

UNIwersYTET W BIAŁYMSTOKU
WYDZIAŁ HISTORYCZNO-SOCJOLOGICZNY
INSTYTUT SOCJOLOGII



Maciej Białous

**Spółeczna konstrukcja filmów historycznych.
Pamięć zbiorowa i polityka pamięci w
kinematografii polskiej lat 1920–2010.**

ROZPRAWA DOKTORSKA

PROMOTOR:

dr hab. prof. UwB Edmund Dmitrów
Instytut Socjologii UwB

BIAŁYSTOK, CZERWIEC 2015

Zawartość

Wstęp. Film historyczny jako zjawisko społeczne i problem badawczy.....	4
Rozdział 1. Podstawy teoretyczno-metodologiczne.	12
1.1. Film historyczny – definicja	12
1.2. Pamięć zbiorowa a historia	28
1.3. Pamięć zbiorowa – polityka pamięci – film	37
1.4. Teoria pól Pierre’a Bourdieu a kinematografia	47
1.5. Cele i założenia pracy	61
1.6. Problemy i hipotezy badawcze.....	63
1.7. Metody i procedury badawcze.....	65
Rozdział 2. Filmy historyczne jako element polskiej kinematografii.....	69
2.1. Początki kinematografii w Polsce. Narodziny filmu historycznego.	69
2.2. Kinematografia Polski odrodzonej. Filmy historyczne w latach 1919-1925.....	74
2.3. Kinematografia po przewrocie majowym. Okres kina niemego: 1926-1929.....	79
2.4. Kinematografia po przewrocie majowym. Lata 1930-1939.	87
2.5. Kinematografia w okresie II wojny światowej i w pierwszych latach powojennych.....	101
2.6. Kinematografia w okresie socrealizmu. Lata 1949-1955.	111
2.7. Okres PRL. Lata 1955-1968.....	117
2.8. Okres PRL. Lata 1969-1981.....	132
2.9. Okres PRL. Lata 1982-1989.....	151
2.10. Kinematografia w III Rzeczypospolitej. Lata 1990-2005.....	160
2.11. Kinematografia po 2005 roku.....	167
Rozdział 3. Fenomeny pamięci zbiorowej w polskiej kinematografii.....	170
3.1. Zwycięstwo i klęska	171
3.2. Kościół i religijność	198

3.3. Robotnicy	219
3.4. Chłopi	243
3.5. Wielcy przywódcy.....	264
3.6. Żydzi i Polacy	287
3.7. Niemcy i Rosjanie	318
3.8. Kobiety i kobiecość.....	340
Rozdział 4. Fabularne filmy historyczne oczyma odbiorców.....	359
Zakończenie. Społeczna konstrukcja polskich filmów historycznych.....	385
Bibliografia	403
Filmografia.....	421
Indeks tabel, rysunków i wykresów	436

Wstęp. Film historyczny jako zjawisko społeczne i problem badawczy.

„Jest powieść i historia. Wytrawni krytycy określili powieść jako historię, która mogła się być dzieć, a historię jako powieść, która się dzieła“.

André Gide

Dlaczego socjolog powinien zajmować się filmami historycznymi? Czy nie jest to wyważanie drzwi otwartych wcześniej przez filmoznawców zainteresowanych ich strukturą i estetyką bądź historyków, porównujących filmowe wizje przeszłości z faktami ustalonymi przy pomocy metod naukowych? Czy nauki społeczne mogą poprzez przyjrzenie się filmom historycznym powiedzieć coś istotnego na temat kondycji społeczeństw w przeszłości, bądź współcześnie? Odpowiedzi na te pytania będą jednocześnie potwierdzeniem zasadności podjęcia przez mnie tematu określonego w tytule pracy, jak również jego wagi. Wśród dziesięciu polskich filmów, które zebrały największą liczbę widzów kinowych w historii, osiem można – mniej lub bardziej kategorycznie, kwestie definicji gatunku zostaną poruszone niżej – uznać za filmy historyczne¹. *Krzyżacy* (1960) w reżyserii Aleksandra Forda, z ponad 32 milionami widzów w kinach i regularnymi aż do czasów współczesnych powtórkami telewizyjnymi, to samodzielny i niekwestionowany rekordzista naszej kinematografii. Również cztery najpopularniejsze polskie filmy powstałe po przełomie 1989 roku: *Ogniem i mieczem* (1999), *Pan Tadeusz* (1999), *Quo vadis* (2001) oraz *Katyń* (2007) to superprodukcje historyczne. Świadczy to o niesłabnącym na przestrzeni dekad zainteresowaniu masowej publiczności ekranowymi przedstawieniami przeszłości oraz o społecznym zapotrzebowaniu na ciągłe podejmowanie przez filmowców tematów historycznych lub przynajmniej nakreślonych na historycznym tle.

¹ Są to, w kolejności malejącej liczby widzów: *Krzyżacy* (1960), *W pustyni i w puszczy* (1973), *Potop* (1974), *Noce i dnie* (1975), *Zakazane piosenki* (1946), *Pan Wołodyjowski* (1968), *Trędowata* (1976), *Faraon* (1966).

Z drugiej strony, nie jest tajemnicą, że dobre wyniki frekwencyjne wymienionych wyżej dużych produkcji historycznych nie wynikają wyłącznie ze specjalnego zainteresowania kinomanów historią. Rekord frekwencyjny *Krzyżaków*, podobnie jak dobre wyniki pozostałych tytułów, to w istotnej mierze efekt organizacji seansów dla uczniów szkół czy załóg zakładów pracy. Podobnie jest też z większością współczesnych polskich produkcji historycznych, przede wszystkim z ekranizacjami kanonu rodzimej literatury, a w szczególności lektur szkolnych. Mogą one na siebie zarobić dzięki tysiącom uczniów prowadzonych obowiązkowo do kina w ramach zajęć historii czy języka polskiego. Taki mechanizm nie tylko motywuje liczących na zysk producentów do inwestowania w kolejne tytuły, ale również przyciąga do filmu historycznego mecenasa państwowego. Państwo może bowiem widzieć w filmie historycznym atrakcyjną formę przedstawienia pewnej, politycznie pożądanej, wizji przeszłości oraz upowszechnienia jej wśród szerokich mas odbiorców-obywateli. Jest to słuszne przekonanie, ponieważ dla dużej części społeczeństwa filmy, czy seriale telewizyjne należą do podstawowych źródeł wiedzy o przeszłości². Widowiska historyczne są więc często kosztownymi inwestycjami³, które mogą przynieść twórcom zyski, zarówno w sensie ekonomicznym jak i symbolicznym, czy politycznym. Oczywistym przykładem jest wspomniany już wyżej film *Krzyżacy* Aleksandra Forda, który służyć miał zarówno ówczesnej państwowej polityce podtrzymywania antyniemieckich resentymentów, lecz również, o czym pamięta się rzadziej, podbudować wątłe finanse polskiej kinematografii, co zresztą udało się ponad wszelkie oczekiwania⁴.

Wszystkie filmy historyczne uznać można za wypadkowe sił społecznych, uczestniczących w różnym stopniu w ich powstaniu, z których każda ma inne, a nieraz wręcz sprzeczne interesy. Państwo często widzi w filmach historycznych atrakcyjne i skuteczne narzędzie prowadzenia polityki pamięci i polityki kulturalnej, przemysł kinematograficzny oczekuje przede wszystkim zysków ekonomicznych. Nie są to

² Por. np. badanie GfK Polonia na zlecenie Rzeczypospolitej przeprowadzone w 2009 roku. J. Stróżyk, *Polacy chcą filmów o najnowszej historii*, Rzeczpospolita, 18.03.2009, http://www.rp.pl/artykul/99645,278422_Polacy_chca_filmow_o_najnowszej_historii_.html (stan: 1.10.2014).

³ Filmy historyczne zwyciężają nie tylko w kategoriach najchętniej oglądanych, ale również najdroższych. Polski rekord kosztów wyprodukowania filmu to ponad 76 mln złotych wydanych na *Quo Vadis*. Dla porównania, wyprodukowanie średniego polskiego filmu w tamtym czasie kosztowało około 2,5-3 mln zł. Za: http://www.culture.pl/baza-film-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/polska-kinematografia-w-zarysie (dostęp: 2.01.2012).

⁴ E. Zajiček, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896-2005*, Warszawa 2009, s. 201-202.

tendencje ze sobą sprzeczne i w praktyce często daje się je połączyć w charakterystycznej dla kina historycznego konwencji „bawiąc uczyć”. Należy jednak pamiętać, że proces powstawania, a następnie społecznej recepcji filmów jest bardziej skomplikowany. Prócz władzy politycznej i rynku istnieją wszak inne podmioty zainteresowane kształtem ekranowych wyobrażeń przeszłości. Reżyser, scenarzysta czy inni członkowie ekipy filmowej mogą, na przykład, dążyć do zapewnienia sobie swobody wypowiedzi i sukcesu w kategoriach artystycznych (estetycznych). Historycy – liczyć na obraz nie wypaczający naukowo ustalonych faktów. Zainteresowane wspólnoty pamięci – na pokazanie upamiętnianej przez nich wersji wydarzeń. Przeciętni widzowie – na zrozumiałe i atrakcyjne widowisko. Film historyczny jest więc uwikłany, być może jak żaden inny gatunek filmowy, w dynamiczny układ sił pomiędzy różnymi podmiotami walczącymi o stawki materialne, kulturowe i społeczne. Społeczna konstrukcja filmów historycznych, rozumiana będzie więc w niniejszej pracy jako wielopłaszczyznowa – dotycząca przede wszystkim sfery politycznej, ekonomicznej i artystycznej – gra interesów pomiędzy podmiotami społecznymi bezpośrednio lub pośrednio partycypującymi w procesie powstawania filmów.

Film historyczny, podobnie zresztą, jak każdy inny, jest konstruktem społecznym, efektem gry interesów i wyobrażeń. Po jego nakręceniu, od momentu dystrybucji, staje się on też częścią dyskursu publicznego i sam może powodować pewne skutki społeczne, czy polityczne. Nowe tematy, estetyki, filmowe perspektywy patrzenia na rzeczywistość mogą wpływać nie tylko na bezpośrednich odbiorców. Platon pisał w *Państwie*, że kiedy zmienia się styl muzyki, drży cały reżim polityczny⁵. Realne skutki wydobywania poprzez filmy fabularne zapomnianych wątków historii czy przyjmowania przez nie nowych perspektyw interpretacyjnych nie wydają się być aż tak dalekosiężne, niemniej można wskazać przypadki wyraźnego wpływu filmów na społeczne wyobrażenia o przeszłości, bądź politykę pamięci. Na przykład, w Stanach Zjednoczonych, burzliwa debata publiczna w związku z filmem Olivera Stone’a *JFK* (1991), wpłynęła na polityczną decyzję o odtajnieniu szeregu dokumentów rządowej komisji zajmującej się zamachem na prezydenta Kennedy’ego⁶. Innym, nowym przykładem mogą być publiczne wypowiedzi dotyczące filmu *Ida* (2013) w reżyserii Pawła Pawlikowskiego. Obraz, który początkowo

⁵ Platon, *Państwo*, Warszawa 1994, s. 174.

⁶ R. A. Rosenstone, *History on film / Film on history*, Harlow 2006, s. 4.

został przyjęty przez polską publiczność dość obojętnie, stał się tematem dyskusji po otrzymaniu nominacji, a następnie nagrody Oscar w kategorii najlepszego filmu nieanglojęzycznego. Dyskusja owa dotyczyła przede wszystkim spraw związanych z pamięcią zbiorową i polityką pamięci – obrazu stosunków polsko-żydowskich w czasie II wojny światowej oraz polskiego stalinizmu. Charakterystyczna dla niej fraza „Nie widziałem, ale...”, mająca wyraźne zabarwienie polityczne, pojawiła się również w wypowiedzi Jarosława Kaczyńskiego, jednego z najważniejszych polskich polityków, który stwierdził: „Nie widziałem, natomiast dużo czytałem w tej sprawie. [...] Cieszę się z sukcesu jako Polak. Natomiast nieporównywalnie bardziej bym się cieszył, gdyby na przykład Oscara zdobył film o rotmistrzu Pileckim, albo rodzinie Ulmów. Bo to byłby także wkład w dobrze rozumianą polską politykę historyczną”⁷. Tym samym, międzynarodowy sukces *Idy* odświeżył wątki pamięci zbiorowej na polskiej scenie politycznej.

Co można zyskać poprzez spojrzenie na produkcję filmów historycznych z perspektywy teorii społecznej? Wydaje się, że pozwala ono przede wszystkim skuteczniej opisywać oraz wyjaśniać synchroniczne i diachroniczne relacje pomiędzy licznymi, wymienionymi wyżej czynnikami społecznymi, mniej lub bardziej aktywnie uczestniczącymi w tworzeniu filmowej wizji przeszłości. Z tej perspektywy, film historyczny – jego struktura, estetyka – nie jest przedmiotem zainteresowania sam w sobie, jego badanie nie ogranicza się też wyłącznie do relacji pomiędzy filmem a historiografią lub przemysłem kinematograficznym. Pytania o to, jakie treści film przekazuje, za pomocą jakich środków, konwencji, jak odnosi się to do prawdy historycznej itp., są oczywiście istotne, ale – jak sądzę – niewystarczające dla całościowego zrozumienia zjawiska społecznego, jakim jest film historyczny. Jest on bowiem tekstem kultury uwikłanym jednocześnie w systemach politycznym i ekonomicznym, związanym ze stanem wiedzy historycznej danego czasu i miejsca, procesami zbiorowej pamięci i zapominania (istotne dla niniejszej pracy pojęcie pamięci zbiorowej definiuję dokładnie w dalszej części tekstu), funkcjonującymi w społeczeństwie mitami i stereotypami.

⁷ Kaczyński o „*Idzie*”: *nie widziałem. „Bardziej bym się cieszył, gdyby Oscara zdobył film o rtm. Pileckim”*. TVP Info, <http://www.tvp.info/19000318/kaczyński-o-idzie-nie-widziałem-bardziej-bym-się-cieszył-gdyby-oscara-zdobyl-film-o-rtm-pileckim> (stan: 25.02.2015).

Siegfried Kracauer, w swojej słynnej książce *Od Caligariego do Hitlera: z psychologii filmu niemieckiego*⁸ próbował udowodnić, że analizując psychologiczne dyspozycje ukazywane w fabularnych produkcjach kinematografii Republiki Weimarskiej, odnaleźć można przyczyny zwrotu społeczeństwa niemieckiego ku nazistowskiemu reżimowi totalitarnemu w latach trzydziestych⁹. Z pewnością, traktując dzieło filmowe jako punkt wyjścia, a następnie przyglądając się mu jako efektowi wpływających na siebie wzajemnie sił i interesów, dowiedzieć się możemy czegoś istotnego o społeczeństwie, które film wyprodukowało i dla którego film został wyprodukowany. Film historyczny jest przy tym chyba szczególnie wdzięcznym obiektem badań, ponieważ wydaje się być z definicji gatunkiem silnie upolitycznionym. Produkcje te stanowią stosunkowo trwałe artefakty prowadzenia polityki pamięci, zarówno wewnątrz konkretnych społeczeństw jak i pomiędzy nimi (produkcja filmowa jako element *soft power*¹⁰), w różnych czasach i miejscach.

Dostępna literatura dotycząca polskiej kinematografii jest bogata i dogłębnie omawia część z wątków poruszanych w niniejszej pracy. Trudno jest jednak znaleźć prace próbujące całościowo opisać miejsce filmów historycznych w szerokim kontekście społeczno-politycznym. W publikacjach z zakresu historii filmu polskiego, która doczekała się wielu obszernych opracowań, między innymi wielotomowej *Historii filmu polskiego*¹¹ wydawanej przez wiele lat przez Polską Akademię Nauk oraz, z nowszych opracowań, książek *Historia kina polskiego* pod redakcją Tadeusza Lubelskiego i Konrada Zarębskiego¹², *Historia kina polskiego: twórcy, filmy, konteksty*¹³ Tadeusza Lubelskiego, czy też pracy zbiorowej *Autorzy kina polskiego*¹⁴, filmy historyczne jako gatunek sąsiadują z wszystkimi innymi produkcjami. Podobnie jest w pracach poświęconych historii

⁸ S. Kracauer, *Od Caligariego do Hitlera: z psychologii filmu niemieckiego*, Gdańsk 2009.

⁹ Z przedmowy do wydania amerykańskiego. S. Kracauer, *From Caligari to Hitler. A psychological history of the german film*, Princeton 1947, s. v.

¹⁰ M. Dagnaud, *Le cinéma, instrument du soft power des nations*, *Géoéconomie*, nr 1, 2011, s. 21-30.

¹¹ J. Toeplitz (red.), *Historia filmu polskiego. T. 1, 1895-1929*, Warszawa 1989; J. Toeplitz (red.), *Historia filmu polskiego. T. 2, 1930-1939*, Warszawa 1988; J. Bocheńska, J. Toeplitz (red.) *Historia filmu polskiego. T. 3, 1939-1956*, Warszawa 1974; J. Toeplitz (red.) *Historia filmu polskiego. T. 4, 1857-1961*, Warszawa 1980; R. Marszałek (red.), *Historia filmu polskiego. T. 5, 1962-1967*, Warszawa 1985; R. Marszałek (red.), *Historia filmu polskiego. T. 6, 1968-1972*, Warszawa 1994.

¹² T. Lubelski, K. J. Zarębski (red.), *Historia kina polskiego*, Warszawa 2007.

¹³ T. Lubelski, *Historia kina polskiego: twórcy, filmy, konteksty*, Katowice-Chorzów 2009.

¹⁴ G. Stachówna, J. Wojnicka (red.), *Autorzy kina polskiego*, Kraków 2004; G. Stachówna, B. Zmudziński (red.), *Autorzy kina polskiego. T. 2*, Kraków 2007; G. Stachówna, B. Zmudziński (red.), *Autorzy kina polskiego. T. 3*, Kraków 2007.

przemysłu kinematograficznego w Polsce, takich jak *Poza ekranem. Kinematografia polska 1896-2005*¹⁵ autorstwa Edwarda Zajička lub relacjom pomiędzy kinematografią a władzą, które zostały opisane na przykład w książce Anny Misiak *Kinematograf kontrolowany*¹⁶.

Film historyczny jako osobny gatunek filmowy jest tematem szeregu tekstów teoretycznych¹⁷, natomiast relacjom pomiędzy nim a społeczeństwem, poświęcone są w polskiej literaturze naukowej przede wszystkim książki *Filmowa pop-historia*¹⁸ autorstwa Rafała Marszałka, w której zostały zaprezentowane popularne konwencje przedstawiania przeszłości na ekranie oraz *Film jako źródło historyczne*¹⁹ Marka Hendrykowskiego, gdzie głównym obszarem zainteresowania autora jest użyteczność filmów, w tym fabularnych filmów historycznych, w poznawaniu historii. Obaj autorzy w swoich pracach opierają się zarówno na filmach polskich jak i zagranicznych. Inne istotne, przetłumaczone na polski prace poświęcone filmom historycznym, jak na przykład *Kino i historia* Marca Ferro²⁰ lub wydana w roku 2008 antologia *Film i historia*²¹ ustawiają temat zainteresowań przede wszystkim na osi relacji pomiędzy filmem historycznym, historiografią i odbiorcami, w zasadzie nie odnoszą się jednak do kontekstów polskiego kina²². Teoretyczno-metodologiczne zagadnienia poznawania przeszłości poprzez doświadczenie audiowizualne przedstawił Piotr Witek w książce *Kultura, film, historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*²³.

Szereg informacji na temat polskich filmów historycznych odnaleźć można w opracowaniach poświęconych obrazom konkretnych epok lub wątków historycznych. Do tej grupy należy np. *Tematyka średniowieczna w polskiej fabule filmowej*²⁴ Bogdana

¹⁵ E. Zajiček, dz. cyt.

¹⁶ A. Misiak, *Kinematograf kontrolowany*, Kraków 2006.

¹⁷ Np. Z. Machwitz, *Fabularny film historyczny – problemu gatunku*, Folia Filmologica. Zeszyty Naukowe, z. 1, 1983; P. Kowalski, *Historia w melodramatycznym kostiumie, czyli historyczny film fabularny* [w:] J. Trznadłowski (red.), *Problem teorii dzieła filmowego*, Wrocław 1985; R. Nowak, *Historia w kinie. Powiązania i inspiracje*, [w:] J. Trznadłowski (red.), *Dzieło filmowe. Teoria i praktyka*, Wrocław 1989; R. Wagner, *Film fabularny jako źródło historyczne*, Kultura i społeczeństwo nr 2, 1978; P. Witek, *Film historyczny jako „gatunek dwójakiego rodzaju”. Kilka uwag metodologicznych o „(nie)użyteczności” teorii genologicznej w refleksji o filmie historycznym*, Annales Univrsitatis Mariae Curie-Skłodowska, vol. LXVI, z. 2, 2011.

¹⁸ R. Marszałek, *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984.

¹⁹ M. Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000.

²⁰ M. Ferro, *Kino i historia*, Warszawa 2011.

²¹ I. Kurz (red.), *Film i historia. Antologia*, Warszawa 2008.

²² Wyjątkami są teksty Rafała Marszałka *Kapelusz i chustka* oraz Marii Janion *Egzystencje ludzi i duchów. Rodowód wyobraźni filmowej Andrzeja Wajdy* w antologii *Film i historia*.

²³ P. Witek, *Kultura, film, historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Lublin 2005.

²⁴ B. Hojdis, *Tematyka średniowieczna w polskiej fabule filmowej*, Poznań 2013.

Hojdisa, leksykon *100 filmów wojennych*²⁵ autorstwa Łukasza A. Plesnara, *Filmy płaszcza i szpady*²⁶ Danuty Karcz lub, częściowo, czterotomowa seria *Gefilte Film: wątki żydowskie w kinie*²⁷. Doskonałym przykładem publikacji precyzyjnie skupionej na kinie historycznym jest książka Małgorzaty Hendrykowskiej *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania*²⁸. Publikacja ta, badająca zarówno charakterystyczne konwencje filmów wojennych jak i polityczne konteksty ich powstania, wyczerpująco opisuje funkcjonowanie wątków związanych z II wojną światową w polskiej kinematografii²⁹. Niniejsza praca nie będzie mogła wykazać się podobną szczegółowością analizy, jej zaletą może być natomiast próba szerokiego ujęcia zależności pomiędzy filmowymi obrazami pamięci zbiorowej, a społeczno-politycznym kontekstem ich powstania. Posługując się prostym przykładem, charakterystyczne dla kinematografii okresu PRL wątki antyniemieckie powszechnie pojawiały się nie tylko w filmach o II wojnie światowej, ale również w filmach o epoce średniowiecza (*Krzyżacy*) czy o sytuacji chłopów w zaborze pruskim w XIX w. (*Placówka*). Wątki te ustąpiły po 1989 r. podjętemu w kinie historycznym tematowi krzywdy zawinionej przez Rosję, bądź ZSRR. Miał na to wpływ szerszy kontekst polityczny, ale również – między innymi – indywidualne strategie twórców próbujących osiągnąć sukces artystyczny lub kasowy. W związku z tym, poniższa praca stara się objąć jednocześnie porządek fenomenów pamięci zbiorowej, przemysłu kinematograficznego oraz polityki, szukając między nimi charakterystycznych zależności.

Reasumując wstępne uwagi, podczas gdy historię polskiego kina (w tym historię filmów historycznych) uznać można za dobrze opracowaną z perspektywy filmoznawczej, a niektóre inne gatunki filmowe, a szczególnie komedie, dorobiły się już swoich socjologizujących monografii (np. *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*³⁰, *PRL się śmieje. Polska komedia filmowa lat 1945-1989*³¹), polski film historyczny wciąż jest tematem niezupełnie od strony analizy socjologicznej wyczerpanym. Z punktu widzenia który zajmują, czyli socjologa zainteresowanego przede wszystkim tematyką pamięci

²⁵ Ł. A. Plesnar, *100 filmów wojennych*, Kraków 2002.

²⁶ D. Karcz, *Filmy płaszcza i szpady*, Warszawa 1973.

²⁷ J. Preizner (red.), *Gefilte film: wątki żydowskie w kinie. T. 1-4*, Kraków-Budapeszt, 2008-2013.

²⁸ M. Hendrykowska, *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania*. Poznań 2011.

²⁹ Symptomatyczne jest, że choć tytuł książki Małgorzaty Hendrykowskiej nie odsyła konkretnie do okresu II wojny światowej, to na nim skupia się całość narracji książkowej. Pokazuje to jak istotną rolę w polskiej kinematografii odgrywają przedstawienia związane z tym okresem.

³⁰ D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004.

³¹ M. Talarczyk-Gubała, *PRL się śmieje. Polska komedia filmowa lat 1945-1989*, Warszawa 2007.

zbiorowej oraz polityki pamięci, wiedza zawarta w wymienionych wyżej opracowaniach, jak i innych pozycjach z zakresu filmoznawstwa oraz historii filmu, jest bardzo istotna i często będę opierać się na niej w niniejszej pracy. Jest ona jednak dopiero punktem wyjścia dla perspektywy badawczej, którą przyjmuję i która – mam nadzieję – może wnieść nowe spojrzenie do tematu polskich filmów historycznych, a w szczególności ich społecznych kontekstów. Spojrzenie to, powtórzę, ma przede wszystkim na celu szukanie zależności pomiędzy pamięcią zbiorową społeczeństwa polskiego, dynamiką przemysłu kinematograficznego, strategiami twórców filmowych oraz szerokim kontekstem politycznym.

Rozdział 1. Podstawy teoretyczno-metodologiczne.

1.1. Film historyczny – definicja

Skoro film historyczny jest głównym tematem moich zainteresowań badawczych, konieczne jest zdefiniowanie, co w niniejszej pracy rozumiane będzie pod tym terminem. Wbrew pozorom, nie jest to zadanie proste, a być może nawet niemożliwe gdyż – jak twierdzi Ewa Nagurska – nie istnieje zadowalająca definicja filmu historycznego jako gatunku³². Choć na poziomie potocznego odbioru nietrudno jest intuicyjnie uznać ten czy inny film jako obraz historyczny³³, wraz z potrzebą konkretyzacji pojawiają się kłopoty. Wynikają one z faktu, iż film historyczny wymyka się określeniu go w kategorii gatunku (*genre*), w tradycyjnym rozumieniu tego słowa³⁴. Nie posiada wyraźnie różnicujących go konwencji narracyjnych, typowych wątków, postaci, miejsca i czasu akcji poza tym, że jest to przeszłość. Za filmy historyczne uznaje się potocznie zarówno epepeje wojenne, biografie słynnych ludzi, jak i kameralne romanse kostiumowe. Czy wystarczy więc stwierdzenie, że są to wszystkie filmy, których akcja osadzona jest w przeszłości? *Encyklopedia kina* definiuje film historyczny jako „gatunek odwołujący się zazwyczaj do konkretnych wydarzeń i postaci historycznych”³⁵. W *Małym abecadle filmu i telewizji* definicja jest podobna, zwraca przy tym szczególną uwagę na fakt, iż film historyczny nie tylko ukazuje minione wydarzenia, ale też najczęściej rekonstruuje ich rzeczywisty przebieg w przeszłości. Filmy, które są osadzone w nieokreślonej przeszłości i nie nawiązują do rzeczywistych wydarzeń, autor *Małego abecadła...*, Lech Pijanowski, proponuje zaliczyć do szerszej kategorii filmów kostiumowych³⁶.

³² E. Nagurska, *Film historyczny*, [w:] K. Sobotka (red.), *Od fantastyki do komiksu. W kręgu gatunków filmowych*, Łódź 1993, s. 103.

³³ Co zresztą można uznać za wystarczające na gruncie pragmatycznej teorii gatunków. Film jest historyczny, jeśli za taki zostanie uznany na mocy interpretacji przez określoną wspólnotę kulturową odbiorców. Por. P. Witek, P. Witek, *Film historyczny...*, s. 108.

³⁴ G. Turner, *Film as social practice*, London-New York 1988, s. 35.

³⁵ P. Litka, *Historyczny film*, [w:] T. Lubelski (red.), *Encyklopedia kina*, Kraków 2010, s. 415.

³⁶ L. Pijanowski, *Małe abecadło filmu i telewizji*, Warszawa 1973, s. 125-126.

Nieco inaczej klamry gatunku spina Robert Rosenstone, historyk amerykański zajmujący się problematyką filmowych obrazów przeszłości. Nie tworzy on precyzyjnej definicji gatunku, opierając się na stosunkowo mało konkretnym stwierdzeniu, że są to filmy, które świadomie starają się odtwarzać przeszłość (*works which consciously try to recreate the past*)³⁷. Nie wyjaśnia przy tym jak rozumieć ową świadomość i jak należy ją weryfikować.

Granice filmu historycznego pozostają więc niedookreślone, a przytoczone wyżej próby definicji mają tendencję do dużej ostrożności w nadawaniu filmom miana historycznych, wyrzucając poza ich ramy, między innymi, filmy płaszcza i szpady, tak zwane filmy *peplum*, czyli widowiska o starożytności, melodramaty kostiumowe, czy westerny. Jednocześnie przyjmują one założenie, iż filmy historyczne dążą do przekazania poprzez ekran pewnej prawdy historycznej. Koresponduje to z wyobrazeniami potocznymi. Widzowie często oczekują od filmu historycznego, że świat w nim przedstawiony, bez względu na to z jaką dokładnością nakreślony, będzie odzwierciedlać prawdę o przeszłości. Są w stanie zaakceptować oglądane obrazy, o ile tylko fabuła nie jest rażąco sprzeczna z istniejącymi wśród nich wcześniej wyobrazeniami, to jest z ich pamięcią zbiorową³⁸. Zadośćuczynienie pamięci zbiorowej, zasłanianej często pojęciem „prawdy historycznej” zdaje się stanowić podstawowe kryterium oceny filmu historycznego przez widownię. Niezgodność z podstawowym kanonem wiedzy o przeszłości może dany obraz w jej oczach zdyskwalifikować, bądź przedefiniować w kategoriach gatunku. Z taką sytuacją spotkał się na przykład film Anny Jadowskiej *Generał. Zamach na Gibraltarze* (2009), przedstawiający ostatnie dni życia generała Sikorskiego i jego tragiczną śmierć, jako efekt politycznego spisku. Premiera obrazu zbiegła się w czasie z wynikami przeprowadzonej na polecenie Instytutu Pamięci Narodowej ekshumacji Władysława Sikorskiego, która w żadnym stopniu nie potwierdziła teorii spiskowych. Między innymi dlatego *Zamach na Gibraltarze* krytycy definiowali nie jako film historyczny, lecz thriller polityczny, czy *political fiction*, pomimo że jego scenariusz powstał w dużej mierze na podstawie badań zawodowego historyka Dariusza Baliszewskiego³⁹. Innym interesującym przykładem jest film produkcji indyjskiej *Gandhi to*

³⁷ R. A. Rosenstone, *History on film...*, s. 3.

³⁸ M. C. Carnes (red.), *Past imperfect. History according to the movies*. New York 1995, s. 16-17.

³⁹ Por. np. Z. Pietrasik, *Generał. Zamach na Gibraltarze*, *Polityka* nr 2699, 4.04.2009, s. 55, P. Felis, *Generał. Zamach na Gibraltarze*, *Gazeta Wyborcza*, 3.04.2009.

Hitler (2011), opowiadający o wydarzeniach u schyłku II wojny światowej w Niemczech i Indiach. Jak twierdzą jego twórcy, scenariusz w dużej mierze opiera się na faktach, jednak recenzje zdecydowanie zdyskwalifikowały go jako film historyczny⁴⁰. Powodem był kuriozalny z punktu widzenia widzów (jak pokazują recenzje, zarówno europejskich jak hinduskich) zabieg polegający na tym, że wszystkie postaci pojawiające się w filmie: Adolf Hitler, Joseph Goebbels i inni politycy nazistowscy, jak również anonimowi żołnierze różnych armii czy nawet mała polska dziewczynka, grani są przez hinduskich, śniadoliczych aktorów. Efekt jest tak sprzeczny z powszechnymi wyobrażeniami o przeszłości, że trudno traktować ten film poważnie, wywołuje on w niezamierzony efekt komiczny.

Powszechne oczekiwania co do historycznej poprawności pokazywanych na ekranie wizji przeszłości mogą być oczywiście mylące. Z całą pewnością film historyczny, przede wszystkim fabularny, ale również dokumentalny, nigdy nie jest tak pewnym i wiarygodnym źródłem wiadomości historycznych jak literatura naukowa. Film, podobnie jak beletrystyka, wykorzystuje bowiem i interpretuje dowolnie wybrane źródła, zapożycza fakty i wizerunki, tworzy fikcyjne postaci i wydarzenia. Sytuacja twórców filmowych jest pod tym względem podobna do literatów. Pomimo, że autorska kreatywność jest ograniczana przez ciągle obecne w tle kryterium prawdy o przeszłości, atrakcyjność powieści historycznej polega przede wszystkim na dobrym stylu i fantazji autora. Bez tego literat nie zdobędzie uznania czytelników, a reżyser widzów.

Ramy tego, co nazwać można prawdą historyczną konstruowane są przez historiografię i to ona jest ostatecznym arbitrem poprawności filmowych wizji przeszłości. Konfrontowanie opowieści o przeszłości z wiedzą naukową jest oczywiście starsze od wynalazku kina. Opowieści o przeszłości są obecne w ludzkich społecznościach prawdopodobnie od samego ich zarania, a konfrontacje o których mowa, wiążą się z powstaniem nowożytnej historiografii jako dyscypliny naukowej, co dokonało się w okresie renesansu. Wtedy to, jak pisze Jerzy Topolski, „myśl ludzka [...] mogła sięgnąć naprawdę wstecz, wymiatając stamtąd ogromne pokłady bajki i fantazji”⁴¹. Warunkiem koniecznym naukowej refleksji nad przeszłością było więc wyraźne rozgraniczenie faktów

⁴⁰ Na przykład w opinii gazety „Times of India” film jest „niepotrzebną zabawą z historią”, <http://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/movie-reviews/hindi/Gandhi-to-Hitler/movie-review/9397125.cms> (stan: 30.12.2011); a w hinduskim serwisie NDTV pisano „Jeszcze nigdy historia miłości Hitlera nie została opowiedziana z równie szarmanckim lekceważeniem historii i wrażliwością widza.”, http://movies.ndtv.com/movie_Review.aspx?id=639 (stan: 30.12.2011).

⁴¹ J. Topolski, *Świat bez historii*, Warszawa 1972, s. 93.

możliwych do udowodnienia za pomocą źródeł (przede wszystkim pisanych), od sfery baśni, legend i mitów, które żyły w ówczesnych społeczeństwach głównie dzięki tradycji ustnej. Rozgraniczenie pomiędzy tymi sferami stawało się z czasem coraz wyraźniejsze, osiągając pełnię w dziewiętnastowiecznej, klasycznej szkole uprawiania historii kojarzonej z osobą niemieckiego historyka Leopolda von Ranke. Funkcjonujące w niej zasady wiązały się z porzuceniem narracyjnej oraz interpretacyjnej dowolności, na rzecz skrupulatnie zbieranych i opracowywanych źródeł. Wymóg naukowego obiektywizmu, dążenie do opisu „jak było naprawdę” czy sprowadzenie narracji o przeszłości przede wszystkim do historii politycznej państw, ostatecznie i kategorycznie – przynajmniej na pozór – oddzielały historiografię od takich narracji o przeszłości jak baśń, legenda, mit, czy zdobywająca ogromną popularność w wieku XIX powieść historyczna, którym historycy odmawiali wartości poznawczej.

Wyraźnie nakreślona granica pomiędzy tym co do historiografii należy a co nie, będąca owocem dziewiętnastowiecznego pozytywizmu, została od tego czasu naruszona. W wieku XX, wraz z nowymi prądami w naukowej refleksji historycznej, zaczęła się ona ponownie zacierać. Odpowiedzialna za to była między innymi wpływowa grupa historyków, tworząca tak zwaną szkołę Annales. W latach dwudziestych i trzydziestych dwudziestego wieku francuscy badacze, jak Marc Bloch czy Lucien Febvre, jako pierwsi zwrócili się ku takim tematom jak historia obyczajów, mody, ekonomii, czy mikrohistoria. Zainspirowali jednocześnie kolejne pokolenia badaczy historii, a zwrot który zapoczątkowali oznaczał uchylenie narzuconego wcześniej monopolu historii politycznej. Ortodoksyjne dążenie do poznania jedynej i niepodważalnej prawdy historycznej zaczęło ustępować przekonaniu o wielości współistniejących historii, które można badać na różne sposoby. Dzięki tym procesom, jak również wybuchowi zainteresowania tematyką pamięci zbiorowej począwszy od lat 60. i 70. XX wieku w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej, historyczne narracje literackie i filmowe zyskały status dopuszczalnych, a dla niektórych badaczy, takich jak Robert Rosenstone, wręcz pełnoprawnych źródeł bądź narzędzi uprawiania historiografii.

Uznanie wartości poznawczej przynajmniej niektórych filmów opowiadających o przeszłości nie oznacza oczywiście, że mogą być w odniesieniu do nich stosowane takie same kryteria oceny jak wobec literatury naukowej. Film czy powieść historyczna mają swoje konwencje, które nie pokrywają się z kanonami uprawiania historiografii. Kiedy

więc Rosenstone pisze o świadomym odtwarzaniu historii w filmie, zdaje sobie oczywiście sprawę, że niemożliwe jest dokonanie tego na wzór klasycznego opracowania naukowego⁴².

Na czym polegają owe filmowe konwencje opowiadania o przeszłości? Philip Bagby w książce *Kultura i historia* opisał cechy charakteryzujące beletrystykę historyczną i wydaje się, że w dużym stopniu odnoszą się one również do kinematografii⁴³. Pierwszą z nich jest schematyzacja. Oczywiście jest, że autor budując swoją narrację nigdy nie może dokonać opisu rzeczywistej, praktycznie nieskończonej złożoności ludzkich działań i relacji. Musi ograniczyć się do pewnego uproszczonego, zrozumiałego schematu. Wybiera te elementy, które wydadzą mu się najistotniejsze. Cecha ta, niemożliwa do uniknięcia nawet w dyskursie naukowym, jest widoczniejsza w literaturze oraz – tym bardziej – w kinie, gdzie narracja musi zostać wtłoczona w bardzo ograniczone ramy czasowe. Po drugie, prowadzenie atrakcyjnej dla odbiorców narracji wymaga idealizowania, koloryzowania postaci i wydarzeń. W imię atrakcyjności, w beletrystyce historycznej panuje również prymat anegdoty nad faktem oraz charakterystyczna szczególnie dla filmu konkretność, niski poziom abstrakcji. Anegdota pomaga widzom uruchomić mechanizm, zwany przez teoretyka kina Edgara Morina projekcją-identyfikacją⁴⁴. Projekcja to proces rzutowania własnego ja na otaczający nas – w tym przypadku – filmowy świat; identyfikacja, wchłanianie tego świata w siebie. Dzięki temu widzowie mogą wyobrazić siebie w roli postaci historycznych, lepiej odnaleźć się w przedstawionej rzeczywistości. Cechą filmu historycznego jest więc ciągłe konfrontowanie dystansu, jaki dzieli współczesnego widza od wydarzeń pokazanych w fabule, z iluzją bezpośredniego z nimi obcowania.

Katalog typowo filmowych konwencji przedstawiania przeszłości stworzył Robert Rosenstone. Pisał on o następujących cechach charakteryzujących wizję przeszłości w filmach fabularnych i dokumentalnych⁴⁵:

1. Film używa narracji, w której zawsze istnieje wyraźny początek i koniec opowieści, mimo że w rzeczywistości historia nie ma początku ani końca. Zazwyczaj w toku narracji widz jest świadkiem dokonywania się pewnych zmian, które najczęściej

⁴² R. A. Rosenstone, *History on film...*, s. 2.

⁴³ P. Bagby, *Kultura i historia*, Warszawa 1975, s. 80-81.

⁴⁴ Ł. Demby, *Edgar Morin*, w: A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej*, Gdańsk 2007, s. 147-149.

⁴⁵ R. A. Rosenstone, *The historical film as real history*, *Film-Historia*, Vol. V, No.1, 1995, s. 5-23.

okazują się być wyrazem „postępu”, to znaczy stan końcowy jest lepszy od początkowego. Nawet w filmach pozornie bez *happy endu*, traktujących na przykład o Holokauście, widz najczęściej pozostaje przynajmniej z wrażeniem, że „na szczęście nie żyję w tamtych czasach, kiedyś było gorzej”.

2. Film przedstawia historię jako domenę działań jednostkowych. Na ekranie pokazuje się wielkie postaci historyczne, bądź bohaterów fikcyjnych, którzy poprzez swoje działania wpływają na losy historii. W zamierzeniu twórców, tacy bohaterowie mogą być oczywiście metaforą zbiorowości społecznych, ale nie zawsze jest to czytelne dla widzów. Akcentowanie działań jednostek powoduje, że w filmowych wizjach historii zbyt mało uwagi przypisuje się trudnym do przetłumaczenia na język obrazu procesom makrospołecznym, ekonomicznym czy mentalnym.
3. Film przedstawia historię w formie kompletnej i zamkniętej. Nie ma w nim miejsca na dygresje, wątpliwości, ewentualności, które stanowią esencję dyskursu historycznego. Nawet w historycznych filmach dokumentalnych dygresyjność jest ograniczana przez ogólne zasady reżyserii, długość filmu, koszty produkcji itp.
4. Film emocjonalizuje historię, która odbierana jest poprzez grę aktorów oraz techniki filmowe, takie jak montaż, zbliżenia, czy użycie ścieżki dźwiękowej. Naturalny dla filmu poziom emocji jest bardzo rzadko spotykany w historiografii.
5. Film pokazuje historię jako zintegrowany proces, którym jest ona w rzeczywistości, ale nie pozwala to na dokonanie analitycznych zabiegów, charakterystycznych i kluczowych dla historiografii, to jest osobnego rozpatrywania kwestii politycznych, gospodarczych, społecznych, kulturalnych i innych, zachodzących w danym miejscu i czasie historycznym.
6. W trakcie seansu filmowego widz ogląda kostiumy, dekoracje, przedmioty i inne elementy „z epoki”. Istnieje ryzyko, że elementy te będą nieodpowiednio używane, mogą też pojawiać się w nieodpowiednich kontekstach. W filmach dokumentalnych należy natomiast pamiętać, że pokazywane w nich zdjęcia i filmy

archiwalne nie są rzeczywistą przeszłością, ale ich spreparowaną wcześniej przez reżyserów, operatorów i fotografów wizją⁴⁶.

Różnice pomiędzy tekstem historiograficznym, a filmem historycznym są więc na tyle znaczące, że wielu badaczy zupełnie neguje możliwość przekazywania przez film wiedzy, a więc w zasadzie i prawdy historycznej. Filozof i socjolog Ian Jarvie twierdzi na przykład, że „film niesie ze sobą tak mały ładunek informacji i charakteryzuje się tak wielką dyskursywną słabością, że stworzenie znaczącego przekazu historycznego w filmie nie jest możliwe”⁴⁷. Brak zgodności co do tego, w jaki sposób i w jakim stopniu film historyczny może korespondować z pojęciem prawdy historycznej powoduje, że kryterium to jest w istocie ryzykowną podstawą do budowania na niej definicji gatunku filmowego. Co prawda, wbrew temu co twierdzi Jarvie, film niesie potencjalnie ogromny ładunek informacji różnego rodzaju, zarówno wizualnych i dźwiękowych. Ich wielość i różnorodność powoduje jednak, że w kontekście filmów fabularnych zamiast o „prawdzie historycznej” możemy mówić raczej o całym kontinuum rozmaitych półprawd, niejednoznaczności, obszarów interpretacji. Niektóre obrazy starają się jak najwierniej oddać przeszłą rzeczywistość, zbliżając się do nieosiągalnego bieguna „absolutnej” prawdy historycznej⁴⁸. Inne ledwie podpierają się ogólnymi ramami epoki, a mimo to mogą przekazać pewien ważny ładunek informacji. Zresztą, odczytanie przekazu i tak ostatecznie zależy od kompetencji widza, który na wiele drobiazgowo aranżowanych szczegółów może nawet nie zwrócić uwagi, szukając raczej charakterystycznych dla kina skrótów myślowych, syntez mieszczących się w pojedynczych scenach czy ujęciach.

Robert Rosenstone twierdzi, że film historyczny jest sferą właściwie poza zasięgiem zawodowych historyków. Zazwyczaj nie kręcą oni filmów, mogą być

⁴⁶ Obraz dokumentalny pod tytułem *Niedokończony film* (*A film unfinished*, 2010) pokazuje w jaki sposób zdjęcia z propagandowego filmu nazistowskiego o getcie warszawskim były następnie wykorzystywane w powojennych dokumentach jako neutralne, archiwalne zdjęcia pokazujące życie Żydów w getcie.

⁴⁷ Za: R. A. Rosenstone, *Historia w obrazach / historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej* [w:] I. Kurz (red.) *Historia i film. Antologia*, Warszawa 2008, s. 99.

⁴⁸ Chodzi na przykład o tak zwane *Historical reenactment films / reenactment documentaries*, czyli produkcje opierające się wyłącznie na faktach, posługujące się rekonstrukcjami historycznymi. Więcej np. H. L. LaMarre, K. D. Landreville, *When is Fiction as Good as Fact? Comparing the Influence of Documentary and Historical Reenactment Films on Engagement, Affect, Issue Interest and Learning*, *Mass Communication & Society*, nr 12 2009, s. 537-555.

ewentualnie współscenarzystami czy konsultantami, jak sam Rosenstone przy produkcji *Czerwonych* (1981), wielokrotnie nagradzanej biografii Johna Reeda, amerykańskiego dziennikarza i działacza komunistycznego, świadka rewolucji październikowej. Najczęściej jednak są oni jedynie komentatorami *post factum*⁴⁹. Historycy – uważa Rosenstone – jeśli nie chcą wyłącznie krytykować filmów historycznych z pryncypialnych pozycji autorytetów naukowych, ale faktycznie włączyć się do tworzenia racjonalnego filmowego dyskursu o przeszłości, muszą pogodzić się z nieodłącznym elementem kreatywności filmu historycznego, cechy niedopuszczalnej w naukowej narracji. Nie może być inaczej, film musi pokazać wszystko jak najbardziej szczegółowo, nie mogąc pozwolić sobie na niedopowiedzenia. O ile, na przykład, w książkowej biografii Kazimierza Wielkiego czytelnik może doskonale obyć się bez szczegółowego opisu wyglądu jego prywatnych komnat – opisu, którego nie da się zresztą sporządzić zgodnie z metodologią historii – o tyle w filmie, komnaty te muszą zostać wypełnione jakimiś meblami, sprzętami, dekoracjami, które co najwyżej w przybliżeniu mogą przypominać rzeczywiste pokoje władcy. Film nie może wziąć braku naszej wiedzy o umeblowaniu komnat w nawias, ponieważ na ekranie brak dekoracji jest równie zauważalny, jak ich obecność, a może nawet bardziej, narażając obraz na zarzut teatralnej umowności. Król filmowy, tak jak jego rzeczywisty, historyczny odpowiednik nie może wszak przechadzać się wyłącznie po komnatach pustych. To samo dotyczy wyglądu postaci, ich temperamentu, motywacji, zachowań, postaw, języka jakim się posługują. Film, ze swoją wizualną dosłownością musi też odwoływać się do rozmaitych zabiegów, aby pokazać abstrakcje, choćby takie, jak Ewolucja, czy Postęp, które w języku mówionym, bądź pisany są zrozumiałe bez konieczności odwoływania się do skomplikowanych nieraz metafor. Marek Hendrykowski pisał obrazowo, że faktyczne wydarzenia historyczne pełnią kluczową z konstrukcyjnego punktu widzenia rolę przęsła, na których opiera się pomost filmowej fikcji⁵⁰.

Prawda historyczna w filmie nie może polegać więc na wyzbyciu się kreatywności, ponieważ jest to niemożliwe, ale na świadomym i rzetelnym posługiwaniu się kreatywnością. Zapewne w ten sposób powinno się rozumieć definicję gatunku autorstwa Rosenstone'a, mówiącą o świadomym odtwarzaniu przeszłości. Trzeba mieć bowiem na uwadze, że kreatywność może być, jak uważa Rosenstone, fałszywa bądź prawdziwa (*false*

⁴⁹ R. A. Rosenstone, *The historical film...*

⁵⁰ M. Hendrykowski, *Film jako źródło...*, s. 59.

invention/true invention)⁵¹. Fałszywa kreacyjność ignoruje bądź wybiórczo wybiera informacje funkcjonujące w dyskursie historycznym na dany temat. Kreacyjność prawdziwa przyjmuje te informacje do wiadomości i stara się poruszać w stworzonych przez nie ramach.

Z punktu widzenia niniejszej pracy, rozróżnienie pomiędzy prawdziwą i fałszywą kreacyjnością jest istotne, ponieważ może pomóc w wyjaśnianiu intencji, które towarzyszyły twórcom konkretnych filmów. Niestety, definicja filmu historycznego jako takiego, który opiera się wyłącznie na prawdziwej kreacyjności jest trudna do zaakceptowania z punktu widzenia przyjętych przeze mnie założeń badawczych, choćby ze względów metodologicznych. Bez dogłębnej znajomości wielu epok historycznych, nie zawsze odnaleźć można jednoznaczne wskaźniki prawdziwej bądź fałszywej kreacyjności. Niekiedy ograniczają się one tylko do deklaracji producentów filmu, tudzież wpisania na listę płac zawodowych historyków w roli konsultantów. Po drugie i ważniejsze, możemy wyobrazić sobie wiele filmów o przeszłych wydarzeniach, świadomie nie liczących się z zasadami prawdziwej kreacyjności, tworzonych bowiem chociażby w celach propagandowych. Trzymając się definicji Rosenstone'a nie są to filmy historyczne, ale *de facto* w dyskursie publicznym funkcjonują jako takie i błędem byłoby pomijać je w analizie. Fałszywa kreacyjność w filmie historycznym często nie jest wyabstrahowaną z szerszego kontekstu społecznego fantazją lub ignorancją autorów, ale odzwierciedleniem sytuacji politycznej, pamięci zbiorowej, poziomu wiedzy historycznej, mitów, stereotypów i tym podobnych czynników charakteryzujących dane społeczeństwo.

Warto jeszcze raz podkreślić, że filmy o przeszłości przynależą raczej do sfery pamięci zbiorowej, a nie historiografii. W związku z tym użyteczność posługiwania się pojęciem prawdy historycznej bądź też prawdziwej/fałszywej kreacyjności jako podstawowymi kryteriami definicyjnymi jest mocno ograniczona, przynajmniej z przyjętej przeze mnie perspektywy socjologa. Nietrudno znaleźć filmy, które opowiadają o tych samych wydarzeniach, procesach, okresach historii z innych, często skrajnie różnych punktów widzenia. Niech za przykład posłużą trudne stosunki polsko-kozackie na Ukrainie w XVI i XVII wieku. Inaczej będą one przedstawiane w polskim obrazie *Ogniem i mieczem* Jerzego Hoffmana, inaczej w ukraińsko-rosyjskim filmie *Taras Bulba* (2009) w reżyserii Vladimira Bortko. Który z tych obrazów jest bardziej prawdziwy? Z pewnością żaden.

⁵¹ R. A. Rosenstone, *The historical film...*

Bezstronni historycy znaleźliby szereg nieścisłości w obu filmach oraz ich literackich pierwowzorach⁵². Oba są jednocześnie prawdziwe w tym sensie, że opierają się na historycznie wytworzonych i do pewnego stopnia żywych współcześnie mitach, korespondujących z pamięcią zbiorową społeczeństw. Możemy także znaleźć szereg filmów, które pomimo osadzenia w konkretnym kontekście historycznym, faktycznie przetwarzają występujący w społeczeństwie pozahistoryczny mit, na przykład sprawiedliwego władcy, bohaterskiego żołnierza, ludowego mściciela itp. Jak pisze Rafał Marszałek, „dla mitu Robin Hooda nie ma znaczenia ani panowanie króla Ryszarda Lwie Serce, ani epoka wojen krzyżowych”⁵³. W ekranizacjach jego przygód konkretny historyczny zawsze istnieje, przynajmniej w szczątkowej formie, ale nie jest on kluczowy dla zrozumienia fabuły. Ważniejszy jest mit, poprzez który przekazywane są widzowi społecznie uznane normy i wartości, takie jak poświęcenie, lojalność, męstwo, solidarność.

Stwierdzenie powszechności społecznych mitologii w filmie historycznym ma, zdaje się, kluczowe znaczenie dla zrozumienia specyfiki gatunku. Mit jest jednak kolejnym pojęciem, które trudno jest precyzyjnie zdefiniować. Teorią mitu zajmują się przedstawiciele wielu dyscyplin: psychologii, antropologii kulturowej, literaturoznawstwa, semiotyki, politologii, teologii, filozofii i innych, zwracając uwagę na różne aspekty tego powszechnego – co do tego panuje zgoda – w ludzkich zbiorowościach zjawiska. Ze względu na temat niniejszej pracy najistotniejsze są takie perspektywy spojrzenia na mit, które zwracają uwagę na jego połączenie ze zbiorowymi wyobrażeniami o przeszłości, na jego potencjał polityczny oraz, co nie mniej ważne, na formy w jakich mit występuje w rzeczywistości społecznej.

Strukturalne i funkcjonalne teorie mitu zwracały szczególną uwagę na jego społeczny aspekt. Strukturalistów (np. Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes), którzy mity postrzegali jako narracje opowiedziane w celu wyjaśniania i usprawiedliwiania rzeczywistości, interesował przede wszystkim język mitu, formy, według których jednostki i grupy interpretują świat. Według semiotycznej teorii Barthesa⁵⁴ mit posługuje się

⁵² *Ogniem i mieczem* to pierwsza część *Trylogii* Henryka Sienkiewicza, pierwsze wydanie książkowe ukazało się w 1884 roku. *Taras Bulba*, powieść Nikołaja Gogola, istnieje w dwóch redakcjach autorskich z 1835 i 1842 roku.

⁵³ R. Marszałek, *Filmowa pop-historia...*, s. 18.

⁵⁴ R. Barthes, *Mit i znak*, Warszawa 1970.

wieloma tworzywami, nie tylko językiem naturalnym, ale również obrazami, można więc go znaleźć także w języku narracji filmowej. W ujęciu funkcjonalistów (Bronisław Malinowski, Edward Evans-Pritchard) mity postrzegane były przede wszystkim jako elementy tworzące i objaśniające wspólną tożsamość, pozwalające legitymizować i zachowywać ciągłość społecznych instytucji, a z drugiej strony jako elementy wymagające podtrzymywania przez określone działania i rytuały. Mity byłyby więc charakterystyczne dla – używając określenia Lévi-Straussa – „społeczeństw zimnych”, wykorzystujących je w celu zatrzymania swojego rozwoju i tożsamości. Mity mają jednak nie tylko statyczny, ale również dynamiczny potencjał. Pisał o tym np. Robert M. Maclver: „każda cywilizacja, każdy okres, każdy naród ma swój charakterystyczny zespół mitów. W nim leży sekret społecznej jedności i społecznej trwałości, a jego zmiany tworzą historię wewnętrzną każdego społeczeństwa”⁵⁵. Mity mogą być więc również wykorzystywane do legitymizacji zmiany społecznej lub, na przykład, do wskazania kozła ofiarnego w momencie społecznego kryzysu, o czym pisał René Girard⁵⁶.

Szczególnie interesująca wydaje się jednak koncepcja niemieckiego kulturoznawcy Jana Assmanna, łączącego mit z pamięcią zbiorową i zwracającego uwagę, między innymi, na trudności w rozgraniczeniu pojęć mitu i historii. Assmann pisze o mitach jako „figurach pamięci”, w których różnice pomiędzy historią i społecznie konstruowanymi wspomnieniami zacierają się. Ponieważ pamięć nie jest abstrakcyjna, ale oparta na obrazach, zapamiętywane idee muszą uprzednio zostać obleczone w konkret – odniesienie do miejsc, zdarzeń, postaci. Z drugiej strony, elementy zbiorowej pamięci muszą znaleźć swoje oparcie w znaczących, rzeczywistych wydarzeniach⁵⁷. Historia faktyczna przekształcając się w historię zapamiętaną prowadzi jednocześnie do mitu⁵⁸, czyli narracji objaśniającej w uproszczony sposób rzeczywistość przeszłą i teraźniejszą.

Wydaje się, że mity, które aby funkcjonować w społeczeństwie wymagają ciągłego powtarzania, znajdują doskonałe oparcie w filmach fabularnych. Język filmu, łączący klasyczną narrację z siłą obrazu, oferuje zbiorowej pamięci wyraziste przedstawienia

⁵⁵ Za: B. Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa 2006, s. 70.

⁵⁶ R. Girard, *Kozioł ofiarny*, Łódź 1987.

⁵⁷ J. Assmann, *Cultural memory and Early civilization. Writing, remembrance, and political imagination*, Cambridge 2011, s. 23-24.

⁵⁸ Tamże, s. 38.

audiowizualne oparte na historycznych – w założeniu prawdziwych, w praktyce często wykreowanych lub zmanipulowanych – wydarzeniach.

Mity są immanentnym elementem filmów historycznych, ale nie oznacza to, że są tworzone w całości i w pełni świadomie przez przemysł kinematograficzny, czy jakkolwiek inny podmiot. Zazwyczaj przyjmuje się bowiem, że „mit pojawia się zawsze znikąd, nie daje się go tworzyć, ale kształtuje się spontanicznie”⁵⁹. Co prawda w przypadku współczesnych mitów politycznych często odnaleźć można moment ich konstrukcji oraz zracjonalizować stojące za nimi interesy grupowe⁶⁰, jednak warunkiem koniecznym skutecznego funkcjonowania mitów wydaje się odwołanie do rzeczywistych emocji, społecznych pragnień czy obaw. Bywa więc, że film historyczny tworzy mity i transmituje je do mas, jednak zazwyczaj film absorbuje i wzmacnia mity, które wcześniej już w społeczeństwie funkcjonowały, takie, które są podzielane przez widzów i – mniej lub bardziej świadomie – przez twórców. Relacja pomiędzy filmem historycznym a społeczeństwem jest więc zdecydowanie bardziej dwustronna niż mogłoby się pozornie wydawać, podszyta jest również różnymi motywacjami.

Najczęściej mitologizacja filmowej historii służy wzmacnianiu tożsamości grupowej, ma przynieść efekty jednoczące, może jednak również służyć doraźnym potrzebom społecznym, czy politycznym. Na przykład, kiedy w Niemczech nazistowskich nakręcono biografię króla Fryderyka Wielkiego pod tytułem *Wielki król* (1942), w rzeczywistości próbowano wywołać w publiczności konotację pomiędzy pozahistorycznym mitem wielkiego, sprawiedliwego władcy, a wcieleniami tego mitu: królem Fryderykiem oraz Adolfem Hitlerem. Kiedy indziej, filmowa rekonstrukcja przeszłych wydarzeń może nabrać nieoczekiwanych dla twórcy znaczeń poza filmem, jak na przykład w przypadku ożywionej debaty publicznej i nowych teorii dotyczących śmierci prezydenta Kennedy’ego – postaci silnie zmitologizowanej w społeczeństwie amerykańskim – po nakręceniu wspomnianego już wcześniej filmu *JFK*.

Powszechność społecznych mitologii może być zresztą kolejnym argumentem zwalniającym film historyczny od konieczności wypełniania kryterium prawdy, czy

⁵⁹ W. J. Burszta, *Kotwice pewności. Wojny kulturowe z pop nacjonalizmem w tle*, Warszawa 2013, s. 171.

⁶⁰ Np. wspomniany wyżej Jan Assmann podawał przykład przekształcenia się historycznego faktu zagłady europejskich Żydów w czasie II wojny światowej w kluczowy dla tożsamości współczesnych Izraelczyków mit Holokaustu. Za: J. Assmann, dz. cyt., s. 60. W odniesieniu do współczesnych polskich mitów politycznych por. np. D. Waniek, *Mity założycielskie – mity polityczne. Ich znaczenie w procesie kształtowania współczesnych podziałów społecznych*, Państwo i społeczeństwo nr 4, 2011, s. 9-45.

prawdziwej kreatywności. Film historyczny jest w jakimś sensie prawdziwy również wtedy, kiedy prezentuje interpretacje przeszłości żywe w społeczeństwie, bądź pewnej jego części, bez względu na to, jak interpretacje te odnoszą się do dyskursu naukowego. Za przykład można wziąć jedną z najbardziej znanych, a zarazem kontrowersyjnych scen w historii kina polskiego. Andrzej Wajda w filmie *Lotna* (1959) pokazuje szarżę polskich ułanów z szablami na niemieckie czołgi we wrześniu 1939 roku. Scena ta wzbudziła falę krytyki napędzaną w dużej mierze w następnych latach przez publicystykę Zbigniewa Załuskiego⁶¹. Scenę ową krytykowano (i krytykuje się do dziś) jako absurdalną, ponieważ nic takiego – z punktu widzenia prawdy historycznej – nie mogło mieć miejsca. „Najgłupszy nawet dowódca szwadronu nie zarządziłby szarży na czołgi [...]. Szarża na czołgi jest psychologicznie niemożliwa, jak psychologicznie niemożliwy jest atak na bagnety bez bagnetu”⁶², pisał Załuski. Omawianą scenę krytykowano jako antypolską w wymowie, bowiem obraz polskiej szarży z szablami na czołgi, jako dowód polskiej bezmyślnej brawury spreparowali już wcześniej naziści w filmie propagandowym *Szwadron bojowy Lützow (Kampfgeschwader Lützow)* w reżyserii Hansa Bertrama z 1941 roku⁶³. Tego rodzaju krytyka wydaje się jednak chybiona o tyle, że pomija intencje reżysera. Oglądając film w całości nietrudno zauważyć, że *Lotna* jako obraz nie miała być dokładnym odtworzeniem realiów kampanii wrześniowej, ale impresją na temat końca pewnego porządku świata, która czerpała częściowo z faktów historycznych, ale przede wszystkim ze sfery społecznej mitologii, z polskiego, romantycznego uniwersum symbolicznego. Artystyczna interpretacja atmosfery Września, która dla części widzów była czytelna i na poziomie symbolicznym prawdziwa, dla innych pozostawała obrazoburczą bądź idiotyczną, a tym samym szkodliwą. Tego rodzaju postawa, a jednocześnie postulat wobec kina historycznego, dobrze wyraża się w słowach anonimowego internauty na jednym z forów dyskusyjnych dotyczących *Lotnej*, który napisał: „Metafor można używać w wierszach a nie w filmach, które trafiają do milionów a nie garstki »oświeconych«”⁶⁴.

⁶¹ Por. np. Z. Załuski, *Siedem polskich grzechów głównych*, Warszawa 1977.

⁶² Tamże, s. 67.

⁶³ Tamże, s. 68. We współczesnym kontekście por. np. <http://niepoprawni.pl/blog/152/lotna-ii-czy-czlowiek-z-kokpitu> (dostęp: 2.01.2012)

⁶⁴ <http://www.filmweb.pl/film/Lotna-1959-7421/discussion> (stan: 17.04.2011).

Pytanie czy *Lotna* może być uważana za film historyczny pozostaje otwarte. Stosując kryterium prawdy historycznej rozumianej na poziomie zgodności z faktami, zapewne nie może. Ale, po raz kolejny, czy stosując kryterium prawdy jako decydujące, nie wylewa się dziecka z kąpielą? Być może więc, aby ominąć tą trudną kwestię, definicja filmu historycznego powinna być zbudowana na nieco innych kryteriach. *Lotna* prezentuje artystyczną interpretację sytuacji września 1939 r. i jeśli chodzi na przykład o oddanie atmosfery schyłkowości, jest to obraz bardzo przekonujący. Niemiecki filozof i teoretyk sztuki Theo Fürstenau twierdzi, że w filmie, który jest przede wszystkim wytworem wyobraźni twórców, sfera faktów może zejść na drugi plan. Fürstenau uważa, że subiektywny twórca zawsze buduje obraz przeszłości za pomocą argumentów artystycznych, a nie naukowych. Odpowiednio przygotowana, konsekwentna kreacja artystyczna owocuje jednak odtworzeniem ducha przeszłości. Píše więc, iż tylko dzieło sztuki może odzwierciedlać „ducha epoki”: przemiany społeczne i polityczne czy charakterystyczną mentalność⁶⁵. Tym samym, pojawia się postulat, żeby podstawowymi kryteriami oceny filmu historycznego były wartości artystyczne danego dzieła oraz – parafrazując język prawa – zgodność z duchem, a nie literą historii. *Lotna*, w tym sensie mogłaby pretendować do miana pełnoprawnego filmu historycznego.

Oczywiście, jest to pogląd skrajny. Rzeczywistość pokazuje, że wśród krytyków filmowych oraz widzów, trudno znaleźć osoby oceniające film historyczny wyłącznie, czy pierwszorzędnie w kategoriach artystycznych⁶⁶. Co więcej, tylko nieliczne filmy historyczne są powszechnie uważane za artystycznie doniosłe, co wcale nie wpływa na kondycję całego gatunku. Wreszcie, przyjęcie takiego kryterium jest kłopotliwe dla badacza, ponieważ wartość artystyczna konkretnego dzieła często jest niejednoznaczna, zmienna w czasie i przestrzeni, uzależniona nie tylko od oceny wąskiego i specyficznego środowiska krytyków, ale również rozmiarów dystrybucji czy kontekstu politycznego⁶⁷.

Dążenie do przedstawienia prawdy historycznej, rozumianej jako suma wiedzy naukowej, prawdziwej kreatywności lub wartości artystycznych to element mogący odróżnić filmy historyczne od innych, pokrewnych gatunków. Celem niniejszej pracy nie

⁶⁵ T.Fürstenau, *Film historyczny. Dokument czy dzieło sztuki*, Film na Świecie, nr 4, 1980, s. 16-22.

⁶⁶ Więcej na temat społecznego odbioru filmów historycznych w rozdziale 4.

⁶⁷ Ciekawym jest przykład filmu *Ida* (2013) w reżyserii Pawła Pawlikowskiego, który przeszedł w Polsce niemal bez echa do czasu, kiedy nominacja, a później nagroda Oscara zasugerowała polskiej opinii publicznej, że jest to obraz wybitny.

jest jednak ustalanie relacji pomiędzy filmowymi obrazami przeszłości, a możliwą do ustalenia prawdą historyczną. Ponieważ w pierwszej kolejności interesuje mnie „społeczne życie” filmów, definicja filmu historycznego oparta zostanie na najszerszym i stosunkowo najprostszym w weryfikacji kryterium czasu akcji.

W tym rozumieniu, filmy historyczne to takie, których akcja dzieje się w świadomie określonej przez twórców filmowych przeszłości. Do filmów historycznych nie zaliczałyby się więc tylko filmy dziejące się „dawno temu”, w zupełnie nieustalanej, mitycznej przeszłości. Ale jak daleko w przeszłości? Naturalnie, nie da się arbitralnie ustalić cezury, która oddzielałaby film współczesny od historycznego, tak jak trudno jest w ogóle oddzielić na użytek nauk społecznych źródło historyczne od współczesnego⁶⁸. Powstałe tuż po wojnie *Ostatni etap* (1948) Wandy Jakubowskiej czy *Ulica graniczna* (1948) Aleksandra Forda od razu uważane były za filmy historyczne. Tymczasem, powstające współcześnie filmy, których akcja dzieje się kilka, a nawet kilkanaście lat temu, często nie są tak traktowane, ponieważ widzowie zazwyczaj nie czują wyraźnej różnicy pomiędzy światem współczesnym, a przedstawionym w filmie. Zgodnie z postulatami Ryszarda Wagnera przyjmuję, iż źródeł granicy współczesności i historii szukać należy więc przede wszystkim w gruntownych przemianach społecznych, politycznych, ekonomicznych oraz w będących z nimi w ścisłym związku zmianach mentalności ludzkiej⁶⁹. Uznaję więc, iż fabularny film historyczny dotyczy wydarzeń ze świadomie określonej przez twórców przeszłości, którą da się w miarę jednoznacznie oddzielić od tego co nazywamy współczesnością dla czasu produkcji filmu i jej premiery. Definicja ta wydaje się wystarczająca na użytek niniejszej pracy. Co najistotniejsze, jest dostatecznie szeroka, żeby objąć filmy o przeszłości powstałe z różnych motywacji – dydaktycznej potrzeby rekonstrukcji przeszłości, zysku ekonomicznego, politycznego (propagandowego) i innych. Należy bowiem uznać, iż film historyczny jest gatunkiem synkretycznym, „istniejącym i funkcjonującym w wyniku międzygatunkowej i międzyrodzajowej instrumentacji”⁷⁰.

Zamykając kwestie definicyjne, pragnę zwrócić jeszcze uwagę na dokonaną przez Roberta Rosenstone’a typologię filmów historycznych. Biorąc pod uwagę najważniejsze

⁶⁸ G. Babiński, *Pojęcie i typy źródeł w badaniach społecznych. Krytyka źródeł*, [w:] M. Malikowski, M. Niezgoda (red.), *Badania empiryczne w socjologii. Tom 1*, Tyczyn 1997, s. 411.

⁶⁹ R. Wagner, *Film fabularny...*, Kultura i społeczeństwo nr 2, 1978.

⁷⁰ P. Witek, *Film historyczny...*, *Annales Univrsitatis Mariae Curie-Skłodowska*, vol. LXVI, z. 2, 2011, s. 102.

różnice formalno-estetyczne, wyróżnił on trzy podstawowe konwencje filmów historycznych⁷¹. Są to:

1. Dramat historyczny (*history as drama*). To najstarszy i najbardziej popularny typ; fabularna, konwencjonalna narracja o prawdziwych bądź fikcyjnych postaciach i ich losach osadzonych w realiach historycznych, zazwyczaj stosunkowo luźno nakreślonych.
2. Dokumentalny film historyczny (*history as document*). Tradycyjnie, zawiera materiały archiwalne oraz komentarz narratora. Ten typ wzbudza więcej zaufania historyków, ponieważ strukturą przypomina bardziej wywód historiograficzny. Tymczasem, jak twierdzi Rosenstone, również on zawiera szereg konwencji charakterystycznych dla dramatu.
3. Eksperymentalny film historyczny (*history as experiment*). Nazwa może być nieco myląca, ponieważ kategoria ta obejmuje wszystkie filmy, które w wyraźny sposób przełamują konwencje standardowego dramatu historycznego. Mogą to być filmy awangardowe, artystyczne, niszowe i tym podobne. Niektóre bardzo znane, należące do kanonu światowego kina jak *Pancernik Potiomkin* (1925) w reżyserii Siergieja Eisensteina, w większości o ograniczonej rozpoznawalności. Cechą wspólną tych filmów jest to, że nie opierają się na dominujących (zazwyczaj utożsamianych z hollywoodzkimi) metodach produkcji i reprezentacji rzeczywistości, poszukują natomiast własnych metod, co nieraz prowadzi do bardzo przekonującego odwzorowania przeszłości.

Ilościowo dominuje typ pierwszy, obejmujący konwencjonalne dramaty i widowiska historyczne. Do ich najistotniejszych cech należą uproszczona wizja historii oraz charakterystyczna powtarzalność narracji⁷². Będą one stanowić podstawowy przedmiot zainteresowania niniejszej pracy, wespół z tymi filmami eksperymentalnymi, które miały szansę dotrzeć do szerokiej widowni poprzez dystrybucję kinową, emisje telewizyjne lub na innych nośnikach mediów w oficjalnej dystrybucji (kasety VHS, płyty DVD, Blu-Ray itp.). Filmy dokumentalne, jako oddzielna gałąź kinematografii, pozostaną na marginesie zainteresowań badawczych, chociaż w określonych kontekstach będą

⁷¹ R. A. Rosenstone, *The historical film...*

⁷² G. Turner, *Film as social practice...*, s. 83-87.

przywoływane w celach ilustracyjnych i porównawczych przykłady konkretnych dokumentów. Podobnie, poza grupą analizowanych filmów znajdują się produkcje krótkometrażowe i animowane, przede wszystkim z powodu ich ograniczonej dystrybucji, jak również nieraz utrudnionego dostępu do informacji na ich temat.

1.2. Pamięć zbiorowa a historia

Przy rozważaniu definicji filmu historycznego kilkakrotnie użyte zostało pojęcie pamięci zbiorowej, najczęściej niejako w opozycji do naukowej wiedzy o przeszłości. Ponieważ jest to jedno z ważniejszych pojęć używanych w niniejszej pracy, również ono powinno zostać precyzyjnie wyjaśnione. Badania skupione wokół tematyki pamięci zbiorowej są współcześnie istotnym i popularnym nurtem w naukach społecznych. W tym miejscu, dokładny i szczegółowy przegląd obfitego dorobku teoretycznego i empirycznego poświęconego pamięci nie wydaje się konieczny, niemniej wymienić należy przynajmniej kilku ważnych teoretyków oraz istotnych pojęć związanych z ich pracami, szczególnie tych, których dorobek koresponduje z przyjętą przez mnie perspektywą badawczą.

Punktem odniesienia dla współczesnych studiów nad pamięcią zbiorową jest myśl pracującego nad tym zagadnieniem w latach 20. XX wieku socjologa francuskiego, ucznia Emila Durkheima, Maurice'a Halbwachsa, a przede wszystkim jego książka pod tytułem *Społeczne ramy pamięci*⁷³. Podstawową tezę tej pracy jest twierdzenie, że obraz przeszłości, który uznaje i upowszechnia dana grupa społeczna, tworzony jest zawsze przez pryzmat terażniejszości, bieżących potrzeb tej grupy. Tym samym, wraz ze zmianą potrzeb, zmieniać się może w oczach jej członków obraz tego, co było dawniej. Takie podejście do pamiętanej i upamiętnianej przeszłości określić można jako prezentyzm. Halbwachs, odrzucając przekonanie, że przeszłość jest swego rodzaju zamkniętą księgą, na którą terażniejszość nie ma wpływu, starał się wskazać jakie podmioty społeczne odpowiedzialne są za procesy nieustannego przeformułowywania historii i dopasowywania jej do wymogów społecznego „tu i teraz”. Według tego autora, każda jednostka uczestniczy w licznych wspólnotach pamięci, czyli grupach, które działają na rzecz kreowania i upowszechniania odpowiadającego jej obrazu przeszłości. Wspólnot

⁷³ M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, Warszawa 1969.

tych może być w praktyce tyle, ile grup społecznych, których członkiem jest dana jednostka. Przy czym Halbwachs zwracał w swojej książce szczególną uwagę na rodzinę, klasę społeczną i wspólnotę wyznaniową jako kluczowe podmioty pamięci.

Jakie funkcje społeczne pełni dynamiczna pamięć przeszłości? Przede wszystkim, pamięć stanowi o tożsamości danej grupy, czy też społeczeństwa jako całości. Określenie się w jakiś sposób wobec przeszłości jest warunkiem koniecznym świadomego trwania w teraźniejszości. Co więcej, spójny obraz przeszłości wpływa pozytywnie na trwałość grupy i jej strukturę, wzmacnia więzi społeczne łączące jej członków, pomaga określić jej społeczne granice.

Praca Halbwachsa, choć fundamentalna dla rozwoju badań nad pamięcią zbiorową, przez dłuższy czas pozostawała w zasadzie odosobniona, między innymi ze względu na jej stosunkowo słabą znajomość poza Francją. *Społeczne ramy pamięci* przetłumaczono na język angielski dopiero w roku 1950, na polski w roku 1969. Na prawdziwe zainteresowanie tą tematyką w naukach społecznych czekać należało do lat 60., kiedy, przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej, coraz liczniejsze grono badaczy zaczęło podejmować kwestie zbiorowej pamięci.

W 1983 roku w Anglii ukazała się praca pod redakcją Erica Hobsbawma i Terence'a Rangera *The Invention of Tradition*⁷⁴. Hobsbawm i jego współpracownicy podjęli bardzo ciekawą próbę opisanego procesów wytwarzania zbiorowych wyobrażeń o przeszłości. Podobnie jak u Halbwachsa, praca ta opiera się na prezentystycznym założeniu, że obrazy przeszłości tworzone są na potrzeby teraźniejszości, jej autorzy idą jednak w swoich twierdzeniach o wiele dalej. Hobsbawm i jego współpracownicy mówią wprost, poczynając od tytułu pracy, o wynajdowaniu tradycji, rozumianej jako rozmaite formy upamiętniania przeszłości, rytuały, czy zwyczaje, którym przypisuje się historyczną dawność. Autorzy dowodzą, że tradycje te często są w rzeczywistości wynalazkami tworzonymi przez elity polityczne dla własnych korzyści, służą bowiem ich legitymizowaniu. Wynalezione tradycje, jak wskazują autorzy, powstawały na dużą skalę w XIX wieku i w początkach wieku XX, czyli równolegle do procesów powstawania nowoczesnych narodów. Nieprzypadkowo, ponieważ wynalezione tradycje służyły również wytworzeniu czy wzmocnieniu tworzących się narodowych tożsamości.

⁷⁴ E. Hobsbawm, T. Ranger (red.), *The Invention of tradition*, Cambridge 1983. W języku polskim książkę wydano w roku 2008, zob. E. Hobsawm, T Ranger (red.), *Tradycja wynaleziona*, Kraków 2008.

Badacze wynalezionych tradycji przenoszą więc ciężar społecznej konstrukcji obrazów przeszłości z barków rozproszonych wspólnot pamięci, jak było to u Halbwachsa, na elity polityczne. W ich opinii elity, czy może szerzej, państwo, posiada monopol na formowanie, a następnie upowszechnianie (upamiętnianie) sfabrykowanych wyobrażeń na temat przeszłości. Teoria ta, ponieważ posługuje się przede wszystkim kategoriami państwa i narodu, tworzonego i modelowanego poprzez wynalezione tradycje, bywa również określana jako „teoria polityki pamięci”⁷⁵. I pomimo faktu, że krytykowana jest często za zbyt radykalizm sądów i uproszczenia, takie jak ignorowanie innych podmiotów tworzących pamięć zbiorową⁷⁶, to warto o niej wspomnieć, bowiem zwraca uwagę na nacisk, jaki państwo przykładać może do kreowania obrazów przeszłości dla własnych, doraźnych lub długofalowych celów. Choć wynalazek kinematografii spóźnił się w stosunku do procesów narodotwórczych w Europie, jest on państwu potrzebny, aby poprzez filmowe obrazy przeszłości, więzi narodowe podtrzymywać.

W gronie najważniejszych współcześnie teoretyków pamięci zbiorowej zdecydowanie należy umieścić francuskiego historyka Pierre’a Nora, wywodzącego się z tradycji szkoły Annales, ale twórczo rozwijający ją w swojej koncepcji „miejsc pamięci” (*lieux de memoire*), szeroko dyskutowanej i wykorzystywanej obecnie przez badaczy społecznych w wielu krajach europejskich, również w Polsce. Nora stworzył swoją koncepcję zastanawiając się nad przemianami pamięci narodowej Francuzów w XX wieku. Czym są miejsca pamięci? Trudno jest odpowiedzieć na to pytanie jednoznacznie, ponieważ Nora uchylił się od precyzyjnego zdefiniowania tego, kluczowego w jego pracach, pojęcia. Można jednak uznać, że miejsca pamięci są długowiecznymi, ponadpokoleniowymi elementami, z których pamięć zbiorowa jest zbudowana i na które jest nakierowana, innymi słowy stanowią punkty odniesienia, wokół których krystalizuje się tożsamość zbiorowa danej społeczności⁷⁷. Również Nora akcentuje kluczową rolę pamięci zbiorowej dla tożsamości. W praktyce, miejscami pamięci mogą być rozmaite – historyczne bądź mityczne – miejsca, rozumiane nie tylko w sensie topograficznym, ale

⁷⁵ Chociaż nie w rozumieniu polityki pamięci przyjętym w niniejszej pracy. Por. L. M. Nijakowski, *Polska Polityka Pamięci. Esej Socjologiczny*, Warszawa 2008.

⁷⁶ Por. np. Y. Zerubavel, *Recovered Roots. Collective Memory and Making of Israeli National Tradition*, Chicago-London, 1995, s. 5.

⁷⁷ Por. C. Carnecac-Lecomte, *Podobieństwa i różnice między francuskimi „Lieux de memoires” i niemieckimi „Erinnerungsorte”*, [w:] K. Jabłonowski, K. Kończal, M. Matlak (red.), *Deutsch-polnische Erinnerungsorte. Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, Berlin 2009.

metaforycznie, jako wydarzenia, postaci, budowle, dzieła sztuki, idee i inne elementy kultury, wokół których krystalizuje się pamięć. Sam Nora wyliczał, na przykład: „archiwa i zarazem trójkolorowy sztandar, biblioteki, słowniki, muzea i pamiątki, uroczystości, Panteon, Łuk Tryumfalny; *Dictionnaire Larousse* oraz »ściana komunardów«, gdzie zginęli ostatni obrońcy Komuny Paryskiej w 1870 roku”⁷⁸.

Wokół koncepcji Pierre’a Nora wytworzyło się wiele nieporozumień, biorących się na przykład z odczytywania miejsc pamięci wyłącznie w wymiarze topograficznym. Nora nie organizuje również przejrzystego i precyzyjnego warsztatu, jego teksty przesycane są różnorodnymi metaforami i skojarzeniami, co nie ułatwia innym badaczom wykorzystywania jego koncepcji. Wydaje się, że w związku z brakiem dokładnego dookreślenia miejsc pamięci, bywają one czasem błędnie traktowane jako proste synonimy terminów takich jak mit, czy stereotyp. Niemniej, koncepcja ta może być jednocześnie bardzo owocna, co pokazuje na przykład projekt badawczy poświęcony polsko-niemieckim miejscom pamięci⁷⁹. Badanie przeszłości poprzez miejsca pamięci Nora określa mianem historii drugiego stopnia. Odchodzi ona od pozytywistycznego paradygmatu uprawiania historii, kładącej nacisk na oryginalne źródła, opisywanie zdarzeń, chronologię i linearność czasu. Historia drugiego stopnia zwraca się ku uniwersum symbolicznemu, zbiorowym wyobrażeniom, kulturze masowej. Historia drugiego stopnia nie ma być przy tym tożsama z historią recepcji. Nie odpowiada więc jedynie na pytanie, w jaki sposób społeczeństwo (naród) widzi historyczne wydarzenia. Chodzi o dokładne zbadanie trajektorii tej pamięci, wpływu, który wywarła na konkretne zbiorowości; skojarzeń, które w społeczeństwie wywołała; strategii politycznych, w które została wprzężona oraz tego, w jaki sposób uczestniczyła w procesach konstruowania zbiorowych (narodowych) tożsamości.

Koncepcję Nora krytykuje się między innymi za jej nieprecyzyjność oraz odwoływanie się przede wszystkim do kategorii narodu, co spycha na margines poznania inne, faktycznie istniejące, wspólnoty pamięci. Niemniej, przenosząc ciężar zainteresowania badaczy na społeczne uniwersum symboliczne, jest koncepcją bardzo inspirującą. Miejsca pamięci jako elementy organizujące wyobraźnię, krystalizujące tożsamość, pojawiają się oczywiście również w kinematografii. Uznać można, że są

⁷⁸ P. Nora, *Między pamięcią a historią: Les Lieux de Mémoire*, Tytuł roboczy: Archiwum, nr 2, 2009, s. 4-12.

⁷⁹ R. Traba, H. H. Hahn (red.), *Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, Warszawa, 2012-2014.

trwałymi *toposami*, które tworzą rezerwuar zainteresowań twórców, wciąż powracając w filmach, chociaż w zmiennej formie. To również ważne spostrzeżenie, ponieważ w koncepcji Nora, miejsca pamięci nie są niezmiennie, ale posiadają swoją dynamikę, którą także należy badać.

Polska socjologia ma stosunkowo bogatą tradycję badań nad pamięcią zbiorową. Wśród pionierów pracujących nad tą tematyką, wyróżnić można Stefana Czarnowskiego, Ludwika Krzywickiego, Kazimierza Kelles-Krausa, czy Ninę Assorodobraj. Ta ostatnia, swoim artykułem w Studiach Socjologicznych z 1963 r. wprowadziła do języka nauk społecznych bliskie pamięci zbiorowej pojęcie „świadomości historycznej”⁸⁰. W jej ujęciu, świadomość historyczna, to wizja własnej przeszłości, która jest niezbędną częścią społecznie podzielanego obrazu zbiorowości. W jej skład wchodzi, między innymi: „mity genealogiczne, legendy o początkach, epos bohatersko-historyczny, powieść historyczna, dramat historyczny, malarstwo historyczne, kult pomników przeszłości, rozbudowane doktryny historycystyczne, elementy historyczne teorii wiedzy, szerokie – mniej lub bardziej rozbudowane – teorie rozwoju”⁸¹. Dorobek Niny Assorodobraj stanowił ważny punkt odniesienia dla polskich badaczy⁸², którzy podjęli się tematyki pamięci zbiorowej w następnych dekadach, Barbary Szackiej⁸³, Andrzeja Szpocińskiego⁸⁴, Anny Sawisz⁸⁵ i innych. Okres największego zainteresowania, czy wręcz „moda” na badanie pamięci zbiorowej w Polsce datuje się jednak dopiero od lat 90., z pewnością w dużej mierze w związku z transformacją systemową, która umożliwiła wprowadzenie do polskiego dyskursu publicznego mnogich wspólnot pamięci.

Wzrost zainteresowania tematyką pamięci zbiorowej i licznie ukazujące się od kilku dekad prace, zarówno w Polsce jak i zagranicą, nie oznaczają jednak, że w badaniach pamięci wytworzył się jednolity paradygmat. Badania te pozostają w dużej mierze

⁸⁰ N. Assorodobraj, *Żywa historia. Świadomość historyczna: symptomy i propozycja badawcze*, Studia Socjologiczne nr 2, 1963.

⁸¹ Tamże, s. 8.

⁸² Por. np. B. Szacka, *Nina Assorodobraj-Kula. 16 sierpnia 1908 – 6 listopada 1999*, Studia Socjologiczne 4/1999; P. T. Kwiatkowski, *Pamięć zbiorowa społeczeństwa polskiego w okresie transformacji*, Warszawa 2008.

⁸³ Np. B. Szacka, *Przeszłość w świadomości ludności wiejskiej*, Warszawa 1967; B. Szacka, *Przeszłość w świadomości inteligencji polskiej*, Warszawa 1983; B. Szacka, *Czas przeszły...*

⁸⁴ Np. A. Szpociński, *Przemiany obrazu przeszłości Polski: analiza słuchowisk historycznych dla szkół podstawowych 1951-1984*, Warszawa 1989; A. Szpociński, P. T. Kwiatkowski, *Przeszłość jako przedmiot przekazu*, Warszawa 2006.

⁸⁵ Np. B. Szacka, A. Sawisz, *Czas przeszły i pamięć społeczna: przemiany świadomości historycznej inteligencji polskiej 1965-1988*, Warszawa 1990.

rozproszone pomiędzy wieloma dyscyplinami, korzystają z doświadczeń historyków, socjologów, psychologów, kulturoznawców, antropologów, filozofów⁸⁶. Skutkiem tego, daje się zauważyć na tym polu duży mętlik pojęciowy, utrudniający nieraz odnoszenie się do prac różnych badaczy zainteresowanych tym samym tematem, ale posługujących się odmienną terminologią. Jak należy więc rozumieć pojęcie pamięci zbiorowej w kontekście niniejszej pracy?

Przede wszystkim należy podkreślić, że pojęcie pamięci zbiorowej nie powinno być rozumiane dosłownie. W żadnym razie nie chodzi w nim o hipostazowanie zbiorowości, a więc przypisywanie jej pamięci tożsamej lub analogicznej z pamięcią jednostek⁸⁷. Jest to pewna metafora, która oddaje jednak ważny czynnik konstytuujący wszystkie zbiorowości ludzkie. Z pewnością, zbiorowa pamięć o przeszłości nie jest też tożsama z sumą wiedzy o niej w sensie naukowym, to jest z historią jako dyscypliną akademicką. Przedmiotem zainteresowania historii są dzieje oraz ludzie, jako podmioty owych dziejów⁸⁸. Tymczasem pamięć zbiorowa to, według Barbary Szackiej, „[zbiór] wyobrażeń członków zbiorowości o jej przeszłości, o zaludniających ją postaciach i minionych wydarzeniach, jakie w niej zaszły, a także sposobów ich upamiętniania i przekazywania o nich wiedzy uważanej za obowiązkowe wyposażenie członka tej zbiorowości. Inaczej mówiąc, [...] wszystkich świadomych odniesień do przeszłości, które występują w bieżącym życiu zbiorowym”⁸⁹.

Historia i pamięć zbiorowa są skoncentrowane na przeszłości, ale rządzą się odmiennymi prawami, mimo że są też od siebie w jakiś sposób zależne. Pamięć zbiorowa żywi się naukową wiedzą historyczną, selekcionuje ją, adaptuje do społecznych potrzeb, przeinacza. Z drugiej strony, historycy pracują w określonych kontekstach społecznych – swoim miejscu i czasie – dlatego ich zainteresowania badawcze nie mogą pozostawać bez związku z pamięcią zbiorową. Jak pisze Moris Csáky „badanie przeszłości przez historyków nie tylko nie jest dowolne czy przypadkowe, lecz podejmowane przez nich tematy odnoszą się do interakcyjnego wymiaru społecznego, a przyjmowane perspektywy, [...] odpowiadają – podobnie jak w przypadku pamięci zbiorowej – nieprzerwanie

⁸⁶ J. K. Olick, J. Robbins, *Social Memory Studies: from “Collective Memory” to the Historical Sociology of Mnemonic Practices*, *Annual Review of Sociology*, nr 24, 1998, s. 106.

⁸⁷ Konsekwencje takiego rozumienia pojęcia rozpatrują np. J. Fentress, Ch. Wickham, *Social memory*, Cambridge 1992, s. IX.

⁸⁸ J. Szymański, *Nauki pomocnicze historii*, Warszawa 2005, s. 7.

⁸⁹ B. Szacka, *Czas przeszły...*, Warszawa 2006, s. 19.

przeistaczającej się zbiorowej (społecznej) świadomości względnie aktualnemu zapotrzebowaniu społecznemu [...]. Historyczny przedmiot pamięci i jednostkowy sposób pamiętania (historyka) są zatem społecznie uwarunkowane, czyli zależne od pamięci zbiorowej”⁹⁰.

Barbara Szacka wylicza najważniejsze różnice pomiędzy tymi sferami⁹¹. Po pierwsze, historia i pamięć zbiorowa posługują się odmiennymi koncepcjami czasu – historia linearnym, podczas gdy pamięć zbiorowa zwracać się może do czasu mitycznego, który charakteryzuje brak jednolitej miary oraz strzałki czasu⁹², cykliczność. Druga różnica polega na odmienności języka. Historia posługuje się językiem naukowym, analitycznym, sprawozdawczym, podczas gdy pamięć zbiorowa poetyckim, metaforycznym, wartościującym⁹³. Po trzecie, posługują się odrębnymi kryteriami prawdy. Wiedza uznana przez naukę historię musi być zdobyta zgodnie z określonymi metodami, podczas gdy pamięć zbiorowa funkcjonuje jako wiedza zgodna ze światopoglądem, odczuciami, tożsamością danej grupy, nie wymaga się od niej źródłowych potwierdzeń. Po czwarte, badacze zainteresowani pamięcią zbiorową muszą przyjąć inne metody badawcze aniżeli historycy. Dla historyka, pamięć świadka historii jest tylko jednym z wielu i wcale nie najważniejszym, bo zawodnym, źródłem. Dla badaczy pamięci, wywiad bądź kwestionariusz przeprowadzany z przedstawicielami wspólnot pamięci to jedno z podstawowych narzędzi. Podobnie, badacze pamięci często wykorzystują w swoich badaniach popularne wyobrażenia przeszłości występujące w literaturze czy filmie, co zazwyczaj sprawia historykom wiele problemów. Po piąte, historia i pamięć zbiorowa pełnią w społeczeństwie odmienne funkcje, co zostanie wyjaśnione szerzej w dalszej części tekstu. Podsumowując, pamięć zbiorowa, inaczej niż historia, charakteryzuje się wartościowaniem, uogólnianiem i mitologizacją przeszłości, zaburzaniem chronologii. Wszystkie te różnice wskazują na zasadność definicyjnego rozdzielenia pojęć pamięci zbiorowej i historii. Jednak, jak zaznacza Barbara Szacka, nie należy traktować ich zupełnie rozłącznie, lecz jako modele biegunowe, typy idealne które w czystej postaci praktycznie

⁹⁰ M. Csáky, *Historia i pamięć. Pamiętanie i strategie pamięci w narracyjnej metodzie historycznej. Przykład Europy Centralnej*. [w:] K. Jabłonowski, K. Kończal, M. Matlak (red.), *Deutsch-polnische Erinnerungsorte. Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, Berlin 2009.

⁹¹ B. Szacka, *Czas przeszły...*, s. 23-30.

⁹² E. V. Altekar, *Arrow of Time: Towards a New Epistemology of Science*, The Paideia Project, <http://www.bu.edu/wcp/Papers/TKno/TKnoAlte.htm> (stan: 1.03.2015).

⁹³ Por. A. Szpociński, T. Kwiatkowski, *Przeszłość jako przedmiot...*, s. 21-23.

nie występują w rzeczywistości społecznej, ponieważ są to sfery od siebie zależne i wzajemnie na siebie wpływające.

Powyższe spostrzeżenia nie rozwiązują wszystkich problemów definicyjnych. Zjawiska, które wchodzą w zakres pojęcia pamięci zbiorowej są bowiem nazywane przez poszczególnych autorów w różnoraki sposób. Barbara Szacka, opowiadając się za terminem „pamięć zbiorowa” nawiązuje do myśli Maurice’a Halbwachsa⁹⁴. Sam Halbwachs nie był jednak w tej kwestii konsekwentny i w podobnym, bądź tym samym sensie, korzystał również z innych określeń. Szacka odradza zbyt pochopne używanie terminów bliskoznacznych, w jej opinii mniej precyzyjnych, takich jak „pamięć społeczna”, które rezerwuje raczej dla psychologii społecznej na oznaczenie społecznych aspektów pamięci jednostkowej⁹⁵ (jednocześnie będąc w *Encyklopedii socjologii* autorką hasła *Pamięć społeczna* rozumianego nie inaczej, jak pamięć zbiorowa⁹⁶). Podobnie rezygnuje z posługiwania się pojęciami pamięć historyczna (także wywodzącym się z prac Halbwachsa⁹⁷) oraz świadomość historyczna. To ostatnie, jak zostało wspomniane wcześniej, wprowadziła do socjologii polskiej w latach 60. Nina Assorodobraj⁹⁸. W mniemaniu Szackiej, jego słabość polega na zacieraniu różnic pomiędzy historią profesjonalną a pamiętaną. Zdając sobie sprawę z żywego funkcjonowania wielu bliskoznacznych określeń opisywanego zjawiska, pragnąłbym uniknąć nieporozumień terminologicznych, dlatego też w niniejszej pracy będę konsekwentnie posługiwał się pojęciem pamięci zbiorowej według przytoczonej powyżej definicji Barbary Szackiej.

Omawiając zakres znaczeniowy tak szerokiego terminu, jakim jest pamięć zbiorowa, Szacka wymienia trzy podstawowe wymiary jego zróżnicowania⁹⁹. Pierwszy wynika z faktu, iż pamięć o własnej przeszłości, jak zauważył już Halbwachs, przynależy do zbiorowości różnego typu, na przykład narodu, społeczności lokalnej, grupy wyznaniowej i innych wspólnot pamięci. Nie sprawia to większych problemów, gdyż wystarczy nazwanie tych zbiorowości, aby wyjaśnić czyjej pamięci dotyczy konkretny element. Drugi wymiar to różnice pomiędzy pamięcią członków danej zbiorowości o jej przeszłości oraz pamięcią pokoleniową, czyli przedstawicieli określonej generacji o ważnych wydarzeniach,

⁹⁴ M. Halbwachs, dz. cyt.

⁹⁵ B. Szacka, *Czas przeszły...*, s. 39.

⁹⁶ B. Szacka, *Pamięć społeczna*, [w:] *Encyklopedia socjologii*, T. 3, Warszawa 2000, s. 52-55.

⁹⁷ B. Szacka, *Czas przeszły...*, s. 37.

⁹⁸ N. Assorodobraj, dz. cyt.

⁹⁹ B. Szacka, *Czas przeszły...*, s. 29.

jakie miały miejsce w ciągu ich życia. Trzeci wymiar – bardzo istotny dla niniejszej pracy – wynika z faktu, iż w każdej zbiorowości występują zazwyczaj dwie kategorie pamięci zbiorowej – oficjalna, uznawana i przekazywana zinstytucjonalizowanymi kanałami przekazu oraz nieoficjalna, pozostająca poza instytucjonalnym obiegiem. David Lowenthal określa je mianem pamięci urzędowej (*official*) i potocznej (*vernacular*)¹⁰⁰. Szacka w przypadku przekazów pochodzących od oficjalnych instytucji i ośrodków przeznaczonych dla szerokiej publiczności, mówi o pamięci upowszechnianej, natomiast wyobrażenia na temat przeszłości, które wywodzą się z zapamiętanych doświadczeń indywidualnych, bądź grupowych określa jako pamięć potoczną. Oba te rodzaje pamięci nigdy nie pokrywają się ze sobą całkowicie, w skrajnych przypadkach pozostając w konflikcie, bądź nawet wzajemnie wykluczając. Napięcia pomiędzy nimi stanowią dynamo napędzające politykę pamięci wewnątrz społeczeństwa, tak jak napięcia pomiędzy oficjalnymi pamięciami poszczególnych państw (społeczeństw, narodów) dynamizują międzynarodową politykę pamięci. Do skutków napięć pomiędzy pamięcią upowszechnianą i potoczną należy zmienność obrazów przeszłości tworzonych w sferze kultury, także w kinematografii, co jest jednym z głównych obszarów zainteresowania niniejszej pracy.

Pamięć zbiorowa w rozumieniu Barbary Szackiej jest dynamicznym zbiorem składającym się z różnorodnych elementów, podlegających nieustannym procesom upamiętniania i zapomnienia. Gdzie szukać należy rezerwuaru treści społecznie pamiętanych? Po pierwsze, Szacka wskazuje na pamięć poszczególnych jednostek danej zbiorowości o przeżyciach własnych (w ujęciu Jana Assmanna jest to pamięć komunikacyjna, czyli niezinstytucjonalizowana, istniejąca przede wszystkim w formie mówionej, w rozmowach, zwyczajach¹⁰¹). Po drugie pamięć wyrosła ze wspólnych doświadczeń wielu osób wraz ze społecznie uzgodnionym językiem ich przekazu. Po trzecie, jest to oficjalny obraz przeszłości i sposób jego przekazywania, kulturowe artefakty takie jak obchody świąt i rocznic, pomniki, publikacje, ekspozycje muzealne, dzieła sztuki, czy produkty kultury masowej, w tym również filmy fabularne¹⁰². Jan Assmann używa, na określenie tego rodzaju pamięci, terminu pamięć kulturowa.

¹⁰⁰ Tamże, s. 45.

¹⁰¹ Syntetyczne omówienie koncepcji pamięci komunikacyjnej (komunikatywnej) oraz kulturowej Jana Assmanna M. Saryusz-Wolska, *Wprowadzenie*, [w:] M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków 2009, s. 26-35.

¹⁰² B. Szacka, *Czas przeszły...*, s. 44-45.

1.3. Pamięć zbiorowa – polityka pamięci – film

Strukturę pamięci zbiorowej porównać można do struktury postawy, składającej się z trzech aspektów: poznawczego, emocjonalnego i behawioralnego¹⁰³. Aspekt poznawczy to wiedza o – jak wyraża się Szacka – zaludniających przeszłość postaciach i wydarzeniach. Wiedza ta ma oczywiście pozanaukowy, uproszczony i często stereotypowy charakter. Emocje związane z tymi treściami to drugi komponent pamięci. Niektóre z nich, takie jak podziw dla bohaterów, pogarda dla zdrajców czy nienawiść do wrogów pielęgnowane są dodatkowo poprzez zachowania, w czym wyraża się aspekt behawioralny. Składają się nań wszelkie rytuały i działania upamiętniające, zarówno instytucjonalne, jak i prywatne. Filmy wpływają przede wszystkim na dwa pierwsze aspekty. Przekazują informacje na temat wydarzeń historycznych, kreują pewną wizję przeszłości, ale także, dzięki właściwości medium potrafią bardzo silnie łączyć to z określonymi emocjami. Filmy wpływać mogą jednak także na aspekt behawioralny pamięci społecznej, w tym choćby sensie, że mają moc wywoływania określonych reakcji, polemik, protestów, i innych, nieraz nawet gwałtownych zachowań. Na przykład, po projekcjach propagandowego, niemieckiego filmu historycznego *Żyd Süß (Jud Süß, 1940)*, w różnych miejscach dochodziło do ekscesów antysemickich¹⁰⁴. Aspekt behawioralny można również widzieć w polityce telewizji (przede wszystkim publicznej), emitującej zazwyczaj klasyczne filmy historyczne z okazji świąt i rocznic wydarzeń historycznych, sugerując niejako odbiorcom, że obejrzenie filmu historycznego potraktować należy jako część obchodów narodowego święta. Bądź też w zrytualizowanych wycieczkach szkolnych organizowanych zwykle w czasie wyświetlania w kinach dużych produkcji historycznych.

Pamięci zbiorowej najczęściej przypisuje się funkcje społeczne, które określić można mianem tożsamościowej oraz legitymizacyjnej, a które odczytać można już z pracy Maurice'a Halbwachsa. Funkcja tożsamościowa (bądź też integracyjna¹⁰⁵) pamięci zbiorowej wydaje się dość oczywista. Podobnie jak na poziomie indywidualnym psychologiczna konstrukcja tożsamości wymaga od jednostki posiadania pamięci własnej

¹⁰³ Tamże, s. 19.

¹⁰⁴ D. S. Hull, *Film in the Third Reich: a study of the German cinema 1933-1945*, Berkeley, Los Angeles 1969, s. 169.

¹⁰⁵ L. M. Nijakowski, dz. cyt., s. 50.

przeszłości¹⁰⁶, tak na poziomie społecznym, a przede wszystkim na poziomie grupy narodowej, będącej w istocie wspólnotą wyobrażoną¹⁰⁷, świadomość wspólnej przeszłości jest fundamentalnym czynnikiem konstytutywnym. Pamięć zbiorowa działa na tożsamość zbiorową w trójnasób¹⁰⁸. Świadomość wspólnej przeszłości i trwania w czasie, która istnieje wśród członków danej zbiorowości znajduje w niej pozytywny emocjonalny oddźwięk. W większości kultur długotrwałość, zakorzenienie i dawność budzą wręcz sakralne konotacje. Widać to szczególnie podczas obchodów rozmaitych rocznic i jubileuszy. Po drugie, pamięć zbiorowa transmituje w czasie wartości i wzory zachowań danej zbiorowości. Przeszłość w pamięci zbiorowej zawsze jest nacechowana emocjonalnie, wyznaczając różnice pomiędzy dobrem a złem, pełniąc ważną rolę w konstruowaniu systemu aksjo-normatywnego społeczności. Po trzecie, zbiór symboli, który składa się na pamięć zbiorową, tworzy swego rodzaju kod kulturowy danej zbiorowości, dzięki któremu wzrasta jej ekskluzywność i wewnętrzne poczucie wspólnoty. W ten sposób, w ujęciu Hobsbawma, przy pomocy wynalezionych tradycji przeprowadzane były procesy narodotwórcze. Roy F. Baumeister i Stephen Hastings badając zależności między pamięcią a tożsamością, wyróżnili szereg sposobów, w jakie społeczności modyfikują pamięć w celu wzmocnienia zbiorowej tożsamości, poprawy własnego wizerunku, czy też korzyści politycznych¹⁰⁹. Są to: pomijanie niewygodnych faktów z przeszłości, fałszowanie, wyolbrzymianie i upiększanie jej, manipulowanie związkami wydarzeń (łącznie i odrywanie faktów), obwinianie nieprzyjaciół, zrzucanie winy na niekorzystne okoliczności, konstruowanie wygodnego dla własnej grupy kontekstu. Wszystkie z tych technik powszechnie występują również w popularnych narracjach literackich oraz filmowych.

Funkcja legitymacyjna (określana też jako legitymizacyjno-adaptacyjna¹¹⁰) pamięci zbiorowej polega przede wszystkim na uprawomocnianiu istniejącego porządku społeczno-politycznego, w tym struktur społecznej dominacji oraz władzy politycznej. Sprawia to, iż w każdym społeczeństwie istnieje, wspomniane już wcześniej, napięcie

¹⁰⁶ B. Szacka, *Pamięć społeczna...*, s. 54.

¹⁰⁷ B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, Kraków 1997.

¹⁰⁸ B. Szacka, *Czas przeszły...*, s. 48-52.

¹⁰⁹ R. F. Baumeister, S. Hastings, *Distortions of Collective Memory: How Groups Flatter and Deceive Themselves*, w: J. W. Pennebaker, D. Paez, B. Rimé (red.) *Collective Memory of Political Events. Social Psychological Perspectives*. New Jersey 1997.

¹¹⁰ L. M. Nijakowski, dz. cyt.

pomiędzy pamięcią upowszechnianą, a potocznymi kontrapamięciami. Oczywiście, napięcia są mniejsze lub w każdym razie łatwiej kanalizowane w społeczeństwach, które akceptują reżim lub w modelu liberalno-demokratycznym, gdzie jednostki posiadają stosunkowo szerokie możliwości aktywnego udziału w dyskursie publicznym, większe natomiast w niedemokratycznych reżimach, w których społeczeństwo nie akceptuje władzy państwowej. W każdym razie, silna presja państwa na upowszechnianie wyłącznie jednej wersji przeszłości, zwiększa prawdopodobieństwo społecznego oporu przejawiającego się w tworzeniu pamięci alternatywnych¹¹¹. Dlatego też, jednym z istotnych wątków w niniejszej pracy jest śledzenie zmian w filmowych obrazach historii, przebiegających równoległe do zmian kształtu i kondycji polskiego systemu politycznego.

Do tych dwóch funkcji dodać można jeszcze jedną, nazwaną przez Lecha Nijakowskiego informacyjno-interpretacyjną, gdyż dzięki niej jednostki potrafią lepiej poruszać się w przestrzeni symbolicznej. Wspólna wiedza o przeszłości ułatwia interakcje z innymi członkami grupy, ale również pozwala na łatwe konstruowanie i utrwalanie stereotypów, czy uprzedzeń wobec innych, a więc budowania wizji grup obcych¹¹².

Pamięć zbiorowa, pełniąc istotne funkcje tożsamościowe i legitymizacyjne, jest nie tylko zjawiskiem społecznym, ale również istotną kategorią politycznej praktyki. W ostatnich latach, w głównym nurcie polskiej debaty publicznej mocno zagnieździło się pojęcie polityki historycznej. Kariera tego wyrażenia rozwijała się przede wszystkim równoległe do politycznego projektu IV Rzeczypospolitej, firmowanego przez rządy Prawa i Sprawiedliwości w latach 2005-2007. Podjęto wówczas szereg widocznych w przestrzeni publicznej działań mających na celu upamiętnianie chwalebnych – z punktu widzenia rządzących – wydarzeń historycznych oraz odzyskanie pamięci o wydarzeniach zapomnianych, przede wszystkim z okresu II wojny światowej oraz PRL¹¹³. Od tego czasu datuje się, między innymi, stymulowane instytucjonalnie upamiętnianie tzw. „żołnierzy wyklętych”. Oczywiście nie oznacza to, że polityka historyczna, czy też polityka pamięci¹¹⁴, jest wynalazkiem dwudziestego pierwszego wieku. Polityka pamięci, którą można

¹¹¹ B. Szacka, *Pamięć społeczna...*, s. 54.

¹¹² L. M. Nijakowski, dz. cyt.

¹¹³ Por. np. P. Machcewicz, *Spory o historię 2000-2011*, Kraków 2012.

¹¹⁴ Wielu naukowców zajmujących się tematyką historii i pamięci uważa pojęcie „polityki historycznej” za niefortunne i proponuje używanie innych terminów. Por. np. dyskusję: *O polityce pamięci*, Karta nr 55, 2008 oraz nr 57, 2008. Lech M. Nijakowski proponuje bardziej precyzyjne wyrażenie „polityka pamięci”. Przyjmuję jego argumentację, biorąc jednak pod uwagę powszechność pojęcia „polityka historyczna” w dyskursie publicznym będę stosował oba wyrażenia zamiennie. Zob. L. M. Nijakowski, dz. cyt., s. 29.

rozumieć jako „działania, które jednostka intencjonalnie podejmuje na forum publicznym w celu ugruntowania pamięci zbiorowej obywateli lub jej zmiany”¹¹⁵ swymi początkami sięga z pewnością do starożytności¹¹⁶, a z pełną mocą obecna jest w dyskursie publicznym przynajmniej od powstania nowoczesnych państw narodowych, które dla własnej legitymizacji i w celu wzmacniania zbiorowych tożsamości społeczeństwa uciekały się do kategorii pamięci i przeszłości. Jak pisał Hobsbawm „wynajdywano” więc tradycje, szukano w przeszłości tego co odróżniało dane społeczeństwo od sąsiadów, kreowano i demonizowano „odwiecznych” wrogów.

Skąd wziął się współczesny wzrost zainteresowania polityką pamięci w Polsce widoczny, jak zauważa Paweł Machcewicz, od początku XXI w.¹¹⁷? Polityka pamięci okresu PRL traktowana była przez większość społeczeństwa jako reżimowa propaganda, z jej narracją nie wolno było publicznie dyskutować, monopol informacyjny władzy blokował pluralizm pamięci. Spory o pamięć toczyły się przede wszystkim na odmiennych płaszczyznach. Przekazom oficjalnym, które zmonopolizowały media i przestrzeń publiczną przeciwstawiano przekazy prywatne bądź, od drugiej połowy lat 70., drugoobiegowe. Po 1989 roku pluralizm pamięci systematycznie rósł, w dyskursie publicznym pojawiały się kolejne narracje, zmarginalizowane wcześniej punkty widzenia, czego najlepszym przykładem jest wciąż odbijająca się echem współczesna debata jedwabieńska¹¹⁸, rozpoczęta w 2000 r. wszczęciem śledztwa IPN w sprawie „zabójstwa w dniu 10 lipca 1941 r. w Jedwabnem obywateli polskich narodowości żydowskiej”¹¹⁹ oraz wydaniem książki Jana Tomasza Grossa, pod tytułem *Sąsiedzi*¹²⁰. Przełamanie monopolu pamięci upowszechnianej przez władzę spowodowało, że polityka pamięci mogła być z większym powodzeniem wykorzystywana jako element gry w polu politycznym, sposób na przyciąganie i dyscyplinowanie demokratycznego elektoratu wokół symboli przeszłości. Tym bardziej, że kwestie przeszłości, rachunku krzywd oraz lęku przed osądzeniem są potencjalnie istotnymi czynnikami wpływającymi na kształt polskiej sceny politycznej¹²¹.

¹¹⁵ Tamże, s. 44.

¹¹⁶ Zob. np. Plutarch, *Żywoty sławnych mężów*, Wrocław 1956.

¹¹⁷ P. Machcewicz, dz. cyt., s. 7.

¹¹⁸ Więcej na temat przebiegu debaty E. Dmitrów, *Miejsce pamięci Jedwabne. Szkic do analizy*, [w:] J. Eisler i in. (red.) *Niepiękny wiek XX*, Warszawa 2010, s. 141-161.

¹¹⁹ *Jedwabne*, <http://www.ipn.gov.pl/porta1/pl/304/4226> (dostęp: 1.04.2015).

¹²⁰ J. T. Gross, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny 2000.

¹²¹ M. Białous, I. Sadowski, *Na karuzeli krzywd. Historyczne źródła podziałów społeczno-politycznych w Polsce*, Studia Politologiczne nr 29, 2013, s. 79-112.

Tworzenie i podtrzymywanie przez polityków podziałów na wzajemnie wykluczające się wspólnoty pamięci, wydaje się też tym bardziej istotnie, im mniej wyraźne stają się różnice pomiędzy stronnictwami politycznymi w innych sferach życia społecznego, przede wszystkim w gospodarce.

Polityka pamięci, nazwana czy nie, była prowadzona również wtedy, kiedy wynajdowano kinematograf. Film historyczny szybko stał się jej narzędziem¹²². Dlatego też, analizując dawne obrazy poświęcone przeszłości, traktować je możemy jako ślady przeszłych starć politycznych, a śledząc współczesne filmy historyczne, wnioskować nie tylko o stanie naszej wiedzy o przeszłości, ale również o polityce pamięci „tu i teraz”.

Jeżeli pozostaniemy przy rozumieniu polityki pamięci jako działań podejmowanych na forum publicznym w celu ugruntowania pamięci zbiorowej obywateli lub jej zmiany, podmiotem predysponowanym do prowadzenia takiej polityki nie jest wyłącznie aparat państwowy, choć z pewnością ten dysponuje najszerszym instrumentarium. Państwo nadzoruje bowiem instytucje, które posiadają liczne placówki (centralne i terenowe), statutowo zajmujące się prowadzeniem polityki pamięci. We współczesnej Polsce są to na przykład Instytut Pamięci Narodowej, Rada Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa, Urząd do spraw Kombatantów i Osób Represjonowanych. Państwo wpływa również pośrednio – poprzez subsydia bądź wpływ na obsadę stanowisk – na szereg innych podmiotów, zaangażowanych w mniejszym lub większym stopniu w politykę pamięci. Wśród nich wymienić można Krajową Radę Radiofonii i Telewizji, media publiczne, Polski Instytut Sztuki Filmowej, muzea i inne placówki kultury, szkoły wyższe. Państwo angażuje się również w politykę pamięci poprzez wpływ na szkolne programy nauczania, obchody świąt i rocznic, relacje międzynarodowe, nadawanie orderów i odznaczeń. Jakie podmioty poza państwem uczestniczą w polityce pamięci? Wyróżnić tu można między innymi grupy narodowe i etniczne (oraz ich organizacje), społeczności lokalne, partie polityczne, ruchy społeczne, organizacje pozarządowe, środowiska artystyczne, grupy nieformalne (jak na przykład coraz popularniejsze grupy rekonstrukcyjne), czy nawet pojedynczych obywateli, gdyż w myśl tej definicji, decyzją polityczną może być na przykład wywieszenie (lub nie)

¹²² Już w 1899 roku pionier kinematografii Georges Méliès nakręcił film *L'affaire Dreyfus*, który miał być ekranową rekonstrukcją elektryzującego społeczeństwo francuskiej sprawy. Méliès w swoim filmie wyraźnie dawał widzom do zrozumienia, że sympatyzuje z kapitanem Alfredem Dreyfusem.

przed domem flagi w dzień święta narodowego, wpięcie w klapę kotylionu 3 maja, czy uczestnictwo w oficjalnych obchodach świąt i rocznic.

Przedmiotem zainteresowania niniejszej pracy jest polityka pamięci, rozumiana jako gra o filmowy obraz przeszłości, ważny element kreujący pamięć zbiorową. Kinematografia wydaje się szczególnie interesującym i skutecznym obszarem prowadzenia polityki pamięci, gdyż jako medium charakteryzuje się dużą atrakcyjnością, wysokim stopniem emocjonalności treści przekazywanych, masowością odbioru oraz quasi-przemysłowym charakterem produkcji. Skoro w społeczeństwie istnieją różne rodzaje pamięci, potoczne i upowszechniane, przynależne wielu wspólnotom pamięci, które konkurują ze sobą, filmy historyczne jako elementy dyskursu społecznego i kultury masowej, powinny być traktowane zarówno jako przyczyny jak i skutki sporów czy negocjacji pomiędzy tymi wspólnotami. Każdy film jest w pewnym sensie efektem napięcia pomiędzy wieloma podmiotami społecznymi, a także wypadkową wizji artystycznych, oczekiwań publiczności, możliwości finansowych, politycznych oraz innych czynników. W przypadku filmu historycznego istotne wydaje się również napięcie pomiędzy pamięcią zbiorową twórców, widzów i producentów (państwowych bądź prywatnych). Struktura przemysłu filmowego, a przede wszystkim dominujący rodzaj własności i kontroli nad produkcją wpływają w znacznym stopniu na treści produkowane i transmitowane do widowni. Założyć można, iż filmowa wizja historii uzależniona jest od kontekstu politycznego i ekonomicznego w większym stopniu, niż od aktualnego stanu wiedzy naukowej o ekranizowanej epoce.

Pamięć zbiorowa – i film historyczny, który jako świadome odniesienie do przeszłości jest tej pamięci częścią – służą potrzebom terażniejszości. Philip Bagby napisał o autorach powieści historycznych, że są odpowiednikami średniowiecznych bardów. To samo dotyczy twórców filmowych. Oni również „ożywiają i kształtują na nowo przeszłość po to, aby mogła służyć jako inspiracja terażniejszości”¹²³. Oczywiście, równocześnie terażniejszość inspirowane ożywianie i kształtowanie na nowo przeszłości w formie adekwatnej dla konkretnego kontekstu społecznego. Przekonano się o tym na bardzo wczesnym etapie rozwoju kina, gdyż filmy historyczne to jeden z najstarszych gatunków,

¹²³ P. Bagby, dz. cyt., s. 88.

powstałych tuż po wynalezieniu kinematografu¹²⁴. Filmy fabularne o tematyce historycznej od początku istnienia gatunku wywoływały dyskusje na temat przeszłości oraz kształtowały pamięć zbiorową. Będąc wytworem określonego kontekstu społecznego, czasu i miejsca, odwoływały się do społecznych przekonań dotyczących przeszłości i dostosowane były do określonych grup odbiorców. Żeby to osiągnąć film historyczny zawsze dokonywał „tłumaczenia” przeszłości na język (obrazu) rozumiany przez odbiorcę współczesnego. Podobnie jest zresztą z powieścią historyczną, na co zwrócił uwagę Walter Scott¹²⁵, a czego są świadomi wszyscy autorzy fabuł o przeszłości. Scott, pisząc *Ivanhoe*, aby dotrzeć do swojego czytelnika nie mógł (bez znaczenia, czy umiał to zrobić, czy nie) posługiwać się ani językiem, którego używano przed wieloma wiekami, ani pojęciami, które organizowały wówczas życie ludzi. Treści muszą być przetłumaczone w taki sposób, aby nie wypaczając całkowicie historycznej prawdy o przeszłości, była ona możliwa do zrozumienia przez określonego odbiorcę. Na tym polega zresztą właśnie wspomniana wyżej „prawdziwa kreacyjność” narracji historycznych.

Dzięki temu, że filmy historyczne są zawsze w pewnym sensie współczesne, stanowią interesujące źródło do badania dynamiki pamięci zbiorowej. Bo recepcja raz wyprodukowanego dzieła także może zmieniać się w czasie. Klasycznym przykładem, któremu poświęcono wiele uwagi jest jedno z pionierskich dzieł kinematografii, epicki film D. W. Griffitha *Narodziny narodu* (*The Birth of Nation*, 1915) traktujący o amerykańskiej wojnie secesyjnej. Współcześnie, obraz przeszłości zaprezentowany w tym filmie uważany jest za kontrowersyjny, czy wręcz niedopuszczalny, przede wszystkim ze względu na gloryfikację Ku Klux Klanu czy pokazywanie krzywdzących stereotypów czarnoskórych Amerykanów. Jednocześnie, służy on badaczom pamięci zbiorowej jako ilustracja, jak w pierwszych dekadach XX wieku wyglądała pamięć obywateli Stanów Zjednoczonych o wojnie domowej zakończonej pół wieku wcześniej, czy też, konkretniej, o prawach czarnoskórych Amerykanów w tamtej epoce¹²⁶ i jest przyczynkiem do dyskusji o tym, jak od tamtego czasu zmieniła się pamięć zbiorowa społeczeństwa amerykańskiego.

¹²⁴ Pierwsze filmy historyczne są niemal rówieśnikami kinematografu. Pionierzy kina często sięgali po tematykę przeszłości przedstawiając ją pod wpływem tradycji malarskich i teatralnych (oraz tak zwanych „żywych obrazów”, *tableaux vivants*). Np. *Egzekucja Marii, Królowej Szkotów* (1895), reż. T. Edison; *Zabójstwo Marata, Śmierć Karola I, Śmierć Robespierre’a, Podpisanie traktatu w Campo-Formio* (wszystkie 1897), reż. bracia Lumière.

¹²⁵ R. A. Rosenstone, *History on film...*, s. 92.

¹²⁶ J. Williams, *After slavery: the Negro In South Carolina During Reconstruction, 1861-1877*, New York 1990.

Co prawda wydaje się, że współcześnie wpływ filmu fabularnego na kształtowanie pamięci zbiorowej maleje na rzecz nowszych mediów, telewizji¹²⁷ czy Internetu¹²⁸, jednak błędem byłoby zupełne ignorowanie możliwości perswazyjnych kinematografii także na współczesne, późnonowoczesne (czy ponowoczesne) społeczeństwa. Dowód na istotną rolę filmu w pamięci zbiorowej Polaków stanowią nie tylko przytaczane wyżej wyniki frekwencyjne, niezmiennie od wielu dekad stawiające filmy historyczne w gronie najpopularniejszych gatunków. Pokazują to również badania empiryczne, według których filmy to jedno z podstawowych źródeł wiedzy ankietowanych Polaków o II wojnie światowej¹²⁹ czy o historii w ogóle¹³⁰. Przypuszczać można, że podobnie jest z innymi konkretnymi epokami historycznymi, choćby z okresem PRL, który obfituje w reprezentacje ekranowe, natomiast jest raczej marginalnie traktowany w szkolnych programach nauczania historii. Co więcej, w ostatnich latach zaobserwować można nawet swego rodzaju renesans zainteresowania filmem historycznym, zarówno jeśli chodzi o superprodukcje, jak i filmy bardziej kameralne¹³¹. Nic nie wskazuje więc na upadek tego gatunku w najbliższym czasie. Jeszcze innym argumentem może być żywe zainteresowanie mediów masowych, przynajmniej częścią z najnowszych polskich produkcji historycznych, dyskusje na temat takich filmów jak *Katyń* (2007) Andrzeja Wajdy¹³², *Miasto 44* (2014) Jana Komasy¹³³ czy wzbudzający wiele kontrowersji na etapie produkcji, a ostatecznie dość obojętnie przyjęty obraz *Tajemnica Westerplatte* (2013)

¹²⁷ P. Sorlin, *Telewizja i nasze rozumienie historii. Pogawędka*. [w:] I. Kurz (red.), *Historia i film. Antologia*, Warszawa 2008.

¹²⁸ D. Gross, *Lost Time. On Remembering and Forgetting in Late Modern Culture*, Amherst 2000, s. 123-125.

¹²⁹ A. Szpociński, *II wojna światowa w komunikacji społecznej*, [w:] P. T. Kwiatkowski, L. M. Nijakowski, B. Szacka, A. Szpociński, *Między codziennością a wielką historią. Druga wojna światowa w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego*. Warszawa-Gdańsk 2010. s. 66.

¹³⁰ Por. np. J. Stróżyk, *Polacy chcą filmów o najnowszej historii...* Również w badaniach własnych w ramach grantu badawczego *Procesy funkcjonowania pamięci zbiorowej w regionach kulturowo zróżnicowanych na przykładzie Białostoczczyzny i Lubelszczyzny*, w próbie osób badanych, przekazy wizualne znalazły się, obok artykułów prasowych i internetowych, podstawowym źródłem wiedzy o przeszłości.

¹³¹ E. Wipszycka, T. Cegielski, *Przeszłość wizualizowana. Rozmowa o filmie historycznym*, Mówią Wieki, <http://www.mowiawieki.pl/index.php?page=artykul&id=123> (dostęp 29.12.2011)

¹³² Np. *Miliony widzów obejrzały film „Katyń” w Rosji*, Wirtualne media, <http://wirtualnemedi.pl/artykul/miliony-widzow-obejrzały-film-katyn-w-rosji> (dostęp 1.06.2011).

¹³³ Np. Ł. Adamski, *„Miasto 44” to kolejny przystanek na drodze odbicia popkultury z rąk lewicy*, wPolityce.pl, <http://wpolityce.pl/spoleczenstwo/207359-miasto-44-to-kolejny-przystanek-na-drozdze-odbicia-popkultury-z-rak-lewicy> (dostęp: 2.01.2015); J. Jęcz, *Wojna nie ma w sobie nic z popkultury. O filmie „Miasto 44”*, Kultura Liberalna, <http://kulturaliberalna.pl/2014/11/04/wojna-nie-ma-w-sobie-nic-z-popkultury-miasto-44-recenzja/> (dostęp: 2.01.2015).

Pawła Chochlewa¹³⁴, które omawiano również w kategoriach polityki pamięci. Podobnie było w przypadku *Idy*, filmu który – szczególnie po otrzymaniu Oscara – komentowany był przede wszystkim w kontekście zarzutów o antypolski czy filosemicki wydźwięk ukazanych w nim obrazów przeszłości¹³⁵.

Analizując udział filmów o tematyce historycznej w kinematografii polskiej okaże się, że niemal od jej zarania gatunek ten stanowił istotną część produkcji, zarówno w sensie ilościowym¹³⁶, jak i jakościowym, nieraz wyznaczając nowe trendy estetyczne, bądź wzbudzając poważne debaty publiczne. Na przykład fenomen polskiej szkoły filmowej w końcu dekady lat 50. w dużej mierze polegał na pokazywaniu historii najnowszej, wcześniej, w okresie stalinowskim, pozostającej tematem tabu. Przy tym, polskie filmy historyczne rzadziej były wyrazem zainteresowań widowni, częściej natomiast emanacjami polityki pamięci, a szczególnie zainteresowania państwa, które poważnie traktowało filmy historyczne zarówno przed II wojną światową (a w szczególności po roku 1926), jak i później, w okresie PRL i III RP. Kino historyczne niezawodnie zmieniało się wraz z systemami politycznymi. Analizując ze współczesnej perspektywy filmy oraz kontekst w jakim powstawały być może łatwiej jest zrozumieć, jak wyglądała dynamika pamięci zbiorowej w społeczeństwie polskim na przestrzeni ostatnich stu lat oraz jaką rolę w tych procesach odgrywało kino.

Jednym z problemów badawczych, na który postaram się odpowiedzieć w niniejszej pracy jest odbicie pamięci zbiorowej w polskiej kinematografii. Jakie wątki z przeszłości wykorzystywali polscy twórcy w swoich filmach? Czy ich wizje historii pokrywały się z oczekiwaniami dominującego nad kinematografią w danym okresie pola – politycznego w PRL, ekonomicznego w Drugiej oraz Trzeciej Rzeczypospolitej? Jakie strategie twórcze przyjmowali twórcy filmów historycznych? Czy dominowały wśród nich próby autonomizacji własnych działań, czy konformistyczne postawy podporządkowania władzy i kapitałowi? Jaki był wpływ przemysłu kinematograficznego (ekonomii) na filmowe wizje przeszłości?

¹³⁴ Np. B. Gondek, *Ekspersi premiera o „Tajemnicy Westerplatte”: to film antypolski*, Gazeta Wyborcza 26.08.2008; *List otwarty do mediów i polityków ws. Filmu „Tajemnica Westerplatte”*, Gazeta Wyborcza 03.09.2008; E. Winnicka, *Jak nie udało się nakręcić „Westerplatte”*, Polityka nr 22, 2011.

¹³⁵ Por. np. P. Felis, *„Ida” antypolska? Dlaczego kandydat do Oscara oburza prawicę i lewicę*, Gazeta Wyborcza 22.01.2014, http://wyborcza.pl/1,75475,17291988,_Ida__antypolska__Dlaczego_kandydat_do_Oscara_oburza.html (dostęp: 1.03.2015).

¹³⁶ Łącznie, na użytek tej pracy, jako polskie filmy historyczne uznałem 586 produkcji filmowych powstałych po 1920 roku (wykaz w Filmografii).

Kolejna kwestia, to zmienność filmowych obrazów przeszłości w czasie. Jak wyglądała dynamika upamiętniania i zapominania w polskiej kinematografii oraz od czego ona zależała? Jakie znaczenia przypisywano konkretnym wydarzeniom i w jakim stopniu były one zmienne? Wydawać się może, że niektóre tematy znajdują się w polskiej pamięci zbiorowej „od zawsze”, ale inne dają o sobie znać, po czym na krótszy lub dłuższy czas giną w niepamięci. Za przykład, rozwinięty w dalszej części pracy, niech posłużą wydarzenia rewolucji lat 1905-1907 w Polsce. Okres ten był bardzo silnie eksploatowany w historycznych filmach międzywojnia, między innymi *Dziesięciu z Pawiaka* (1931), *Młody las* (1934), *Na Sybir* (1930), *Róża* (1936). Wówczas była to historia najnowsza, pamiętana przez dużą część społeczeństwa, w wydarzeniach tych uczestniczyło zresztą wielu przedstawicieli późniejszej elity władzy. Temat niemal zupełnie zniknął z ekranów po II wojnie światowej, w okresie PRL powracając przede wszystkim w głośnym filmie Agnieszki Holland *Gorączka* (1980), a po transformacji systemowej w dwóch filmach z lat 90., *Kanalia* (1990) oraz *Prowokator* (1995), po czym znów został zapomniany. Dlaczego? Jak zmieniały się konwencje opowiadania o rewolucji na przestrzeni dekad? Przypuszczać można, że zmiany zachodziły wraz z obrazem rewolucji w pamięci zbiorowej Polaków, ale także różnego rodzaju interesami politycznymi, które dyktowały twórcom podjęcie tego tematu lub jego zaniechanie. W dalszych rozdziałach spróbuję więc wyjaśnić, między innymi, zależności pomiędzy filmowymi konwencjami, a zbiorową pamięcią i zapomnieniem.

Jeszcze innym zagadnieniem jest próba odpowiedzi na pytanie, jaki jest wpływ polskich fabularnych filmów historycznych na odbiorców, czy szerzej, na pamięć zbiorową społeczeństwa polskiego? Sądząc po wynikach przytaczanych wyżej badań społecznych, filmy są jednym z podstawowych źródeł wiedzy Polaków o historii, zarówno najnowszej, którą najczęściej zajmują się filmowcy, jak i o epokach dawniejszych. Należy zastanowić się więc, z jaką skutecznością elementy przeszłości zadomowiły się w świadomości widzów, na ile społeczeństwo „myśli filmami” i na ile wpływa to na kolejne produkcje filmowe. Przekonanie o wpływie filmowych obrazów przeszłości na społeczeństwo skutkowało w ostatnich latach kilkoma szeroko dyskutowanymi wydarzeniami. Jednym z nich była dyskusja wokół wspomnianego już projektu *Tajemnica Westerplatte*. Innym, działaniem prezesa telewizji publicznej Bronisława Wildsteina, który na prośbę Porozumienia Organizacji Kombatantkich i Niepodległościowych zablokował w 2006 roku

emisję popularnych seriali wojennych *Czterej pancerni i pies* oraz *Stawka większa niż życie*¹³⁷, przychylając się do argumentu, że przekazują one Polakom zafałszowany obraz wydarzeń, „kłamliwą wersję dziejów spod ogona psa Szarika”, jak ujęli to autorzy listu do prezesa telewizji. Czy w rzeczywistości wpływ popularnych filmów na społeczeństwo jest tak duży, że przynieść może katastrofalne skutki dla świadomości historycznej Polaków? Czy widzowie zdają sobie sprawę z faktu, że film może być elementem polityki pamięć?

Podstawowym zagadnieniem skierowanym w stronę odbiorców powinno być również pytanie: jakich filmów historycznych oczekują? Co sprawia, że film historyczny jest atrakcyjny? Czy decydujący dla jego oceny jest podjęty przez twórców temat?

1.4. Teoria pól Pierre’a Bourdieu a kinematografia

W jaki sposób można zrozumieć i opisać skomplikowaną, dynamiczną strukturę podmiotów zaangażowanych w produkcję filmów historycznych? Jak należałoby ustalić perspektywę badania, żeby w pełni dostrzec aktorów prowadzących filmową politykę pamięci i ich działania? Czy spojrzenie socjologa rzeczywiście może okazać się pomocne? Z pewnością powinno to być spojrzenie, które obejmuje jednocześnie rolę struktur społecznych, jak i działających wewnątrz nich, stosunkowo samodzielnych podmiotów, w tym przypadku twórców, producentów, krytyków, widzów, wraz z ich społecznie wytworzoną pamięcią, mitami, stereotypami. Dlatego też podstawę teoretyczno-metodologiczną dla niniejszego badania stanowić będzie teoria pól francuskiego socjologa Pierre’a Bourdieu, która takie spojrzenie umożliwia.

Bourdieu określał swoją perspektywę badawczą jako socjologię refleksyjną, antropologię refleksyjną, bądź strukturalizm konstruktywistyczny. To podejście wymyka się prostym klasyfikacjom, gdyż jego dokonania przełamują bariery nie tylko pomiędzy paradygmatami w socjologii, ale również dyscyplinami naukowymi. Bourdieu zajmował się bowiem kwestiami tradycyjnie kwalifikowanymi jako przedmiot socjologii, antropologii, etnografii, lingwistyki, historii sztuki, filozofii. Myśl Bourdieu wyrosła ze

¹³⁷ *Potępieni Czterej Pancerni oraz Kloss znikną z ekranów*, www.wiadomosci24.pl/artukul/potepieni_czterej_pancerni_oraz_kloss_znikna_z_ekranow_1737.html (dostęp: 3.01.2012)

strukturalistycznych i marksowskich korzeni, jednak w swoich pracach odcinał się od nich, wykorzystując twórczo to, co uznawał za stosowne. Krytykował klasyczny strukturalizm za lekceważenie niezdeterminowanych sytuacji i umniejszanie znaczenia działań indywidualnych. Przeciwny był rozumieniu struktury społecznej jako obiektywnej, niezależnej od jednostek, wymuszającej na nich określone zachowania, wykluczając ich podmiotowość.

Z drugiej strony, Bourdieu krytykował również subiektywistyczne podejścia w socjologii, takie jak interakcjonizm, fenomenologia czy etnometodologia, które – w jego opinii – często zdają się zapominać, że interakcje osadzone są zawsze w określonych sytuacjach społecznych, takich jak kontekst klasowy. Tworzone przez jednostki definicje sytuacji i wynikające z nich interakcje nie są neutralne, wyabstrahowane z szerszych kontekstów społecznych, ale w rzeczywistości możliwości interakcyjne są ograniczone ramami struktury społecznej. Jak komentuje myśl Bourdieu Jonathan Turner, „nawet tak podstawowa właściwość interakcji, jak sama możliwość jej wystąpienia między jednostkami, różni się w zależności od podłoża klasowego”¹³⁸.

Strukturalizm konstruktywistyczny Bourdieu ucieka więc od skrajności stanowisk obiektywistycznych i subiektywistycznych. Wskazuje on, że życie społeczne czy jego konkretne aspekty, takie jak kultura, a więc również kinematografia, posiadają strukturę *sui generis*, możliwą do zbadania, tak jak inne aspekty rzeczywistości. Struktury owe wywierają nacisk na myślenie i działanie jednostek, ale nie determinują ich zachowań w sposób absolutny. Dlatego, aby zrozumieć pewien wycinek społeczeństwa nie należy ograniczać się do odkrycia jego struktury, lecz również realnych zachowań podmiotów w tą strukturę włączonych.

Zakres zainteresowań naukowych Pierre’a Bourdieu był bardzo szeroki. Jego książki i artykuły poruszają, między innymi, kwestie klas społecznych, sztuki i estetyki, systemu edukacji i nauki, polityki, życia intelektualnego, telewizji i wielu innych. Wśród nich nie znalazła się, co prawda, praca w całości poświęcona kinematografii, ale w jego tekstach odnaleźć można wiele aluzji i wskazań dotyczących tej dziedziny sztuki¹³⁹. Bourdieu uznaje kinematografię, podobnie jak fotografię czy jazz, jako „sztukę średnią”, czy „poślednią” (*un art moyen*). Miejsce filmu znajduje się więc pomiędzy dziełami

¹³⁸ J. H. Turner, *Struktura teorii socjologicznej*. Wydanie nowe. Warszawa 2005, s. 595.

¹³⁹ J. Hill, *UK film Policy, cultural capital and social exclusion*, Cultural Trends nr 50, 2004, s. 30-32.

prestiżowymi, takimi jak malarstwo i rzeźba, a sztukami pomniejszymi, na przykład wzornictwem¹⁴⁰. Bourdieu widział wyraźne związki pomiędzy zainteresowaniami estetycznymi (smakiem, gustem), a przynależnością klasową. Na ich podstawie wywodził, że kinematografia zaspokaja przede wszystkim potrzeby estetyczne klas średnich. Poza tym mieszają się w niej ambicje oraz konwencje sztuki wyższej i kultury masowej. Z estetyki popularnej („gustu barbarzyńskiego”) kino, a w szczególności gatunek taki, jak film historyczny, czerpie zorientowanie na treść przekazu, przede wszystkim na intrygę i *happy end*. Od formy wymaga przy tym przejrzystości, staranności, wypracowania¹⁴¹. Znajduje to przede wszystkim w konwencji klasycznego dramatu historycznego (*history as drama* Roberta Rosenstone’a), zazwyczaj utożsamianego ze stylem hollywoodzkim. Zainteresowanie treścią, nie formą, typowe dla odbiorcy masowego oraz czerpanie przyjemności estetycznych z czystej formy, charakteryzujące gust wysoki, wywiódł Bourdieu z estetyki kantowskiej¹⁴².

Poza tym, choć Bourdieu nie poświęcił żadnej ze swych prac kinematografii, to sygnalizował możliwość wykorzystania teorii pól w odniesieniu do różnych kontekstów produkcji kulturowej, a więc również filmu¹⁴³. I rzeczywiście, poszczególni badacze, zarówno na świecie jak i w Polsce¹⁴⁴, potwierdzili jej przydatność w badaniach kinematografii. Wydaje się ona użyteczna, ponieważ zwraca uwagę jednocześnie na dzieło filmowe, jego twórców oraz strukturalny kontekst, w którym doszło do jego powstania. Popularne w naukach społecznych traktowanie dzieła filmowego jako tekstu kultury, czytane przez pryzmat konkretnej teorii – np. krytycznej, feministycznej, psychoanalitycznej – jest niewystarczające, jak wskazał znany filmoznawca David Bordwell, nazywając tego typu podejścia *slab theories*¹⁴⁵, czyli płaskimi (płytkimi)

¹⁴⁰ A. Matuchniak-Krasuska, *Zarys socjologii sztuki Pierre’a Bourdieu*, Warszawa 2010, s. 99.

¹⁴¹ Tamże, s. 51.

¹⁴² I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, Warszawa 1986.

¹⁴³ P. Bourdieu, *Reguły sztuki*, Kraków 2007, s. 328.

¹⁴⁴ Np. M. Adamczak, *Strategie twórcze w polskim kinie po 1989. Szkic pola produkcji filmowej*, Panoptikum nr 7, 2008.; S. Nakajima, *Films as social practice in contemporary China*, Conference Papers, American Sociology Association, 2009; T. Wei, *How did Hou Hsiao-Hsien changed Taiwan cinema? A critical reassessment*, Inter-Asia Cultural Studies, nr 2, 2008; D. Buckingham, M. Pini, R. Willett, *‘Take back the tube!’: The discursive construction of amateur film and video production*, Journal of Media Practice, nr 2, 2007.

¹⁴⁵ Słowo *slab* oznacza przy tym nie tylko coś płaskiego, lecz również jest akronimem powstałym od pierwszych liter nazwisk myślicieli, z których chętnie czerpią filmoznawcy: de Saussure, Lacan, Althusser, Barthes.

teoriami¹⁴⁶. Dzięki wykorzystaniu myśli Bourdieu, dzieło i proces jego tworzenia osadzić można w konkretnej sytuacji wzajemnych oddziaływań aktorów społecznych, warunkowanej strukturą pola, jednocześnie nie sprowadzając dzieła filmowego do prostego efektu wynikającego z takiej, a nie innej struktury przemysłu kinematograficznego. Bourdieu twierdził, że świat społeczny, a szczególnie jego sfery produkcji kultury, tylko pozornie wydają się liberalne i anarchiczne. W rzeczywistości można wyjaśniać i opisywać je jako ciąg logicznych przemian w polach społecznych. Odwołując się do metafory pisał, że świat jest „[b]aletem dobrze ułożonym, w którym poszczególni tancerze oraz ich grupy rysują swoje figury, zawsze przeciwstawiając się jedni drugim, raz zwracając się do siebie twarzami, innym razem idąc tym samym krokiem, następnie obracają się do siebie plecami i, często gwałtownym ruchem, odrywają się od siebie – i tak bez przerwy, aż do naszych czasów...”¹⁴⁷.

Ażeby lepiej zrozumieć wartość teorii pól Pierre’a Bourdieu dla niniejszej pracy nakreślić trzeba kluczowe dla jej zrozumienia pojęcia, jakimi są pole, kapitał i *habitus*. Pole to „sieć albo konfiguracja obiektywnych relacji między pozycjami. Pozycje zaś są zdefiniowane obiektywnie ze względu na swoje istnienie i ze względu na uwarunkowania, jakie narzucają osobom czy instytucjom je zajmującym, określając ich aktualną i potencjalną sytuację (*situs*) w strukturze dystrybucji różnych rodzajów władzy [...]”¹⁴⁸. Każde istniejące w rzeczywistości społecznej pole, w tym również interesujące nas pole produkcji filmowej, charakteryzuje się własną dynamiką oraz sposobem dystrybucji specyficznego dlań kapitału, czyli stawki o jaką toczy się gra wewnątrz niego. Trzy podstawowe kategorie stawek (*enjeu*) to kapitał ekonomiczny (przede wszystkim pieniądze i inne rodzaje dóbr materialnych), kulturowy (na przykład wykształcenie, dyplomy, odznaczenia) oraz społeczny (przynależność do określonych grup: rodzinnych, przyjacielskich, wyznaniowych, etc. oraz idące za tym skutki)¹⁴⁹.

Każde pole jest mniej lub bardziej autonomiczną całością, jednak zawsze wpływają na nie czynniki zewnętrzne, pochodzące z innych pól. Francuskie pole literackie, które Bourdieu analizował w *Regułach sztuki* jest polem, w którym tworzone są elementy

¹⁴⁶ D. Bordwell, *Historical Poetics of Cinema*, [w:] R. B. Palmer (red.), *The Cinematic Text: Methods and Approaches*, New York 1989.

¹⁴⁷ P. Bourdieu, *Reguły...*, s. 178.

¹⁴⁸ P. Bourdieu, L. Wacquant, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, Warszawa 2001, s. 78.

¹⁴⁹ A. Matuchniak-Krasuska, dz. cyt., s. 39.

kultury, a więc subpołem pola produkcji symbolicznej. Analogicznie potraktować można analizowane przeze mnie pole produkcji filmowej. Działania w nich, choć autonomiczne, są w pewnym stopniu zależne od sytuacji w polu ekonomicznym czy najistotniejszym polu władzy¹⁵⁰. Na strukturę pola w danym momencie jego istnienia wpływają więc walki o istotne stawki przeprowadzane przez agentów w jego wnętrzu jak również bodźce z zewnątrz, ulegające jednak załamaniu (refrakcji) przez wewnętrzną logikę pola.

Mimo różnic, każde pole charakteryzuje się pewną uniwersalną strukturą. Dzieli się ono na dwa podstawowe obszary. Pierwszy z nich, dominujący, nazywany jest przez Bourdieu ortodoksją, drugi, zdominowany, to obszar heterodoksji. Te dwie części pola pozostają ze sobą w nieustannym konflikcie, celem heterodoksji jest podważanie pozycji i definicji rzeczywistości wychodzącej od ortodoksji. Podstawowa siła agentów pozostających w sferze dominującej (ortodoksji) polega na tym, że są oni społecznie konsekrowani, jednocześnie legitymizując się mocą konsekrowania innych. Mogą oni również inwestować duże ilości kapitałów w zachowanie pozycji własnej. Wspólną platformą wszystkich agentów działających w polu jest doksją (*doxa*), obszar zgody, inaczej mówiąc rama, reguły gry, które są rozumiane i przestrzegane przez wszystkich uczestników pola. Nie są one jednak dane raz na zawsze, gdyż same reguły również są negocjowane i podważane na przykład przez nowych agentów, chcących usytuować się jak najlepiej wewnątrz pola.

Istnieje także drugi fundamentalny podział w każdym polu. Kryterium jest tutaj odległość podmiotów od biegunów, z których jeden, definiowany przez dominację kapitału charakterystycznego dla danego pola (w interesującym nas przypadku kapitału kulturowego), to biegun autonomiczny, natomiast drugi, w którym dominują wpływy z pól zewnętrznych, przede wszystkim pola władzy i pola ekonomicznego, to biegun heteronomiczny. Stopień autonomizacji pola oraz kształt relacji pomiędzy ortodoksją a heterodoksją pozwalają nakreślić ogólne ramy danego pola.

Habitus jest „społecznie wytworzonym systemem dyspozycji ustrukturuowanych i strukturujących, nabytym w trakcie praktyki i trwale nakierowanym na funkcje praktyczne”¹⁵¹. Jest on pojęciem, które można określić prościej jako „społecznie

¹⁵⁰ T. Warczok, J. Wowrzeczka-Warczok, *Analiza dyskursu a teoria pól Pierre'a Bourdieu. Szkic teoretyczno-empiryczny*, [w:] Anna Horolets (red.), *Analiza dyskursu w socjologii i dla socjologii*, Toruń 2008, s. 203.

¹⁵¹ P. Bourdieu, L. Wacquant, dz. cyt., s. 107.

ustanowioną naturę”¹⁵² (sam termin pochodzi od łacińskiego czasownika *habere*, tzn. posiadać). Trwałe dyspozycje przejawiają się w agentach (graczach, podmiotach działających w polu) jako zasady organizacji świata społecznego, język, smak, rozrywki i tym podobne. *Habitus* dopasowany do danego pola jest niedostrzegalny, powoduje że agent społeczny czuje naturalność i oczywistość rzeczywistości społecznej, jakiej doświadcza. I odwrotnie, niedopasowany *habitus* jest wyzwaniem dla agenta, który nim dysponuje oraz celem krytyki ze strony agentów posiadających *habitusy* dopasowane. Warto zwrócić tu uwagę choćby na społeczny wizerunek tzw. nuworyszy, którym kapitał ekonomiczny pozwala na zajmowanie widocznych pozycji w polu, jednak niedopasowany *habitus*, rozumiany jako brak obycia, zły gust, również zostaje zauważony. W polu produkcji filmowej agentami o niedopasowanym *habitusie* mogą być na przykład twórcy kina offowego, nie posiadający akademickiego wykształcenia filmowego, negujący zastane konwencje czy kanały dystrybucji.

Uczestnicy gry w polu nie mogą działać w nim dowolnie lecz tylko korzystając z dyspozycji, ograniczonego marginesu swobody, który dają im *habitusy*. *Habitus* pierwotny wiąże się przede wszystkim z pochodzeniem społecznym, rodziną i najbliższym otoczeniem jednostki i w jakimś stopniu odpowiada koncepcji socjalizacji pierwotnej, choć może jeszcze lepiej byłoby porównać go do znanego z prac Carla Junga pojęcia zbiorowej nieświadomości (podświadomości) w odniesieniu do własnej klasy społecznej¹⁵³. Na *habitus* pierwotny nakłada się *habitus* wtórny związany przede wszystkim z wykształceniem i zawodem.

Pole i *habitus* łączy dialektyczny związek. *Habitusy* podmiotów występujących w danym polu tworzą je, jednocześnie będąc przez pole tworzonymi, albowiem prawie każde pole przejawia wobec agentów wielorakie działanie pedagogiczne¹⁵⁴. *Habitus* wprowadza więc zachowania, które zgodne są z logiką pola. Nie jest on jednak tylko wytworem warunków społecznych (struktury), ale również społecznej trajektorii, to znaczy doświadczenia przez agentów sytuacji awansu, degradacji lub stagnacji społecznej.

W obszernej pracy pod tytułem *Reguły sztuki*, Pierre Bourdieu opisał proces wyłonienia się (autonomizacji) pola literackiego we Francji, w drugiej połowie XIX wieku.

¹⁵² T. Warczok, J. Wórzeczka-Warczok, dz. cyt., s. 203.

¹⁵³ J. H. Turner, dz. cyt., s. 601.

¹⁵⁴ A. Matuchniak-Krasuska, dz. cyt., s. 28.

W części teoretyczno-metodologicznej uzasadnił możliwości wykorzystania teorii pól do wyjaśniania zjawisk charakterystycznych dla produkcji kultury. Dominujące w naukach społecznych modele analizujące produkcję kulturową uznał za połowiczne i niewystarczające. Przedsięwzięcia, które starają się wyjaśniać dzieło wychodząc od zmiennych psychologicznych i społecznych przypisywanych jego twórcy, krytykuje jako opierające się na swego rodzaju micie „niestworzonego twórcy”. Chodzi tu o subiektywistyczne pominięcie konkretnego otoczenia społecznego, które twórcę nieustannie kształtuje i wobec którego twórca musi się opowiadać. Jak pisze Bourdieu, „nie sposób uchwycić tego, co decyduje o niepowtarzalności i wielkości pisarzy sławnych, jeśli lekceważy się świat ich współczesnych, z którymi oraz przeciw którym się kształtowali”¹⁵⁵, a szczególnie tych, którzy ich odkryli i konsekrowali. Tę słuszną uwagę odnieść można również do środowiska twórców filmowych. Jeśli zaś chodzi o filmy historyczne należy również dodać, parafrazując Bourdieu, iż nie sposób uchwycić esencji filmu historycznego, jeśli zlekceważy się wspólnoty pamięci, za którymi, bądź przeciw którym opowiadali się jego twórcy.

Z drugiej strony Bourdieu sprzeciwia się również upraszczającemu w jego opinii przekonaniu części badaczy, zwłaszcza inspirowanych się myślą marksowską, że twórczość literacka – czy szerzej – kulturalna jest prostym odbiciem stosunków społecznych, a w szczególności klasowych. Takie wyjaśnienia pomijają fakt, że struktura pola zawsze załamuje na swój sposób wpływy pochodzące z innych pól (pola władzy, czy pola społecznego jako całości). Nie należy więc traktować twórczości kulturowej jako nieskomplikowanego zwierciadła albo, tym bardziej, pasa transmisyjnego od dysponujących wysokim kapitałem elit do mas, lecz raczej wyobrażać sobie całość pola produkcji kulturowej jako kryształ załamujący padające na niego światło. Zgodnie z tym twierdzeniem słuszne jest spostrzeżenie, że żaden mecenas nie ma całkowitej kontroli nad dziełami, których powstanie sponsoruje i nadzoruje. Nie inaczej jest z filmami, również historycznymi. Nawet w przypadku państwowej kontroli nad kinematografią, ponieważ interesy, strategie działania, a nawet autocenzura samych twórców zniekształcają w jakiś sposób polityczną wolę władz. W odniesieniu do polskiego

¹⁵⁵ P. Bourdieu, *Reguły...*, s. 111.

kontekstu udowodniła to między innymi Anna Misiak w swojej monografii o filmowej cenzurze w PRL¹⁵⁶.

W teorii pól, Bourdieu stara się dokonać syntezy niepełnych i często postrzeganych jako wykluczające się podejść „twórcy niestworzonego” i twórcy jako (świadomego lub nie) reprezentanta stosunków klasowych. Stara się wyjaśniać produkcję symboliczną poprzez autonomiczne zachowania autorów w polu oraz działania wymuszone strukturą tego pola. Bourdieu, znany z przełamywania barier w uprawianiu nauki, łączy również analizę wewnętrzną wyjaśniającą dzieło poprzez treści w nim zawarte oraz analizę zewnętrzną, szukającą interpretacji w zewnętrznych okolicznościach jego powstania. Wyjaśnia, iż „[p]ojęcie pola pozwala na przekroczenie opozycji pomiędzy lekturą wewnętrzną a analizą zewnętrzną, nie tracąc niczego z osiągnięć obu tych podejść tradycyjnie postrzeganych jako nie do pogodzenia, a także czyniąc zadość wymogom obydwu”¹⁵⁷.

Warto dosłownie przytoczyć ogólne wytyczne, które Bourdieu stawia badaczowi w kontekście analizy pól produkcji kulturowej. „Nauka o przedmiotach kulturowych wymaga trzech operacji, tak samo koniecznych i koniecznie ze sobą powiązanych, jak trzy poziomy rzeczywistości społecznej, które je obejmują. Po pierwsze, analizę pozycji pola literackiego (czy też innych pól) w łonie pola władzy oraz jej ewolucji w czasie. Po drugie, analizę wewnętrznej struktury pola literackiego (czy też innych pól) jako uniwersum posłusznego własnym prawom funkcjonowania oraz transformacji, czyli jako struktury obiektywnych relacji między pozycjami zajmowanymi przez jednostki lub grupy, znajdujące się w sytuacji rywalizowania o prawomocność. Po trzecie, analizę genezy *habitusów* właściwych tym, którzy te pozycje zajmują¹⁵⁸, czyli systemu dyspozycji, które jako wytwory trajektorii społecznej oraz pozycji wewnątrz pola literackiego (lub innych pól) znajdują w tej pozycji okazję mniej lub bardziej sprzyjającą temu, by się aktualizować (konstrukcja pola jest logicznie wcześniejsza względem konstrukcji trajektorii społecznej

¹⁵⁶ A. Misiak, dz. cyt.

¹⁵⁷ P. Bourdieu, *Reguły...*, s. 316.

¹⁵⁸ Tadeusz Lubelski zwraca uwagę, że „osobowości publiczne” twórców, czyli „dane personalne i biograficzne, które stały się faktem społecznym”, a więc ich *habitusy*, są jednym z czynników, które wpływają na świadomość odbiorców. Innymi słowy, społeczna wiedza o osobowościach publicznych (*habitusach*) twórców współdecyduje o strukturze odbiorców ich filmów. T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*, Kraków 1992, s. 29.

jako serii pozycji zajmowanych sukcesywnie w polu)¹⁵⁹. Wspomniane operacje zostaną przeze mnie podjęte przede wszystkim w drugim rozdziale pracy.

Analiza autonomii pola produkcji kulturowej w obszarze pola władzy oraz stosunki między nimi obejmują przede wszystkim obserwację stosunków wymiany, jakie zachodzą między nimi za pośrednictwem mniej lub bardziej formalnych struktur, takich jak instytucje państwowe zajmujące się sprawami kultury, ciała doradcze, konferencje, salony, grupy towarzyskie, itp. Samo pole władzy Bourdieu definiuje jako „[przestrzeń] stosunków siły między podmiotami oraz instytucjami, których cechą wspólną jest posiadanie kapitału niezbędnego po to, by zajmować pozycje dominujące w różnych polach (zwłaszcza ekonomicznym oraz kulturowym) [...]”¹⁶⁰. Pomiędzy polami władzy i kultury nieustannie zachodzą stosunki, a walki wewnętrzne jakie toczą się w polu kulturowym są w pewnym sensie rozstrzygane przez wpływ z zewnątrz. Bourdieu pisze, że „nawet jeśli walki te, toczące się wewnątrz pola literackiego, są co do swoich zasad (to znaczy przyczyn i racji, które je określają) w wysokim stopniu niezależne, to jednak co do swoich wyników, pomyślnych bądź nie, zależą zawsze od tego, czy uda się im nawiązać stosunki korespondencji z walkami zewnętrznymi (toczonymi w obszarze pola władzy lub pola społecznego w jego całości) oraz od wsparcia, jakie walczące strony mogą w nich znaleźć”¹⁶¹. To spostrzeżenie ma dużą wagę dla istotnego w niniejszej pracy problemu relacji pomiędzy autonomiczną (artystyczną) produkcją filmową (filmów historycznych), a oczekiwaniami i interesami poszczególnych agentów w polu władzy czy polu społecznym jako całości. Według Pierre’a Bourdieu, układ stosunków pomiędzy polem władzy a polem produkcji kulturowej jest również miarą autonomii tego ostatniego. Im większy jest efekt refrakcji¹⁶², który narzuca wpływom zewnętrznym specyficzna logika pola, czy też im większe kultura ma możliwości wpływania na kreowanie wyobrażeń w innych polach (władzy, ekonomicznym, religijnym), tym większa jest jej autonomia. Jako dobitny i bezprecedensowy przykład wpływu silnie autonomicznego pola literackiego na inne pola

¹⁵⁹ P. Bourdieu, *Reguły...*, s. 327.

¹⁶⁰ Tamże, s. 329.

¹⁶¹ Tamże, s. 387.

¹⁶² Efekt refrakcji rozumieć można jako metaforę pojęcia zaczerpniętego przez Bourdieu z terminologii fizycznej. Oznacza ono „załamanie światła, odchylenie biegu promieni świetlnych podczas ich przejścia do innego ośrodka”. Za: W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, cz. 2, Warszawa 2007, s. 117.

autor *Reguł sztuki* podał słynne *Oskarżam Zoli*¹⁶³. Podobnie, choć oczywiście na mniejszą skalę, w kategoriach wpływu autonomicznego pola produkcji filmowej rozpatrywać można podany wcześniej przykład filmu *JFK*, Olivera Stone'a, który wpłynął na politykę Stanów Zjednoczonych w kwestii wyjaśnienia i upublicznienia informacji o zamachu na prezydenta Kennedy'ego; nie bez znaczenia była tu również wysoka pozycja reżysera w polu produkcji filmowej.

Wewnętrzna analiza pola polega na śledzeniu w czasie jego dynamicznej struktury, najlepiej od momentu jej autonomizacji, gdyż tylko spojrzenie diachroniczne gwarantuje pełne zrozumienie procesów wewnętrznych. Autonomia pola wykształca się historycznie w momencie, kiedy wytwarza się w nim rynek ze specyficznymi stawkami. W przypadku analizowanego pola literackiego we Francji, Bourdieu wskazuje na połowę XIX w., kiedy zasadą strukturyzującą pole stało się wzajemne uznanie twórców, zamiast uznania ze strony elit politycznych (arystokracja), czy ekonomicznych (burżuazja), co wyraziło się w popularyzacji idei „sztuki dla sztuki”. Podstawową stawką autonomicznego pola produkcji kulturowej jest kapitał kulturowy, a konkretnie kompetencja kulturowa i artystyczna oraz prestiż wśród innych podmiotów w polu. Odrzuca się w nim doraźną satysfakcję ekonomicznego sukcesu na rzecz długofalowego sukcesu symbolicznego. Najgroźniejszą sankcją, która dyskwalifikuje agenta w polu (podobnie jak bankructwo w polu ekonomicznym, ekskomunika w religijnym, czy skandal w politycznym), jest utrata szacunku środowiska. Dla kinematografii jako takiej, początek pola wiąże się z pewnością z otwarciem dyskusji na temat odrębnej specyfiki nowego medium¹⁶⁴ oraz artystycznymi manifestami kina¹⁶⁵ w pierwszej dekadzie XX w. W niniejszej pracy, opis pola sięgnie wstecz do początku lat dwudziestych XX w., kiedy powstały podstawy przemysłu kinematograficznego w niepodległej Polsce.

W miarę procesu autonomizacji pola tworzy się w nim hierarchia gatunków, stylów, autorów, z którą gracze muszą się liczyć, nawet jeśli negują tę hierarchę z pozycji heterodoksji. Tworzy się również szereg opozycji sytuujących agentów pola względem siebie, ponieważ tylko dystynkcja, odróżnienie się od innych, umożliwia samodzielne istnienie w polu. W przypadku pola literackiego opisywanego w *Regułach sztuki* możliwe

¹⁶³ P. Bourdieu, *Reguły...*, s. 201.

¹⁶⁴ A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej*, Gdańsk 2007, s. 11-20.

¹⁶⁵ A. Gwóźdź (red.), *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, Warszawa 2002, s. 40-52.

rozdzielenia to na przykład „salon i kawiarnia, pesymistyczny radykalizm i rozsądny reformizm, wyrazista estetyka oparta na hermetyzmie oraz ezoteryzmie i estetyka prostoty oraz zrozumiałości, naiwności oraz uczucia”¹⁶⁶. Podobne podziały występować będą również w polu filmowym. Opozycje te najczęściej odpowiadają podziałom społecznym (burżuazja i lud, centrum i peryferie, itp.) oraz społeczno-pokoleniowym (zajmujący dobre pozycje „starzy” oraz aspirujący „młodzi”). O szczególnej roli podziałów pokoleniowych w historii sztuki i literatury pisał zresztą dużo wcześniej m. in. Paul Valéry: „Mało uwagi poświęca się na przykład rodzajowi i znaczeniu stosunków młodych i starych w danej epoce. Podziw, zawiść, niezrozumienie, kontakty; wskazówki i sposoby przekazywane, wzgardzane; wzajemne sądy; negacje, które sobie odpowiadają, lekceważenia, nawroty...”¹⁶⁷. Dynamika pozycji i opozycji w polu zależy od sankcji pozytywnych (zachęta, nagroda, sukces ekonomiczny) oraz negatywnych (krytyka, wykluczenie ze środowiska, porażka ekonomiczna), jakim są poddawani agenci. Sankcje mogą mieć charakter zarówno oficjalny, jak i nieoficjalny, trudno dostrzegalny poza polem. Wzmagać je może efekt konsekracji, czyli werdykty instancji cieszących się autorytetem w polu. Innym z ważnych wskaźników autonomiczności i dojrzałości pola produkcji kulturowej jest wreszcie jego refleksyjność i autoreferencyjność, wyrażająca się, na przykład, poprzez aluzje (cytaty, parafrazy, polemiki) na temat wewnętrznej historii danego pola, wysyłane przez twórców do odbiorców.

Należy pamiętać, że pomimo procesów autonomizacji, w polach produkcji kulturowej zawsze funkcjonuje biegun heteronomiczny, czyli znajdujący się pod wpływem innych pól, przede wszystkim ekonomicznego oraz władzy. W praktyce, wpływ ten może przejawiać się jako wola konkretnego mecenasa, klienta bądź też bezosobowy, rynkowy popyt na określony rodzaj wytworów kulturowych. Produkcja na biegunie heteronomicznym nastawiona jest przede wszystkim na jak najszerszą publiczność (sztuka mieszczańska, kultura masowa), szybki zysk i starzenie się produktu, który można zastąpić następnym (hit sezonu). W przypadku produkcji filmowej model ten jest charakterystyczny dla Hollywood. Współcześnie występuje on lub dominuje w wielu

¹⁶⁶ P. Bourdieu, *Reguły...*, s. 190.

¹⁶⁷ P. Valéry, *Rzeczy przemilczane*, Warszawa 1974, s. 73.

krajach świata, co Toby Miller określa terminem „globalne Hollywood”¹⁶⁸. Na biegunie autonomicznym cykl życiowy przedsięwzięcia jest o wiele dłuższy, a ewentualne zyski rozłożone w czasie. W kinematografii odpowiada mu przede wszystkim model kina autorskiego, rozumianego jako artystyczna przeciwwaga dla kina gatunków. Im większa jest autonomia pola, tym korzystniejszy stosunek sił twórców reprezentujących hierarchię autonomiczną wobec hierarchii heteronomicznej i tym większy jest dystans pomiędzy nimi. Obserwując strukturę pola należy wziąć także pod uwagę zasady, które organizują możliwości wejścia w ich granice. W przypadku pól produkcji kulturowej zazwyczaj nie ma wysokich, formalnych nakazów (takich jak egzaminy, certyfikaty, stopnie naukowe, itp.), które należy spełnić, aby znaleźć się wewnątrz. Warto jednak zauważyć, że specyfika produkcji filmowej, która opiera się na wysokobudżetowych projektach finansowanych zewnętrznie, zazwyczaj zakłada, że najważniejsze osoby odpowiadające za wizualny efekt końcowy (reżyser, operator, scenograf), powinny mieć odpowiednie, specjalistyczne wykształcenie oraz doświadczenie. Tym samym autonomia pola kinematografii ograniczana jest nie tylko poprzez wysoki kapitał ekonomiczny niezbędny do powstania filmu, lecz również przez instytucjonalnie kontrolowany przez władze system edukacji filmowców.

Trzecia niezbędna operacja metodologiczna wymieniona przez Bourdieu, analiza *habitusów* agentów w polu, to obserwacja ich społecznych i psychologicznych dyspozycji w kontekście konkretnej struktury pola. Pole nigdy nie działa na swoich agentów całkowicie deterministycznie. Bourdieu pisze, że „relacja między pozycjami a aktami zajmowania pozycji (zwłaszcza dziełami) jest zawsze zapośredniczona przez dyspozycje podmiotów oraz przez przestrzeń możliwości, którą te dyspozycje ustanawiają jako taką dzięki postrzeganiu ustrukturuwanej przez nie przestrzeni aktów zajmowania pozycji”¹⁶⁹. Wspomniane wyżej „akty zajmowania pozycji” to, prócz tworzonych dzieł, rozmaite działania i wypowiedzi agentów: manifesty, polemiki, udzielone wywiady, komentarze, recenzje, jak również uczestnictwo w określonych organizacjach, kapitułach, imprezach. Sprzężone są one z *habitusami* agentów, dlatego w analizie nie należy pominąć danych biograficznych konkretnych podmiotów, przede wszystkim ich pochodzenia społecznego

¹⁶⁸ T. Miller, N. Govil, J. McMurria, R. Maxwell, *Global Hollywood 1*, London 2001. O „globalnym hollywood” również w kontekście polskim pisał Marcin Adamczak w książce *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci*, Gdańsk 2010.

¹⁶⁹ P. Bourdieu, *Reguły...*, s. 393.

czy doświadczenia pokoleniowego. Obserwacja *habitusów* i ich trajektorii pozwala zauważyć na przykład, że twórcy, którzy dysponują wysokim kapitałem ekonomicznym najłatwiej przesuwają się w kierunku awangardy i potrafią utrzymać się w niej względnie dłużej niż ci, na których brak finansów wymusza dodatkowe zajęcia, w tym również twórczość przeznaczoną dla masowej publiczności. Ubodzy w kapitał nowi gracze w polu będą za to zajmowali pozycje epigońskie i heteronomiczne, stając się często koniem trojańskim pola władzy wewnątrz pola produkcji kulturowej, chyba że cieszą się uznaniem *parów*, czyli autorytetów uprawomocnionych do dokonywania aktów konsekracji, co znacznie zwiększa ich skłonność do oporu wobec czynników zewnętrznych¹⁷⁰.

Reasumując, istotą nauki o kulturze według Bourdieu stają się nie tylko dzieła i ich twórcy, lecz również działający w polu krytycy, pośrednicy i dystrybutorzy dzieł (wydawcy, marszandzi, kustosze), czy też instytucje publiczne kompetentne w tej dziedzinie (ministerstwa, agencje państwowe, jak na przykład Polski Instytut Sztuki Filmowej, placówki edukacyjne itp.) Bourdieu w *Regułach sztuki* opisywał pole literackie, ale logika funkcjonowania pola jest podobna również w innych dziedzinach produkcji kulturowej, w tym w kinematografii. Autor stwierdza zresztą wyraźnie, że używane przez niego w części teoretyczno-metodologicznej słowo pisarz, swobodnie zastąpić można określeniami: artysta, filozof, uczyony¹⁷¹. Na czym polega specyfika pola filmowego, odróżniającego je na przykład od francuskiego pola literackiego opisywanego przez Bourdieu w *Regułach sztuki*? Podstawowa różnica polega na poziomie autonomii pola produkcji filmowej. Koszty produkcji i dystrybucji dzieła filmowego daleko przekraczają koszty wytworzenia tradycyjnych dzieł sztuki i literatury. Kinematografia, sztuka będąca jednocześnie przemysłem, wymaga szerokiego strumienia prywatnego, bądź publicznego finansowania, co znacznie wzmacnia biegun heteronomiczny, innymi słowy, jej zależność od pola ekonomicznego i pola władzy. Autonomizacja pola produkcji filmowej nie jest historycznie jednoczesna z wynalezieniem kinematografu, podobnie jak autonomia pola literackiego opisywanego przez Pierre'a Bourdieu, nie była równoczesna z powstaniem pierwszego dzieła. Początki procesu autonomizacji, jak już wspomniano, wiązać można z próbami wynalezienia specyficznego języka filmu, który różniłby się od języka starszych dziedzin kultury i sztuki, na przykład teatru czy literatury. Pierwsze, zarówno teoretyczne

¹⁷⁰ A. Matuchniak-Krasuska, dz. cyt, s. 177.

¹⁷¹ P. Bourdieu, *Reguły...*, s. 328.

jak i praktyczne próby wypracowania tej specyfiki przypadły na początek XX w. Ich znaczący rozwój widać wyraźnie w sięgających do nowych rozwiązań formalnych dziełach drugiej i trzeciej dekady tego stulecia, które miały ambicje czysto artystyczne. Autonomię w pełnym rozumieniu tego pojęcia film osiągnął być może jednak dopiero w swej fazie modernistycznej, w najlepszym okresie kina artystycznego na przełomie lat 50. i 60. XX w.¹⁷². Wówczas reżyserzy tacy jak Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Jean-Luc Godard, Alain Resnais czy Ingmar Bergman zdobyli międzynarodowe uznanie nie tylko wśród widzów, ale również w środowiskach artystycznych i intelektualnych, dzięki swoim autorskim, świadomym i wyrafinowanym produkcjom. Poziom autonomii kinematografii nigdy nie zbliżył się jednak do poziomu autonomii pola literackiego czy malarstwa. Jest zresztą swego rodzaju paradoksem, że współcześnie, kiedy dzięki rozwojowi technologii kręcenie filmów jest prostsze i tańsze niż kiedykolwiek, a szkolnictwo filmowe dostępne dla szerokiej grupy adeptów¹⁷³, model „globalnego Hollywood” dominuje w większości krajów świata.

Biegun heteronomiczny jest, bez względu na okoliczności, silniejszy w polu produkcji filmowej, niż na opisywanym przez Bourdieu polu literackim. Zmienia się w nim za to rodzaj i pochodzenie dominujących sił zewnętrznych. W przypadku interesującego nas pola kinematografii polskiej, okres PRL to zdecydowana dominacja wpływów z pola władzy, podczas gdy przed II wojną światową i po 1989 r. na kształt kinematografii w większym stopniu wpływało pole ekonomiczne, chociaż jest to oczywiście pewne uproszczenie. Przed wojną, przede wszystkim po 1926 r. elity polityczne w widocznym stopniu inspirowały i wspierały wybrane projekty filmowe, hamując i ograniczając inne. Podobnie ukształtowała się sytuacja w III Rzeczypospolitej, szczególnie po 2005 r., kiedy wraz z powstaniem Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej państwo odzyskało część utraconych wcześniej możliwości wpływu, przede wszystkim poprzez mechanizm subwencji. Mocny biegun heteronomiczny sprawia, że na całości kinematografii, bez względu na kontekst historyczny, w dużym stopniu ciąży logika zysku ekonomicznego lub politycznego. Żywe i wielorakie relacje łączące twórców z agentami innych pól, przede wszystkim pola władzy, to również jedna z najważniejszych kwestii, które mogą okazać się

¹⁷² J. Hill, dz. cyt.

¹⁷³ W Polsce działa współcześnie 30 Jednostek (państwowych i prywatnych) prowadzących edukację w zakresie sztuki filmowej oraz 4 ośrodki prowadzące studia w zakresie filmoznawstwa. Za: <http://www.edukacjafilmowa.pl/dla-szkoly/szkolnictwo-filmowe-w-polsce> (stan: 2.01.2015).

pomocne przy badaniu społecznej konstrukcji obrazów historii w filmie. I jednocześnie kolejny argument za wykorzystaniem myśli Bourdieu w tym kontekście.

Podsumowując powyższe streszczenie myśli Pierre'a Bourdieu, wydaje się, iż wykorzystanie w niniejszej pracy teorii pól może przynieść obiecujące rezultaty, głównie dzięki prowadzonej równocześnie diachronicznej i synchronicznej analizie działania podmiotów (agentów) związanych z przemysłem kinematograficznym, samych filmów, jak również innych elementów dyskursu związanych z produkcją kinową. Zalety koncepcji Bourdieu mają również wymiar metodologiczny. Polegają one na przełamaniu sztucznego podziału na paradygmat ilościowy i jakościowy, na odwołaniach do czynników zarówno z poziomu mikro- jak i makrospołecznego. Teoria Bourdieu dobrze komponuje się też z metodą analizy dyskursu¹⁷⁴, pozwalającą badać trwałość pewnych elementów dyskursywnych (językowych) w historycznych filmach fabularnych. Kwestie metodologiczne zostaną opisane szerzej w jednym z dalszych podrozdziałów.

1.5. Cele i założenia pracy

Podstawowym obszarem zainteresowań niniejszej pracy jest społeczna konstrukcja polskich filmów historycznych, rozumiana jako odbywająca się na wielu płaszczyznach – przede wszystkim politycznej, ekonomicznej i artystycznej – gra interesów pomiędzy mnogimi podmiotami społecznymi partycypującymi w procesie powstawania filmów. Najważniejszym celem stojącym przed pracą jest wyjaśnienie i opisanie procesów ścierania się tychże interesów w historycznym kontekście polskiej polityki i kinematografii. Celem ściśle z nim powiązany jest analiza ich efektów, czyli filmowych obrazów przeszłości. Wreszcie, chodzi również o zbadanie roli, jaką pełnią historyczne filmy fabularne w pamięci zbiorowej polskich odbiorców.

Spojrzenie na temat filmów historycznych z tej perspektywy wydaje się ważne i pożyteczne, pozwala bowiem lepiej zrozumieć społeczne procesy dziejące się na styku polityki (pamięci) i kultury popularnej, której jedną ze sfer jest kino. Film historyczny był do tej pory rozpatrywany w aspekcie zgodności z prawdą historyczną, a co za tym idzie,

¹⁷⁴ Por. N. Fairclough, A. Duszak, *Krytyczna analiza dyskursu: interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej*, Kraków 2008, s. 14-15; T. Warczok, J. Wowrzeczka-Warczok, dz. cyt.

możliwości wykorzystywania filmów jako materiałów pomocnych w procesie edukacyjnym. Analizowano filmy historyczne jako narzędzia propagandy lub konwencję kina rozrywkowego. Najbardziej udane produkcje znalazły swoje miejsce w opracowaniach historyków filmu. Jak dotąd, nie opisano jednakże w sposób syntetyczny rodzimych filmów historycznych jako elementów polityki pamięci i pamięci zbiorowej.

Podstawowym założeniem pracy, jej punktem wyjściowym, jest spostrzeżenie, iż zarówno treść jak i forma filmów historycznych zależą od kształtu struktury społecznej, przede wszystkim systemu politycznego i ekonomicznego. Pomimo, że decyzja o przystąpieniu do realizacji filmu zależy zazwyczaj od świadomej i dobrowolnej decyzji twórców, to jednak charakter przemysłu filmowego umożliwia produkcję przede wszystkim takich tytułów, które zgodne są z interesami władzy bądź rynku. Wyraźne zmiany w systemie politycznym bądź ekonomicznym, skutkują zmianami w treści i formie filmów w ogóle, a filmów historycznych w szczególności, ponieważ interpretacje przeszłości są szczególnie wrażliwym wskaźnikiem zmieniających się ideologii czy reżimów politycznych. Założenie kolejne mówi jednak, że nie sposób wytłumaczyć żadnego wytworu kultury wyłącznie poprzez wpływ czynników takich jak władza, czy rynek. Również filmy nie są nigdy prostym odzwierciedleniem relacji władzy w społeczeństwie. Badając zatem zarówno konkretną produkcję, jak również jej wpływ na odbiorców, pamiętać należy o autonomicznych wobec czynników zewnętrznych podmiotach społecznych, które tworząc dzieło filmowe postępują zgodnie z własnymi (choć również społecznie wytworzonymi) przekonaniem i motywacjami. Te kwestie zostaną omówione przede wszystkim w rozdziale drugim. Kolejne istotne założenie niniejszej pracy opiera się na spostrzeżeniu, iż filmy historyczne nie tylko odnoszą się do konkretnych wydarzeń bądź okresów historycznych, lecz również przekazują ponadhistoryczne mity i wątki – fenomeny pamięci zbiorowej, które w kinematograficznym przedstawieniu znajdują tylko swoją formę. Te same fenomeny powracają w filmach często w odniesieniu do różnych miejsc i epok, łącznikiem między nimi może być za to na przykład osoba reżysera lub producenta. Niektóre z nich zostaną opisane w rozdziale trzecim. W poprzednich podrozdziałach uzasadniałem potrzebę podjęcia takiego tematu badawczego, jak również podstawy teoretyczne i najważniejsze terminy, które posłużą mi w jego opracowaniu. Dane zebrane, zanalizowane i opisane w następnych rozdziałach, posłużą natomiast zweryfikowaniu hipotez, przyjętych w zgodzie z opisanymi wyżej założeniami.

1.6. Problemy i hipotezy badawcze

Ażeby osiągnąć postawione wyżej cele badania, to znaczy zrozumieć specyfikę produkcji filmów historycznych w Polsce, należy odpowiedzieć na kilka podstawowych pytań badawczych. Pierwszym z nich jest kwestia relacji pomiędzy najważniejszymi podmiotami społecznymi wpływającymi na tworzenie filmów, a więc pomiędzy twórcami filmowymi (artystami), a władzą i rynkiem. Jakim rodzajem wpływu i jaką siłą dysponują władza i rynek wobec twórców? Jakie strategie obierają twórcy wobec wpływu czynników zewnętrznych? Czy (i jaki) wpływ na produkcję filmową mają wspólnoty pamięci niezwiązane z władzą polityczną bądź ekonomiczną? Wreszcie, w jaki sposób czynniki zewnętrzne wpływają na formę filmów? Pytania te zostaną powiązane z następującymi hipotezami:

- H1. Władza państwowa inspirowane do konstruowania narracji zgodnych z upowszechnianą przez nią wizją przeszłości. Państwo traktuje filmy jako jeden z ważnych kanałów upowszechniania wiedzy o przeszłości, w związku z czym wykorzystuje wachlarz instrumentów (którego szerokość zależy od rodzaju reżimu) do kreowania pożądanej wizji historii.
- H2. Twórcy filmowi poprzez samą decyzję nakręcenia filmu historycznego oraz wybór tematu orientują się wobec pola politycznego. Kręcenie filmów historycznych zgodnych z państwową polityką pamięci skutkuje konsekrowaniem przez państwo ich twórczości oraz zwiększa możliwości tworzenia samodzielnych, wysokobudżetowych, konwencjonalnych projektów (*history as drama*) w przyszłości.
- H3. Twórcy opozycyjnie nastawieni wobec władzy, bądź wobec twórców przez władzę konsekrowanych częściej podejmują wątki ważne dla alternatywnych wspólnot pamięci albo sięgają po tematy zapomniane, realizują filmy eksperymentalne (*history as experiment*) i niskobudżetowe, orientując się przede wszystkim na zdobycie prestiżu w środowisku.
- H4. Wspólnoty pamięci niezwiązane z władzą państwową ani z wielkim kapitałem, z racji ograniczonych możliwości produkcji filmów, opierają swoje strategie

prowadzenia polityki pamięci w sferze kinematografii na organizowaniu kanałów krytyki filmów produkowanych.

H5. Wyraźna dominacja pola ekonomicznego nad kinematografią prowadzi do stosunkowo większej różnorodności przekazów pamięci zbiorowej przy ujednocnianiu ich formy do dominującej, wysokobudżetowej konwencji historii jako przygody. Dominacja pola władzy na odwrót, przy różnorodności form prowadzi do ujednocniania przekazu i interpretacji ekranowej przeszłości.

Treści filmów, o których wspominają poprzednie hipotezy nie zależą wyłącznie od woli politycznej państwowego mecenasa, rachunku ekonomicznego, czy kreatywności twórców. Zmieniają się one wraz z pamięcią zbiorową społeczeństw, które nieustannie przypominają, bądź zapominają pewne elementy z własnych wyobrażeń przeszłości. Badacz powinien więc zapytać nie tylko, jakie konkretnie treści pojawiają się w polskich filmach fabularnych, ale również jak przedstawia się dynamika filmowego przypominania i zapominania przeszłości?

H6. Dynamika pamiętania i zapominania w filmie historycznym zależy od współczesnej twórcom sytuacji politycznej. Dany temat z przeszłości jest wykorzystywany tym częściej, im żywsza jest pamięć o nim w społeczeństwie, bądź też im bardziej czytelny może być jako metafora objaśniająca teraźniejszość.

Ostatnim istotnym pytaniem badawczym jest ustalenie faktycznego wpływu filmowych obrazów przeszłości na pamięć zbiorową społeczeństwa polskiego. Jakie jest ich miejsce wśród innych elementów tą pamięć konstytuujących? Czy w kontekście utrwalania wiedzy o przeszłości i pamięci zbiorowej kino jest w rzeczywistości – odwołując się do słów przypisywanych Leninowi – najważniejszą ze sztuk, czy może jest zaledwie jednym z wielu kanałów dyskursu o przeszłości. Ważne w tym miejscu jest również pytanie, jakie filmy historyczne najsilniej oddziałują na publiczność? Wpływ ich nie jest bowiem z pewnością identyczny i – wydaje się – zależec może zarówno od konwencji, które się w filmie wykorzystuje, jak i od umiejętności i prestiżu twórców (reżysera, scenarzysty, aktorów) którzy swoimi nazwiskami daną produkcję firmują. Do wyżej wymienionych kwestii odnosić się będą następujące hipotezy badawcze.

H7. Większy wpływ na pamięć zbiorową widzów mają konwencjonalne dramaty historyczne (*history as drama*) aniżeli eksperymentalne filmy historyczne (*history as experiment*), ponieważ widzowie lepiej przyswajają konwencjonalne rodzaje narracji, bez względu na ich treści. Podobnie, większy wpływ na publiczność wywierają dzieła twórców konsekrowanych (z obszaru ortodoksji), aniżeli tych, którzy do uznanych pozycji dopiero aspirują lub je kontestują (z obszaru heterodoksji).

H8. W przekonaniu odbiorców filmy stanowią istotne narzędzie prowadzenia polityki pamięci, szczególnie na poziomie międzynarodowym. Dyskurs dotyczący pamięci zbiorowej w istotnym stopniu opiera się o narracje, postaci, symbole i obrazy zaczerpnięte z kinematografii.

1.7. Metody i procedury badawcze

W następnych rozdziałach przeprowadzona zostanie analiza polskiego pola produkcji filmowej w duchu teorii pól Pierre'a Bourdieu. Pierwsze z wymienionych wyżej hipotez zostaną zweryfikowane poprzez analizę polskiego pola produkcji filmowej, ze szczególnym uwzględnieniem filmów historycznych. Zaprezentowana będzie historia pola od momentu autonomizacji w pierwszych dekadach XX wieku, aż po czasy współczesne. Niezbędną jej częścią będzie przedstawienie relacji pomiędzy polem produkcji filmowej, a polami względem niego zewnętrznymi, przede wszystkim polem władzy i ekonomicznym. Relacje te, w przeciągu ostatniego stulecia kilkakrotnie przechodziły gwałtowne zmiany, spowodowane przede wszystkim burzliwymi przemianami systemu politycznego – powstaniem niepodległej Polski w roku 1918, wybuchem II wojny światowej i okupacją, komunizacją kraju po wojnie, okresem stalinizmu i częściową liberalizacją systemu po roku 1956, transformacją systemową po roku 1989. Za zmianami politycznymi podążały zmiany modeli gospodarczych, które również, jak zostanie pokazane w następnym rozdziale, rozmaicie wpływały na strukturę pola produkcji filmowej. Ażeby pokazać wewnętrzną strukturę pola, zostaną także przedstawione *habitusy* ważnych jego aktorów; reżyserów, scenarzystów, producentów, krytyków

i innych podmiotów twórczych, a także nurtów i orientacji teoretycznych, czy ideologicznych, które sobą reprezentowali.

Po przeprowadzeniu diachronicznego opisu kształtu i dynamiki polskiego pola produkcji filmowej, w kolejnym rozdziale opisane zostaną najważniejsze fenomeny pamięci zbiorowej (czy wręcz miejsca pamięci, rozumiane jako długowieczne, ponadpokoleniowe elementy, z których pamięć zbiorowa jest zbudowana i na które jest nakierowana, wokół których krystalizuje się tożsamość zbiorowa danej społeczności), które organizowały filmową pamięć polskiej przeszłości. Opisywane fenomeny są w istocie szersze od konkretnych wydarzeń czy okresów historycznych, na przykład II wojny światowej lub okresu PRL, które były i są najczęściej filmowane. Należy je raczej łączyć z ponadczasowymi mitami, stereotypami, tropami polskiej kultury zorientowanymi na przeszłość. Omówione więc zostaną, między innymi, wątki chłopów, robotników, kobiet, Niemców i Rosjan, powracające na ekranach w różnych kontekstach historycznych. Dla opisu fenomenów pamięci zbiorowej, treść filmów będzie stanowić ważną, choć nie jedyną jednostkę analizy. W pracy wziąłem pod uwagę 586 polskich produkcji kinowych i telewizyjnych, które na podstawie kryteriów omówionych wyżej zakwalifikowałem jako historyczne¹⁷⁵. Podstawą do stworzenia bazy filmów stanowiących punkt wyjścia do analiz były informacje zawarte w tworzonej przez Szkołę Filmową w Łodzi Internetowej Bazie Filmu Polskiego Filmpolski.pl¹⁷⁶ oraz *Leksykonie polskich filmów fabularnych. XX wiek*¹⁷⁷. Badanie zawartości filmu, czyli analiza wewnętrzna, rozumiana będzie przede wszystkim jako odnotowanie i zinterpretowanie filmowych wizji przeszłości, przedstawionych realistycznie bądź symbolicznie. W analizie wewnętrznej będę więc zwracał szczególną uwagę na dwa kanały przekazu filmowego: wizualny, to znaczy wymowę konkretnych kadrów, ujęć i scen, wygląd postaci, sprzętów, budowli i innych obiektów pojawiających się na ekranie, montaż, efekty specjalne itp. oraz audio, to znaczy dialogi, ścieżkę dźwiękową, muzykę wykorzystaną w filmie. Również w tym rozdziale będę odwoływać się do analizy zewnętrznej, mającej na celu ustalenie pozycji ważnych agentów w polu, takich jak reżyser, scenarzysta lub producent oraz ich akty zajmowania pozycji, czy szerzej,

¹⁷⁵ Lista produkcji filmowych znajduje się w aneksie do pracy.

¹⁷⁶ Filmpolski.pl (dostęp: 1.04.2015).

¹⁷⁷ *Leksykon polskich filmów fabularnych. XX wiek*. Warszawa 2001.

strategię działania wewnątrz pola¹⁷⁸. Będę brać pod uwagę takie kwestie, jak charakter scenariusza, kto był jego autorem, czy zrealizowany scenariusz był oryginalny czy adaptowany. Należy uwzględnić również wpływ pól władzy i ekonomii na daną produkcję, poprzez działania inspirujące, takie jak dotacje, konkursy, honorowanie twórców oraz działania blokujące, jak cenzurowanie filmów, ograniczanie dystrybucji, cofnięcie funduszy.

Nie bez znaczenia jest również ogólny kontekst polityczny, gdyż sądzić można, że tematyka, po którą sięgają twórcy filmów historycznych, często służyć może jako metafora współczesności, stąd też ponadczasowość wykorzystywanych mitów. Wpływ rynku na produkcję filmową stwierdzić można również studiując związane z nią wskaźniki ekonomiczne, przede wszystkim koszt i finansowe źródła produkcji. Nie należy zapominać też o społecznej recepcji filmów. Analiza zostanie wzbogacona o kwerendę prasy filmowej (miesięcznik *Kino* oraz, częściowo, *Film*) oraz stron internetowych (przede wszystkim portal filmowy filmweb.pl). Innymi istotnymi wskaźnikami recepcji filmu są dane dotyczące oglądalności (*box office*). Ważnymi informacjami dotyczącymi recepcji filmów są również różnego rodzaju nagrody, przy czym nie bez znaczenia jest ich rodzaj, mogą to być wszak nagrody państwowe, festiwalowe, publiczności, czy określonych środowisk, np. dziennikarzy, historyków, organizacji kombatanckich, a każda z nich sugeruje wysoką ocenę innej kategorii odbiorców.

Analiza powyższych wskaźników, zaprezentowana w kolejnych rozdziałach pracy, powinna złożyć się na syntetyczny obraz filmów historycznych jako konstruktów będących efektem złożonych rozgrywek pomiędzy podmiotami społecznymi, które różnie postrzegają film i wiążą z nim odmienne interesy. Wnioski na temat roli, jaką pełni kinematografia dla pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego zostaną natomiast wysnute na podstawie zogniskowanych wywiadów grupowych (fokusowych), przeprowadzonych z odbiorcami filmów. Wywiady zostały przeprowadzone w miejscowościach o różnej wielkości i zróżnicowanej historii regionalnej – Poznaniu, Olsztynie i Augustowie. Osoby, które wzięły udział w badaniach były z kolei zróżnicowane ze względu na płeć i wiek. Łączyło je zainteresowanie historią (chodziło o uniknięcie osób, które niechętnie oglądają filmy historyczne), chociaż zainteresowanie owo nie mogło

¹⁷⁸ Przykładowe strategie działania wewnątrz pola produkcji filmowej por. np. T. Lubelski, *Strategie autorskie...*; M. Adamczak, *Strategie twórcze w polskim kinie po 1989...*

wiązać się z kierunkiem wykształcenia lub pracą zawodową. W przypadku tego ostatniego zastrzeżenia chodziło o uniknięcie w wywiadach historyków, którzy mogliby narzucić w rozmowach perspektywę opisywania filmów pod względem zgodności z „prawdą historyczną”. Więcej szczegółów dotyczących wywiadów znajduje się w rozdziale 4.

Rozdział 2. Filmy historyczne jako element polskiej kinematografii

2.1. Początki kinematografii w Polsce. Narodziny filmu historycznego.

Pierwsze filmy historyczne, zapowiadające narodziny gatunku, pojawiły się już na bardzo wczesnym stadium rozwoju kinematografii, są niemal jej rówieśnikami. W 1895 roku w wytwórni Thomasa Edisona powstała *Egzekucja Marii, królowej Szkotów*, w 1899 Georges Méliès nakręcił *Sprawę Dreyfusa*. Te pionierskie próby miały charakter konwencjonalny, czerpiąc z tradycji teatru oraz popularnych wówczas, tak zwanych żywych obrazów (*tableaux vivants*)¹⁷⁹. W tym najwcześniejszym okresie dominowało przede wszystkim wrażenie wizualne – pikturezacja, jak pisze Marek Hendrykowski dodając, że termin *pittoresque* na określenie filmu był wówczas największym komplementem¹⁸⁰. Dążenie do osiągnięcia wrażenia wizualnego było na tym etapie ważniejsze od fabuły, czy zgodności z prawdą historyczną. Podobnie prezentowały się pierwsze polskie filmy, mimo że właściwe narodziny rodzimej kinematografii, to znaczy podjęcie produkcji na szerszą skalę aniżeli pojedyncze, eksperymentalne próby, miały miejsce dopiero pod koniec pierwszej dekady XX wieku. Również i w tym przypadku film historyczny narodził się niemal równocześnie.

Polska kinematografia rozwijała się niejednolicie, budowana niezależnie od siebie w trzech zaborach, najprężniej w Kongresówce. Uznać można, że pierwszy polski film historyczny powstał za sprawą pioniera rodzimej kinematografii, Mordechaja (Mordki) Towbina, założyciela warszawskiego Kantoru Siła, jednej z najaktywniejszych firm działających w branży przed I wojną światową na terenie zaboru rosyjskiego. Wspomnianym obrazem była *Pruska kultura* (1908), film opowiadający o trudnej sytuacji germanizowanych Polaków. Pomimo, że odnosił się on do sytuacji wciąż aktualnej, to nosił wyraźne znamiona filmu historycznego, ponieważ starał się zrekonstruować

¹⁷⁹ M. Hendrykowski, *Film jako źródło...*, s. 23.

¹⁸⁰ Tamże, s. 25.

konkretne, słynne wydarzenia ostatnich lat: strajk szkolny dzieci wrzesińskich oraz losy Michała Drzymały.

Na początku drugiej dekady XX wieku, polscy pionierzy produkcji filmowej śmielej zaczęli planować obrazy kostiumowe w konwencji historyczno-patriotycznej. W roku 1910 wszedł na ekrany film kostiumowy *Księżna Anna Mazowiecka*, rok później *Wojewoda*, dramat na tle życia osiemnastowiecznej szlachty. W roku 1913 Kosmofilm, firma Henryka Finkelsteina specjalizująca się w filmach o tematyce żydowskiej, nakręciła ekranizację *Halki*, natomiast wytwórnia Leopolia braci Krogulskich zaadaptowała popularną sztukę Władysława Ludwika Anczyca – *Kościuszko pod Raławicami*. W tym ostatnim przypadku zainwestowano ponoć pokaźne sumy w dekoracje, kostiumy, zwerbowano licznych statystów. Film miał wzbudzać w widzach zarówno uczucia patriotyczne jak i wzruszać wątkami miłosnymi, był jednak na tyle nieudolnie nakręcony, że nie osiągnął zakładanego sukcesu. Przykład *Kościuszki pod Raławicami* był typowy w tym sensie, że najwcześniejsze polskie filmy historyczne zazwyczaj starały się łączyć rys patriotyczny z melodramatycznym. Ten rodzaj produkcji okazał się dość żywotny i dominował aż do wybuchu II wojny światowej. Jednocześnie, szczególnie w okresie kina niemego, typowy był dla nich niski poziom realizacji, co sprawiało, że często były one odrzucane przez widownię, a jeszcze częściej przez publicystów, w większości wciąż nieprzekonanych o wartości nowego medium.

Z okresu sprzed I wojny światowej odnaleźć można również informacje dotyczące przygotowywanych filmów o tematyce historycznej które, z różnych przyczyn – najczęściej ekonomicznych – najprawdopodobniej nigdy nie zostały ukończone. Rozpoczęte projekty sugerują jednak, iż producenci liczyli na zyski z filmów patriotycznych i adaptacji wielkich dzieł literatury polskiej. Na przykład w roku 1911 Towarzystwo Udziałowe Sfinks Aleksandra Hertza zapowiedziało nakręcenie *Pana Tadeusza*, a w 1913 roku lwowska wytwórnia Muza miała nakręcić *Mazepę* w reżyserii Zygmunta Wesołowskiego. Reżyser i producent Wiktor Biegański planował film o księciu Józefie Poniatowskim, a wytwórnia Leopolia, *Rok 1863* na podstawie *Lituanii* Artura Grottgera¹⁸¹. Konstanty Jastrzębski także przymierzał się do nakręcenia *Mazepy* oraz *To, o czym się nie mówi* według Gabrieli Zapolskiej¹⁸².

¹⁸¹ W. Banaszkiewicz, W. Witczak, *Historia filmu polskiego T. 1*, Warszawa 1989, s. 71-72.

¹⁸² Tamże, s. 77.

Zainteresowanie producentów adaptowaniem dzieł literackich było duże i w wielu przypadkach uwieńczone sukcesem. Pierwszym przeniesieniem literatury na ekran były *Dzieje grzechu* (1911) w reżyserii Antoniego Bednarczyka¹⁸³. Kiedy Juliusz Zagrodzki, właściciel warszawskiego kina Corso nawiązał współpracę z grupą aktorów Teatru Rozmaitości, zakładając spółkę Kooperatywa Artystyczna, jego pierwszą produkcją był *Sąd boży* (1912), na podstawie *Sędziów* Stanisława Wyspiańskiego. Wywołało to sprzeciw rodziny zmarłego kilka lat wcześniej pisarza oraz pierwszą poważną dyskusję na temat zasadności ekranizacji utworów literackich, która w następnych dekadach powracała kilkakrotnie z różną intensywnością. W pierwszą dyskusję włączyło się, między innymi, Towarzystwo Literatów i Dziennikarzy Polskich, które uznało, że „wystawienie obrazów kinematograficznych z dzieł literackich nie jest profanacją, o ile wykonanie ich stoi na wysokości zadania”¹⁸⁴. Legitymizowano tym samym w jakimś stopniu kinematografię, jednocześnie postulując konieczność dążenia jej do wartości artystycznych, a więc właściwie jej autonomizację. Biorąc pod uwagę stan raczkującej ledwie polskiej kinematografii, niełatwo wyobrazić sobie rzeczywiste stawanie filmowców na wysokości zadania, niemniej niektórzy pisarze zdawali się być otwarci na współpracę z kinem. Jednym z nich był Henryk Sienkiewicz, który dał Juliuszowi Zagrodzkiemu zgodę na ekranizację *Szkiców węglem*. Film został nakręcony pod tytułem *Krwawa dola* i okazał się niepowodzeniem, ale tymczasem włoska ekranizacja *Quo vadis?* (1913) w reżyserii Enrico Guazzoniego stała się wielkim sukcesem na skalę światową. Nęcony prawdopodobnie perspektywą kasowego sukcesu Edward Puchalski uzyskał zgodę Sienkiewicza na ekranizację *Trylogii* oraz *Krzyżaków*. Specjalnie w tym celu zawiązała się w 1913 r. spółka pod nazwą Sokół. Edward Puchalski, jako współproducent i reżyser przystąpił do kręcenia *Obrony Częstochowy* na podstawie *Potopu*. Zapowiadano nakręcenie filmu z wielkim rozmachem, zdjęciami plenerowymi i kilkuset statystami, ostatecznie jednak filmu nie ukończono. Jak twierdził Puchalski, w związku z odmową władz na użycie wojska rosyjskiego do statystowania”¹⁸⁵. Reżyser powrócił do tematu w latach trzydziestych, kręcąc film *Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy* (1934).

¹⁸³ *Dzieje grzechu*, <http://www.filmipolski.pl/fp/index.php/12157> (stan: 6.04.2012)

¹⁸⁴ W. Banaszkiewicz, W. Witczak, dz. cyt., s. 80.

¹⁸⁵ Tamże, s. 92.

W pierwszym okresie rozwoju polskiej kinematografii, przed I wojną światową, nie można mówić jeszcze o powstaniu właściwego pola produkcji filmowej. Rzadko myślano jeszcze wówczas o filmie w kategoriach osobnej gałęzi sztuki, nie wytwarzały się więc autonomiczne dla pola stawki, kinematografii brakowało również elementarnej stabilności. Liczne firmy produkcyjne pojawiały się i znikaly, produkcją parali się dystrybutorzy, kiniarze, a często również aferzyści. Reżyserować mógł każdy, kto zdobył odpowiedni kapitał lub cieszył się zaufaniem producenta. Brakowało typowo filmowych aktorów, sięgano więc przede wszystkim po aktorów teatralnych, co nie ułatwiało wypracowania specyficznej estetyki filmowej. Aleksander Hertz, jeden z najważniejszych producentów, twórca wytwórni Sfinks, w przededniu I wojny światowej twierdził, że rynek filmowy jest faktycznie rynkiem konsumenta, w związku z czym producenci, chcąc utrzymać się na rynku, muszą czynić zadość (niskim) wymogom publiczności¹⁸⁶. Wreszcie, na przeszkodzie powstania jednolitego pola polskiej produkcji filmowej stał fakt, że pionierzy przemysłu filmowego na ziemiach polskich działali w ramach trzech odrębnych organizmów państwowych, z odmiennym prawodawstwem, dostępem do kapitału i potencjalnych widzów oraz z ograniczonymi możliwościami środowiskowych kontaktów.

Toczono w owym czasie dyskusje na temat autonomii, specyfiki nowego medium, na którym ciążyły wpływy teatru, literatury i malarstwa. Według niektórych publicystów (Zdzisław Dębicki, Marian Dienstl, Władysław Kopczewski, Stefan Kiedrzyński i inni) film był dziedziną służebną wobec teatru, czy literatury, powinien pełnić rolę pomostu pomiędzy starszymi i bardziej dystygowanymi gałęziami sztuki, a nieobytym artystycznie ludem. Inni (Karol Irzykowski, Adam Zagórski, Stanisław Wasylewski, Tadeusz Dąbrowski, Marian Stępowski) rozpoznawali w filmie potencjał sztuki autonomicznej, jednocześnie zdając sobie sprawę, że aby mógł się on rozwinąć w pełni, kinematografia musi zrzucić ograniczenia narzucone przez inne gałęzie sztuk, przede wszystkim teatr.

Rosnącemu zainteresowaniu kinem towarzyszyła publiczna deprecjacja nowego medium przez inteligencję. Kino szybko stało się miejscem łatwo dostępnej rozrywki, masowo odwiedzanym, również przez inteligencję, choć jednocześnie często przez nią pogardzanym. Karol Irzykowski pisał wręcz, że miarą popularności kina w tamtym okresie był stopień, w jakim odczuwane ono było jako skandal publiczny¹⁸⁷. Brakowało

¹⁸⁶ Tamże, s. 119.

¹⁸⁷ K. Irzykowski, *Dziesiąta muza: zagadnienia estetyczne kina*, Kraków 1924, s. 33.

organizacji, czy nawet prasy branżowej, która mogłaby scalać środowisko i stać się forum wymiany myśli filmowej. Dopiero na początku drugiej dekady XX wieku, wraz z ilościowym wzrostem polskich produkcji, prasa codzienna poważniej zainteresowała się kinem, komentując premiery, czy teoretyzując na temat nowego medium. Szczególną uwagę poświęcano filmom uważanym za poważniejsze, przede wszystkim adaptacjom dzieł literackich oraz filmom patriotyczno-historycznym. Jednym z pierwszych filmów polskich, któremu bacznie przyglądali się publicyści były *Dzieje grzechu* na podstawie powieści Stefana Żeromskiego. Choć film spotkał się przede wszystkim z krytyką (pornografia, zatracenie wartości pierwowzoru), to jednak zapowiadał pewien kierunek, zarówno w produkcji jak i publicystyce filmowej. Przy okazji ekranizacji powieści Żeromskiego pojawiły się też pionierskie próby sformułowania programu dla polskiej kinematografii. „*Kurier warszawski* [...] proponował jako właściwą tematykę filmową »nasze obyczaje, stroje dawne, wieś polską z całym jej życiem barwnym i charakterystycznym«. [...] *Dziejom grzechu* przeciwstawił filmową wersję *Jerozolimy wyzwolonej*, postulował odejście od czasów współczesnych, w przeszłość *Pana Tadeusza*, *Konrada Wallenroda*, *Dziadów*, *Grażyny*, dramatów Juliusza Słowackiego, a nawet *Nieboskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego”¹⁸⁸. Waga filmu historycznego, czy raczej patriotyczno-historycznego była więc doceniana już na najwcześniejszym etapie rozwoju kinematografii.

Rok 1914 i wybuch wojny pomiędzy zaborcami poważnie zmienił sytuację na ziemiach polskich. Przemysł kinematograficzny również to odczuł. Najbardziej brzemienne w skutki było zajęcie Kongresówki przez państwa centralne w połowie 1915 r. Spowodowało to odcięcie tych terenów od rynków rosyjskich i francuskich, które były wcześniej głównymi partnerami handlowymi dla polskiej branży. Z ziem polskich ewakuowała się też do Rosji duża kolonia artystów polskich, w tym również liczących się filmowców, którzy w okresie wojennym nabierali doświadczeń w Moskwie. Edward Puchalski pracował najpierw w znanej wytwórni Chanżonkowa, później stworzył własną wytwórnię. Ryszard Bolesławski debiutował w 1914 r. jako aktor filmowy, a następnie jako reżyser. Henryk Szaro jeszcze po wojnie praktykował w szkole dramatycznej Wsiewołoda Meyerholda i pracował jako reżyser w leningradzkim teatrze Pawłowej¹⁸⁹.

¹⁸⁸ W. Banaszkiewicz, W. Witczak, dz. cyt., s. 100.

¹⁸⁹ Tamże, s. 200.

Tymczasem w okupowanej przez Niemcy i Austro-Węgry Kongresówce praktycznym monopolistą została firma powstała w wyniku fuzji Kosmofilmu Henryka Finkelsteina i Sfinksa Aleksandra Hertza. Spółka utrzymała nazwę Sfinks i podjęła współpracę z niemiecką wytwórnią Union, a później UFA. W czasie wojny tematyka narodowo-historyczna, wcześniej ograniczana przez cenzurę carską, mogła się rozwijać, o ile nie była sprzeczna z interesami niemieckimi. Hertz umiał wykorzystać tę koniunkturę i wyprodukował w tym czasie serię filmów patriotycznych, przede wszystkim antyrosyjskich. Powstały obrazy takie jak *Ochrona warszawska i jej tajemnice* (1916), *Carat i jego sługi* (1917), *Carska faworyta* (1918). Filmy te miały na ogół niski poziom artystyczny, ale cieszyły się popularnością widowni, nie tylko ze względu na tematykę, lecz również obsadę aktorską. W tym czasie bowiem zaczął raczkować polski, ściśle filmowy *star system*, a pierwszymi gwiazdami ekranu ochrzczono aktorki Sfinksa: Polę Negri, Mię-Marę i Halinę Bruczównę¹⁹⁰. Produkcje Sfinksa pokazują, że treść filmów była ściśle związana z kontekstem politycznym, a jednocześnie pole było w dużej mierze kontrolowane przez producentów.

Jeszcze pod okupacją państw centralnych zaczęły powstawać załóżki władzy polskiej, uczestniczące następnie w procesie odzyskiwania niepodległości kraju w 1918 r. W 1917 r. utworzono również pierwszy oficjalny ośrodek kinematograficzny. Był to – powstały z udziałem wytwórni Sfinks - Urząd Filmowy przy Legionach Polskich w Warszawie, który przystąpił do realizowania własnych aktualności¹⁹¹.

2.2. Kinematografia Polski odrodzonej. Filmy historyczne w latach 1919-1925.

Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości mozolnie zaczął powstawać jednolity rynek filmowy. Początkowo brakowało nowoczesnej infrastruktury produkcyjnej, sieci dystrybucji i kin oraz poważnego kapitału, który mógłby zasilić przemysł kinematograficzny. Polskie filmy stanowiły niewielki ułamek ogólnej liczby wyświetlanych obrazów. Dystrybucja początkowo opierała się przede wszystkim na nawiązanej w czasie wojny współpracy ze spółkami niemieckimi i austriackimi. Import utrudniony od

¹⁹⁰ Tamże, s. 122.

¹⁹¹ Tamże, s. 118.

1920 r. wysokimi opłatami celnymi (taśmę filmową uznano za towar luksusowy), napędzał przemysł filmów z Niemiec przez Gdańsk i Wielkopolskę. Jak pisze Władysław Banaszekiewicz: „Polska fabularna twórczość filmowa zawsze miała bardzo słabe podstawy ekonomiczne, szczególnie zaś w okresie stałej dewaluacji pieniądza, wojny i niskiego stanu zatrudnienia. [...] Państwo nie prowadziło racjonalnej polityki w stosunku do kinematografii. Dlatego też pozostała ona terenem spekulacji, pogoni za finansistami i państwowymi dotacjami. Spośród stosunkowo licznych wytwórni, które dały znać o sobie w latach 1919/1922, jedynie Sfinks przetrwał i umacniał swoją pozycję. Ale Sfinks opierał swoje istnienie na sprawnie działającym oddziale wynajmu filmów importowanych i utrzymywał swe kontakty z UFA”¹⁹². Sfinks prosperował, ale monopol został przełamany i już w 1918 r. zaczęły pojawiać się w branży nowe firmy, często zasilane kapitałami pochodzącymi z wojennej spekulacji i ludźmi powracającymi do kraju z Rosji.

Tymczasem powstały ramy prawne dla działalności filmowej w niepodległej Polsce. Akt normujący działalność kinematografii ukazał się 7 lutego 1919 r., sygnował go Stanisław Wojciechowski, wówczas minister spraw wewnętrznych i temu ministerstwu przypadł nadzór nad kinami i filmami aż do 1939 r.¹⁹³. „Dekret w przedmiocie przepisów o widowiskach” mówił, że nie można rozpowszechniać filmów, ani prowadzić kin bez zgody ministerstwa spraw wewnętrznych. System koncesji ustanowiony przez państwo zapewniał tym samym podstawowy warunek politycznej lojalności środowiska. Państwo, dostrzegając możliwości wykorzystania kina dla propagandy, uruchomiło na te cele w pierwszych latach po wojnie znaczne fundusze i środki organizacyjne. W roku 1919, powstały dwa lata wcześniej Urząd Filmowy przy Legionach Polskich przekształcono w Centralny Urząd Filmowy przy Naczelnym Dowództwie Wojska Polskiego. Zajmował się on, między innymi, cenzurowaniem filmów oraz produkcją aktualności, ale nie był jedyną instytucją państwową zainteresowaną produkcją filmową. Ministerstwo Sztuki i Kultury subwencjonowało filmy krajoznawcze i propagandowe, w tym również fabularne, podobnie robił Wydział Propagandy Prezydium Rady Ministrów¹⁹⁴. Producenci, korzystając z możliwości subwencjonowania filmów, chętnie włączali do swoich obrazów wątki patriotyczne, związane z bieżącą sytuacją polityczną, bądź historią najnowszą,

¹⁹² Tamże, s. 143.

¹⁹³ E. Zajiček, *Poza ekranem...*, s. 35.

¹⁹⁴ W. Banaszekiewicz, W. Witczak, dz. cyt., s. 145.

przede wszystkim I wojną światową. Licznie pojawiły się filmy o wojnie polsko-bolszewickiej. Od początku lat dwudziestych w polskich filmach historycznych dominował wydźwięk antyrosyjski (antysowiecki). Scenariuszy do nich często dostarczali wojskowi, na przykład porucznik Marian Józefowicz lub porucznik Witold Filipecki, a więc osoby reprezentujące raczej pole władzy, aniżeli autonomiczne pole produkcji filmowej. Na podstawie tych scenariuszy w początkach lat dwudziestych Antoni Bednarczyk nakręcił *Dla Ciebie, Polsko* (1920), Edward Puchalski *Dwa dni grozy; Tragedię Rosji i jej trzy epoki* (1921) oraz *Tajemnicę medalionu* (1922), Ryszard Bolesławski *Bohaterstwo polskiego skauta* (1920) i *Cud nad Wisłą* (1921). W tych dwóch ostatnich, kręconych przez wytwórnię Sfinks, debiutowała Jadwiga Smosarska, wkrótce najjaśniejsza gwiazda kobiecego aktorstwa w Polsce, chętnie angażowana do ról w filmach kostiumowych. Do grupy fabularnych filmów historyczno-propagandowych należy również zaliczyć *Pana Twardowskiego* w reżyserii Wiktora Biegańskiego, fantastyczny obraz w stylu mélièsowskim, z wplątanymi weń wątkami antyrosyjskimi.

W 1922 r. agendy filmowe Wojska Polskiego i Prezydium Rady Ministrów zostały zlikwidowane. Ich działalność miał kontynuować – choć w mniejszej skali – referat prasowy Ministerstwa Spraw Zagranicznych¹⁹⁵. Finansowanie produkcji propagandowych w poprzednich latach było związane z doraźnymi potrzebami politycznymi (wojna polsko-bolszewicka, plebiscyt na Śląsku). Kiedy potrzeby minęły, subwencje państwowe znacznie zeszczupły. Poza nimi, w pierwszej połowie lat dwudziestych nie istniał oficjalny, państwowy program rozwoju kinematografii. Pozostawała ona niemal zupełnie poza zainteresowaniem władz i stan ten zmienić miał się dopiero po przewrocie majowym. Pomysł utworzenia przy pomocy państwa wielkiej wytwórni narodowej wzorowanej na niemieckiej UFA był nośny i powracał w następnych latach, ale nie został urzeczywistniony.

Nawet pomimo uszczuplenia subwencji, państwo było na tyle regularnym i solidnym klientem, że producenci, w chudych dla rozwoju kinematografii latach, chętnie zabiegali o produkcję filmów patriotycznych. Ten nurt kinematografii okazał się w pierwszej połowie lat dwudziestych bardzo trwały i wielu twórców starało się weń włączyć. Były to, jak już wspomniano, przede wszystkim filmy antyrosyjskie lub antyradzieckie. Akcję najczęściej umiejscawiano w okresie od rewolucji 1905 r., przez

¹⁹⁵ Tamże, s. 147.

pierwszą wojnę światową, po wojnę polsko-bolszewicką. Filmy antyniemieckie były rzadkością, a jednym z nich – i jednocześnie jednym z najbardziej udanych przykładów produkcji z gatunku historyczno-patriotycznego¹⁹⁶ - był *Bartek Zwycięzca* (1923) doświadczonego reżysera Edwarda Puchalskiego, według prozy Henryka Sienkiewicza. Dużym wydarzeniem miał być nakręcony w roku 1924, z inicjatywy Związku Inwalidów Wojennych, film *Miłość przez ogień i krew*, w reżyserii Jana Kucharskiego. Opowiadał on o wydarzeniach z okresu wojny polsko-bolszewickiej i był typowym melodramatem, choć według reklamy, jako główne postaci filmu pojawiali się tam Piłsudski, Witos i Lenin. Nie spełnił pokładanych w nim oczekiwań. Znany literat, krytyk i legionista Andrzej Włast pisał o nim: „Kucharski wziął kilkunastu żołnierzy i kilkunastu chłopów, przebranych za bolszewików, i kazał im kilkakrotnie przebiegać koło aparatu. Wygląda to raczej na wyścigi lekkoatletów [...]. P. Kucharski w filmie swoim demonstruje obrazki: żołnierze jedzą, żołnierze biegną, żołnierze biją się”¹⁹⁷.

Atmosfera spekulacji i niepewności nie sprzyjała stabilnemu rozwojowi produkcji oraz poszukiwaniom artystycznym, dlatego charakterystyczne dla początku lat dwudziestych było ciągłe narzekanie środowisk inteligenckich na poziom artystyczny polskich filmów. Producenci, chcąc utrzymać się na rynku, podejmowali się filmowania tematów patriotyczno-historycznych, bądź sięgali po kolejne słynne pierwowzory literackie, licząc, że znany tytuł przyciągnie widzów do kin. W roku 1922 Eugeniusz Modzelewski nakręcił adaptację *Chłopów* Władysława Reymonta. Nadzieje związane z tym filmem jednak zawiodły. Podobnie jak ekranizacje dzieł innych pisarzy: Henryka Sienkiewicza (*Na jasnym brzegu*), Gabrieli Zapolskiej (*Tamten*), Stefana Żeromskiego (*Rok 1863 według Wiernej rzeki*). Ten ostatni, w reżyserii Edwarda Puchalskiego, cieszył się dużym zainteresowaniem publiczności¹⁹⁸.

Sytuacja polskiej kinematografii po I wojnie światowej była zatem niełatwa, ale apogeum kryzysu przypadło na lata 1923-1925. Po częściowym wycofaniu się państwa z finansowania filmu oraz na skutek ciężkiej sytuacji gospodarczej, gwałtownie zmniejszyła się wówczas liczba kin, a produkcja pełnometrażowych filmów fabularnych spadła poniżej dziesięciu rocznie¹⁹⁹. W tych latach filmy produkowali i reżyserowali właściwie

¹⁹⁶ Tamże, s. 181.

¹⁹⁷ Tamże, s. 184.

¹⁹⁸ Tamże, s. 153.

¹⁹⁹ Tamże, s. 171.

przypadkowi ludzie, którym udało się zdobyć odpowiedni kapitał. Sukces dawał szansę na powtórzenie próby, porażka oznaczała zniknięcie twórców z rodzącego się pola produkcji filmowej na długo, albo i na zawsze. W trudnej sytuacji rodzimego przemysłu kinematograficznego stawką było najczęściej przetrwanie, utrzymanie się na powierzchni, a środkiem do tego celu było często – zgodnie z tym, co twierdził jeszcze przed wojną Aleksander Hertz – świadomie obniżanie poziomu artystycznego, w oczekiwaniu na poklask widowni i większy zysk. Kryzys znacznie utrudniał więc proces autonomizacji pola produkcji filmowej. Władysław Banaszkiewicz pisze, że wśród kilkunastu reżyserów kręcących w pierwszej połowie lat dwudziestych, zaledwie kilku mogło pochwalić się osiągnięciami warsztatowymi. Byli to Franciszek Zyndram-Mucha (pierwszy szef Centralnego Urzędu Filmowego), Wiktor Biegański, Bruno Bredschneider, Henryk Szaro i Nina Niovilla. Z tej piątki, do trzech „twórców poważnych” Banaszkiewicz zaliczył Zyndrama-Muchę, Biegańskiego i Szaro²⁰⁰.

Pomimo artystycznej mizერიi polskiego kina oraz ekonomicznego kryzysu produkcji, w tych latach krystalizowało się już środowisko twórców, zaczął się pole produkcji filmowej. Powstały dwie charakterystyczne tendencje, które można sprowadzić do działalności Aleksandra Hertza i Wiktora Biegańskiego. „Obrazy Hertza [...] odznaczały się konserwatywnością reżyserii i mocną obsadą aktorską. [...] Filmy Biegańskiego – bardziej »fotogenicznym« oświetleniem i montażem oraz użyciem aktora niezawodowego, często słuchacza lub absolwenta szkoły filmowej”²⁰¹. Droga Biegańskiego przynosiła ambitniejsze osiągnięcia artystyczne, dawała przewagę w stylu i poziomie reżyserii, była – w pewnym sensie – centrum krystalizującego się bieguna autonomicznego. Droga Hertza, której przewaga polegała na jakości zdjęć i, zazwyczaj, poziomie gry aktorskiej, była typową produkcją komercyjno-rozrywkową, położoną bliżej bieguna heteronomicznego. Ale to Aleksander Hertz był motorem napędowym nowego, modnego typu obrazu, filmu sensacyjno-melodramatyczno-patriotycznego, który „był skuteczniejszy z punktu widzenia propagandowego niż ciężkie »niewypały« robione przedtem. Skuteczniejszy, bo wtopiony w filmy chętniej oglądane przez publiczność. Ale Hertz jako człowiek interesu o tyle tylko

²⁰⁰ Tamże, s. 172.

²⁰¹ Tamże, s. 174.

nasycił swe twory ideologią, o ile to było korzystne kasowo. [...] O upolitycznieniu filmów polskich i wówczas, i później decydowali kupcy”²⁰².

Co istotne dla procesu autonomizacji pola, w tym okresie film został uznany za sztukę odrębną i równouprawnioną przez znaczną część artystów młodego pokolenia. Jak pisze Władysław Banaszkiewicz: „[d]awnej młodopolskiej »obłudzie społecznej«, pozwalającej uczęszczać do kina jedynie w chwilach przesytu »prawdziwą sztuką«, młodzi twórcy przeciwstawiali nie tylko demonstracyjne zainteresowanie kinematografem, ale i aktywny udział w życiu filmowym poprzez recenzje, notatki i artykuły, a nawet publiczne konferencje w obronie interesów nowej, »siódmej sztuki«”²⁰³. W 1924 r. po raz pierwszy wydano ważną pracę teoretyczną Karola Irzykowskiego, *Dziesiąta muza: zagadnienia estetyczne kina*²⁰⁴ (w której zresztą autor ubolewa nad zapóźnieniem wciąż zapatrzonego w literaturę i teatr kina polskiego w stosunku do, na przykład, kina niemieckiego)²⁰⁵. Kinematografią aktywnie interesowali się między innymi literaci: Tytus Czyżewski, Aleksander Wat, Bruno Jasieński, Antoni Słonimski, Adam Ważyk. Inni, jak Anatol Stern czy Ferdynand Goetel chętnie podejmowali się pracy nad scenariuszami, również do filmów typowo komercyjnych. Zaczęły też powstawać liczne czasopisma poświęcone kinu, najczęściej równie efemeryczne jak spółki producenckie, ale była to znacząca nowość, ponieważ wszelkie próby stworzenia prasy filmowej przed I wojną światową paliły na panewce, nie licząc pism będących faktycznie drukami reklamowymi poszczególnych kin. Po wojnie również nie było miejsca na czasopisma naprawdę ambitne, albowiem ich istnienie zależało najczęściej od ogłoszeń dystrybutorów, tym zaś nie w smak były krytyczne recenzje. Niemniej, prasa filmowa – tworzona przez branżę i do niej kierowana – stała się teraz ważną częścią procesu krystalizacji i autonomizacji pola filmowego.

2.3. Kinematografia po przewrocie majowym. Okres kina niemego: 1926-1929.

Po przewrocie majowym, zmiany w reżimie politycznym wpłynęły również na sferę kultury. Władze sanacyjne zwróciły większą uwagę na twórczość filmową.

²⁰² Tamże, s. 189.

²⁰³ Tamże, s. 158. Koncepcja „siódmej sztuki” zwracała uwagę, że film jest w stanie dokonać syntezy sześciu sztuk wcześniejszych: malarstwa, rzeźby, architektury, poezji, muzyki i tańca. Por. np. A. Helman, *U podstaw analizy dzieła filmowego*, Kino nr 9, 1974, s. 34-37.

²⁰⁴ K. Irzykowski, dz. cyt.

²⁰⁵ Tamże, s. 158-168.

W 1928 r. skupiono sprawy filmu w jednym urzędzie, co miało ułatwić prowadzenie polityki kinematograficznej. Utworzono Centralne Biuro Filmowe przy Ministerstwie Spraw Wewnętrznych, które miało zająć się cenzurą, a także sprawowało nadzór nad produkcją, eksportem i importem filmów. Kierownikiem Biura mianowano pułkownika Leona Łuski²⁰⁶. Biuro ustaliło, między innymi, nowy wymiar podatków od wyświetlania filmów, dzieląc obrazy na szereg kategorii. Filmy polskie objęte były najniższym podatkiem w wysokości 10% wpływów brutto, co miało zachęcić kinarzy do wyświetlania rodzimych produkcji. Nie spełniono jednak innych postulatów, wysuwanych przez środowisko, mających na celu wsparcie polskiej kinematografii. Nie wprowadzono kontyngentu na filmy importowane, było to bowiem nie na rękę dystrybutorom i właścicielom kin, nie stworzono również funduszu filmowego, zasilanego częścią wpływów za bilety, z którego finansowane mogłyby być tanie kina komunalne oraz wzorcowe państwowe atelier i laboratorium.

Władze starały się motywować twórców nie tylko poprzez subwencje, ale również promowanie myśli filmowej zgodnej z interesem państwowym. Jak pisze Witold Witczak, „państwowotwórcza myśl filmowa nie miała artystycznych korzeni. Jej rzecznicy, w odróżnieniu od rzeczników filmu realistycznego, działających równocześnie, wypowiadali się gromko, lecz trochę jak domorośli znawcy dziesiątej muzy, których wszędzie pełno. Głosili pochwałę wypuszczanych na rynek kasowych dramatów ojczyźnianych i przy sposobności snuli »głębsze« rozważania, wykuwali hasła okolicznościowe”²⁰⁷. Jerzy Toeplitz pisał, że krzewiono wówczas w filmie dwie legendy: szlachecko-ziemiańską i żołniersko-legionową²⁰⁸. Wciskanie tematów historycznych w dobrze już znane mitologie spotykało się z krytyką części publicystów, przede wszystkim niezależnych i opozycyjnych wobec sanacji. Warto przytoczyć szerszą wypowiedź historyczki sztuki (aktywnej również jako recenzentka filmowa) i działaczki lewicowej, Stefanii Zahorskiej. Pisała ona: „Apoteoza pałasa i ostrogi, ataku i oczywiście... bohaterskiej śmierci. Nie chcę być niesprawiedliwą: przyznaję, że pod głębszym wojennym ryzsztunkiem kryje się jeszcze tendencja głębsza [...]: przywiązanie do kraju, ofiar dla kraju, itd. Ale tkwi w tych filmach [...] założenie dobrze nam znane: założenie

²⁰⁶ W. Banaszkiewicz, W. Witczak, dz. cyt., s. 215.

²⁰⁷ Tamże, s. 181.

²⁰⁸ Tamże, s. 212.

wyższości rycerskiego rzemiosła, jego największej skuteczności i największego znaczenia, jeśli chodzi o służbę narodową. I tutaj [...] wałęsają się najbardziej wyświechtane strzępy najbardziej płytkiego romantyzmu. Takie filmy pokazane za granicą [...] przedstawiałyby zdumionym oczom świata Polskę żyjącą ciągle jeszcze w malignie wojny [...]”²⁰⁹. Warto już w tym miejscu zwrócić uwagę, że spór wobec tak – według Zahorskiej „płytko” – rozumianego romantyzmu, będzie jeszcze długo po drugiej wojnie światowej, w okresie szkoły polskiej i później, jednym z kluczowych wątków dyskusji o polskim filmie historycznym, a więc również jednym z najważniejszych wektorów orientacji wewnątrz pola.

Jeśli chodzi o produkcję historyczno-patriotyczną, po 1926 r. z jeszcze częściej podejmowano się ekranizacji dzieł rodzimej literatury. Na warsztat wzięto, między innymi, dzieła Mickiewicza, Żeromskiego, Reymonta, Struga. Sfinks nakręcił *Ziemię obiecaną* (1927), Star-film *Mogiłę nieznanego żołnierza* (1927) i *Pana Tadeusza* (1928). Abstrahując od poziomu poszczególnych prób, filmowe adaptacje były przeważnie krytykowane za to, że nie potrafią ukazać wartości zawartych w literackich pierwowzorach. *Ziemia obiecana* (1927) według powieści Władysława Reymonta uchodziła za jeden z bardziej udanych w tamtym czasie filmów Sfinksa. Współreżyserowali go Aleksander Hertz i Zbigniew Gniazdowski. Doceniono warsztat filmu, zdjęcia, oświetlenie. Lewicowa *Dźwignia* chwaliła nawet scenariusz z „dobrym” zakończeniem, sprawnie wykrojonym z powieści, ganiąc jednocześnie, że społeczny wyraz całości stępiony jest melodramatyzmem²¹⁰. Bardziej krytyczna była Stefania Zahorska pisząc, iż filmowa *Ziemia obiecana*: „była z natury rzeczy doskonałym terenem do rozwinięcia jakiejś ideologii społecznej, dla apoteozowania pracy twórczej w dziedzinie przemysłu. Lecz obydwie te sposobności zostały całkowicie niewyzyskane, zmarnowano najmniejszy nawet załóżek myśli społecznej”²¹¹.

W tym samym roku co *Ziemia obiecana* swoją premierę miała *Mogiła nieznanego żołnierza* która, według oczekiwań, również miała być dużym wydarzeniem artystycznym. Wskazywało na to nazwisko reżysera, Ryszarda Ordyńskiego, wcześniej współpracownika Maxa Reinhardta w jego berlińskim teatrze, postaci zbliżonej do obozu sanacyjnego oraz twórcy literackiego pierwowzoru, Andrzeja Struga. Temat też był dość aktualny, ponieważ

²⁰⁹ Tamże, s. 213.

²¹⁰ Tamże, s. 219.

²¹¹ Tamże, s. 212.

prochy nieznanego żołnierza zwieziono i pogrzebano uroczyście w Warszawie niewiele wcześniej, w roku 1925. Mocna była też obsada aktorska. Film zawiódł jednak artystycznie, krytykowano przede wszystkim wybijające się na pierwszy plan sceny melodramatyczne i metafizyczne. Jerzy Toeplitz pisał, że „z filmu zakrojonego na wielką skalę zostało w pamięci kilka obrazów batalistycznych”²¹². Tymczasem Andrzej Strug, jeśli wierzyć w szczerą jego wypowiedzi dla *Kino-Teatru*, stwierdził, że jest zadowolony z filmu, a Ordyński zdołał – w jego opinii – uniknąć „grasującej w filmach polskich rozmyślnej propagandowości i antybolszewizmu”²¹³.

Premiera *Pana Tadeusza* w 1928 r. pokazała, jak dużą rolę odgrywało już wówczas kino w polityce kulturalnej państwa. Pokaz premierowy w warszawskiej filharmonii, w przeddzień święta 11 listopada, z udziałem Józefa Piłsudskiego, Ignacego Mościckiego, przedstawicieli rządu, dostojników państwowych i dyplomatów, zapoczątkował obchody dziesięciolecia niepodległości Polski. Reżyserem tej prestiżowej produkcji był ponownie Ryszard Ordyński, nad scenariuszem pracował Andrzej Strug, wystąpiła czołówka polskich aktorów. Twórcy zdecydowali się wykorzystać oryginalny tekst poematu, zamiast tworzenia specjalnych dialogów na potrzeby filmu, co okazało się trafnym pomysłem. Film krytykowano natomiast za konstrukcję fabuły, czytelną tylko dla widza obeznanego z wzorem literackim, a także za wysunięcie na plan pierwszy batalistyki, kosztem scen rodzajowych. Mimo wszystkich niedociągnięć film, zgodnie z oczekiwaniami, cieszył się wielką popularnością wśród widzów.

Jeszcze jednym wydarzeniem roku 1928 była grudniowa premiera *Przedwiośnia* według Żeromskiego. Produkowała wytwórnia Marka Libkowa Gloria, reżyserem był Henryk Szaro, scenariusz opracowali Anatol Stern (był to jego debiut w tej roli) oraz Andrzej Strug. Film, choć na ogół chwalony za warsztat, reżyserię, dobór i grę aktorów, wywołał kolejną wielką dyskusję na temat charakteru i celu filmowych adaptacji literatury.

Filmowa adaptacja *Przedwiośnia* różniła się bowiem znacznie od pierwowzoru. Skupiono się na sercowych przygodach Baryki, na drugi plan spychając wymowę społeczną powieści. „W filmie były zaledwie dwie, trzy scenki rewolucyjne. [...] Nawłóć przemieniono w urzekającą oazę ziemiaństwa i staropolszczyzny, choć w książce ukazana

²¹² Tamże, s. 220.

²¹³ Tamże.

była w nader krytycznym świetle; kulminacyjną scenę demonstracji robotniczej tak spreparowano, by umożliwić Baryce wycofanie się z czoła pochodu. Miała to być »synteza ideologiczna« zrobiona rzekomo²¹⁴ w oparciu o pozostałe po wielkim pisarzu materiały do drugiej części utworu²¹⁵. Ostatecznie, oskarżycielską wymowę powieści zatarto, co wzbudziło oburzenie wśród wielu publicystów i stało się zarzewiem dyskusji o filmowych adaptacjach literatury oraz – ogólniej – racji bytu polskiego filmu artystycznego.

Między innymi zabrał głos Henryk Finkelstein, dyrektor wytwórni Sfinks, definiując produkcję filmową jako domenę sił rynkowych: „Ci, którzy twierdzą, że należy robić filmy artystyczne są szaleńcami, nie liczącymi się ze specyficznymi warunkami produkcji; ci zaś, którzy głoszą, że można w Polsce zrobić film artystyczny, to po prostu bujający w obłokach fantastyki. Rozpowszechniają oni szkodliwe teorie, bo z gruntu fałszywe²¹⁶. Wypowiedź taka jest charakterystyczna dla producenta, zajmującego mocną pozycję przy heteronomicznym biegunie pola, który – zgodnie ze swoim *habituem* – nie widzi możliwości i nie rozumie potrzeby tworzenia w Polsce kina artystycznego. Przy czym warto uściślić, że pod tym pojęciem rozumiano wówczas przede wszystkim ambitny film realistyczny, nie spaczony nadmierną teatralizacją, dekoracyjnością, melodramatyzmem. Publicyści o proweniencji lewicowej liczyli ze swej strony na poruszanie w filmach istotnych kwestii społecznych.

Chodziło więc nie tyle o jakąś rewolucję estetyczną, postawienie kinematografii na głowie, co po prostu o podniesienie jakości produkcji. Wysuwając postulaty filmów artystycznych, krytycy, mimo bezkompromisowości odezw, witali entuzjastycznie nawet skromne osiągnięcia. Jak pisze Witold Witczak: „Ich teoretyczna skrajność wynikała raczej z poczucia obowiązku niż przekonania, że producentów można uleczyć²¹⁷. Obserwatorzy zorientowani w osiągnięciach artystycznego kina tworzonego wówczas na zachodzie czy wschodzie Europy (ZSRR) naciskali producentów na podniesienie poziomu artystycznego, a tym samym wzmocnienie autonomicznego bieguna pola. Jednocześnie niektórzy z nich zdawali sobie sprawę z nieskuteczności takich nacisków, co dobrze ilustrują uwagi Władysława Broniewskiego na temat kinematografii. Pisał on, iż obecność radykalnej

²¹⁴ Antoni Słonimski utrzymywał jednak, że Stefan Żeromski w rozmowie z nim zapowiadał kontynuacji swojego utworu nadać ton bardziej radykalny. Za: Tamże, s. 221.

²¹⁵ Tamże.

²¹⁶ Tamże, s. 211.

²¹⁷ Tamże, s. 212.

myśli społecznej w kinie zależy nie tylko od producentów i właścicieli kin, ale również od twórców i widzów. Naciski powinny być więc kierowane nie tylko do producentów lecz również do widzów, którzy ostatecznie decydują o sukcesie lub porażce ekonomicznej. Kino bowiem „jest skazane na podwójną cenzurę: jedną ze strony kapitalistów drugą ze strony publiczności, która pewnych rodzajów filmu nie lubi”²¹⁸. Broniewski nie apelował o rewolucję w kinie, lecz o jego stabilny rozwój również poprzez edukację odbiorców, na przykład budowę tanich kin robotniczych, wyświetlanie filmów rozrywkowych, tyle że lepszych od przeciętnej.

W efekcie sporu o adaptacje i filmy realistyczne zaczęło krystalizować się środowisko opozycyjne wobec utrzymujących stosunkowo dobre pozycje, zorientowanych na zysk ekonomiczny producentów takich jak Aleksander Hertz i Henryk Finkelstein. To nowe środowisko skupiało młodych twórców, cieszyło się sympatią niezależnych krytyków, liczyło na wyrobioną publiczność kinową. Wniosło autonomiczność pola filmowego na wyższy poziom i u zarania następnego dziesięciolecia zaowocowało powstaniem STARTU – Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego: ośrodka ważnego dla kina artystycznego lat trzydziestych, ale także dla przyszłości filmu po II wojnie światowej, gdyż to w dużym stopniu „Startowcy” – Aleksander Ford, Wanda Jakubowska, Eugeniusz Cękański, Stanisław Wohl, Jerzy Zarzycki – tworzyli podwaliny przemysłu kinematograficznego Polski Ludowej.

Nowemu podejściu do spraw kina sprzyjały również liczne w drugiej połowie lat dwudziestych debiuty zdolnych filmowców, którym udało zadomowić się na dłużej w polu produkcji filmowej. Byli to Leonard Buczkowski, Aleksander Ford, Juliusz Gardan, Mieczysław Krawicz, Józef Lejtes, Henryk Szaro, Leon Trystan, Michał Waszyński. Z wyjątkiem nieco starszego Mieczysława Krawicza (rocznik 1893) i Aleksandra Forda (rocznik 1908), wszyscy byli niemal rówieśnikami, urodzonymi w latach 1900-1904. Było to więc pokolenie, które w dorosłe życie wchodziło w warunkach odradzającej się niepodległej Polski, ale również – co istotne – przez całe ich świadome życie wynalazek kinematografu istniał, a podwaliny sztuki kinematograficznej były stworzone. Maniery teatralne czy literackie nie ciążyły na nich w takim stopniu, jak na twórcach starszych pokoleń. Wchodząc w pole produkcji filmowej mniej więcej w tym samym czasie, w drugiej połowie lat dwudziestych, ci młodzi, dwudziestokilkuletni filmowcy mogli różnie

²¹⁸ Tamże, s. 255.

orientować się chociażby wobec reguł ekonomicznych produkcji filmowej, ale łączyła ich ściśle filmowa wyobraźnia i ściśle filmowy warsztat.

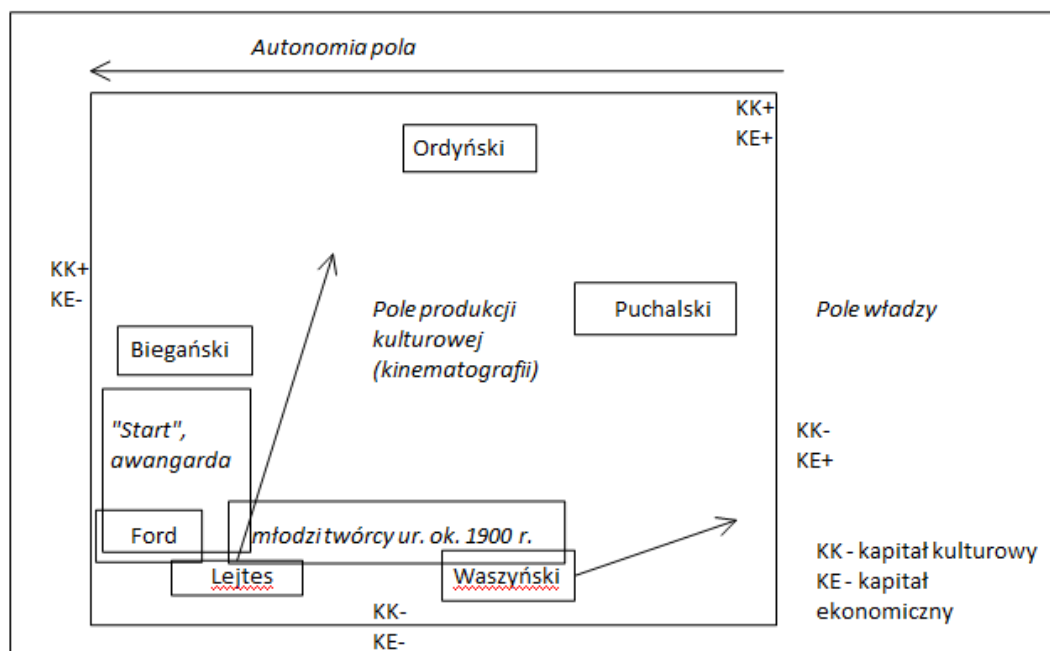
Wracając do sporów o adaptacje przyznać należy, iż tematy zajmujące publicystykę filmową niekoniecznie pokrywały się z zainteresowaniem publiczności. Widzowie, mając do wyboru dużą liczbę filmów zagranicznych, często (przynajmniej w wielkomiejskich kinach) na wysokim poziomie, nie mieli powodów, żeby głębiej zastanawiać się nad stanem kinematografii polskiej. Wybitne utwory literackie służące za pierwowzory lub znana obsada aktorska były jednak na tyle silnymi magnesami przyciągającymi widzów, iż producenci liczący na godziwy zysk, wciąż podejmowali się produkcji takich filmów, nadal nie licząc się zbytnio z krytyką publicystów. Na przykład w 1929 r. Kino-film wypuścił film *Ponad śnieg*, ponownie według Żeromskiego – pisarza, którego twórczość najchętniej ekranizowano w dwudziestoleciu międzywojennym. Reżyserem filmu był Konstanty Meglicki, uczeń Wiktora Biegańskiego. Aktorstwo i reżyserię oceniono bardzo krytycznie, ale prócz tego, po raz kolejny drażniła kwestia odbiegania od pierwowzoru literackiego i, tym samym, wypaczanie jego wymowy. „Kiedy w roku 1919 czy 1920 do okolic, gdzie toczy się akcja, podchodzą oddziały Armii Czerwonej, »podżegani« chłopci – pisano w programie filmu – chcą zabić dziedziczkę [...] i zagarnąć majątek. W tekście Żeromskiego brak podżegaczy, jest natomiast zastarzały konflikt między wsią a dworem”²¹⁹. Podobnie było z *Grzeszną miłością* (1929) na podstawie *Pokolenia Marka Świdry* Andrzeja Struga. Scenariusz opracował Anatol Sternm reżyserowali Mieczysław Krawicz (debiut) i Zbigniew Gniazdowski (także operator). Film, jak wiele innych ekranizacji, skupiał się przede wszystkim na trójkącie miłosnym bohaterów. Był przetładowany dekoracyjnymi pejzażami i scenografią, a przy tym cierpiał na słabość gry aktorskiej. Warto o nim wspomnieć, ponieważ zwiastował zmierzch seryjnej produkcji komercyjnych filmów Sfinksa.

Zainteresowanie filmami historyczno-patriotycznymi było na tyle duże, że w drugiej połowie lat dwudziestych próbowały zawiązać się inicjatywy producenckie, mające specjalizować się w tym właśnie gatunku filmowym. Efekty pozostawały jednak niewspółmierne do korzyści. Polska Wytwórnia Filmów Historycznych wyprodukowała tylko *Huragan* (1928) w reżyserii młodego (rocznik 1901), utalentowanego Józefa Lejtesa. Opowiadający o Powstaniu Styczniowym film był interesujący artystycznie, co zapowiadało późniejsze dokonania Lejtesa, ale banalny, jeśli chodzi o warstwę fabularną

²¹⁹ Tamże, s. 221-222.

i aktorstwo. Z kolei powstała w 1927 r., konkurencyjna Narodowa Wytwórnia Filmów Historycznych Klio-Film, zrealizowała *Maraton polski* (1927), w reżyserii Wiktora Biegańskiego – film sportowy o „marszu szlakiem kadrówki” (Kraków-Kielce), zawierający sceny walk o niepodległość z lat 1863-1914 oraz *Szaleńców* (alternatywny tytuł: *My Pierwsza Brygada* – 1928), w reżyserii debiutującego Leonarda Buczkowskiego²²⁰. Film *Komendant* (1928), w reżyserii Henryka Bigosza, poświęcony oczywiście życiu Józefa Piłsudskiego, nie został dopuszczony na ekrany za sprawą samego tytułowego bohatera²²¹.

Sytuacja w polu produkcji filmowej zaczęła się więc pod koniec lat dwudziestych komplikować. Było to skutkiem zarówno heterogenizacji strategii producenckich, aktywniejszej polityki kulturalnej państwa, jak również pojawieniem się nowego pokolenia twórców o zróżnicowanym spojrzeniu na sprawy filmu. W związku z tym, można podjąć próbę naszkicowania sytuacji w polu produkcji filmowej pod koniec lat dwudziestych, na wzór schematów tworzonych przez Pierre’a Bourdieu.



Rys. 1. Twórcy w polu produkcji filmowej w drugiej połowie lat 20. XX wieku.

Powyższy schemat prezentuje rozmieszczenie oraz trajektorie reżyserów filmowych podejmujących tematykę historyczną, przy jednoczesnym zastrzeżeniu, że: po

²²⁰ Produkcja wspólna z wytwórnią Diana-Film.

²²¹ E. Zajiček, dz. cyt., s. 39.

pierwsze, działania wszystkich reżyserów w polu były w dużej mierze zależne od strategii producentów, po drugie zaś, większość powstających filmów należało do tego samego gatunku, który określić można mianem filmu patriotycznego – łączącego wątki historycznych, sensacyjnych i melodramatyczne.

2.4. Kinematografia po przewrocie majowym. Lata 1930-1939.

Kino dźwiękowe, które od lat trzydziestych zaczęło rozpowszechniać się również w Polsce, gruntownie wpłynęło na ekonomikę kinematografii, przekształcając chałupniczą często produkcję w latach dwudziestych w bardziej zorganizowany, przemysłowy system. Efemeryczne spółki producenckie zawiązujące się w celu wyprodukowania jednego filmu wciąż były częste, ale nowa rzeczywistość wymagała specjalizacji i profesjonalizacji. O ile film niemy można było wyprodukować w Polsce za 30-40 tysięcy złotych, dźwiękowy kosztował 80-140 tysięcy złotych, czyli około trzykrotnie więcej²²². Przystawienie się na produkcję dźwiękową wymagało więc dużych kapitałów, których – w latach wielkiego kryzysu ekonomicznego – brakowało nie tylko w Polsce. W związku z tym, w wielu kinematografiach europejskich lata trzydzieste przyniosły zwiększenie roli państwa jako mecenasu twórczości filmowej²²³. W Polsce, produkcja filmu z bezpośrednim udziałem państwa była nadal sporadyczna, warunki i styl produkcji dyktowali w dużym stopniu właściciele kin, którzy kontraktowali u producentów niegotowe jeszcze filmy, w zamian spodziewając się obrazów gwarantujących widownię, a więc i zysk. Kiniarze stawali się więc faktycznymi współproducentami, licząc przede wszystkim na filmy kręcone szybko, z udziałem gwiazd i według sprawdzonych, konserwatywnych schematów, co z kolei skutecznie blokowało innowacyjność i ambicje artystyczne twórców. W taki tryb produkcji dobrze wpisywał się jednak na przykład Michał Waszyński, który począwszy od 1932 r. kręcił średnio niemal 5 filmów rocznie. Jego dzieła, zwłaszcza wcześniejsze, były ostro traktowane przez krytykę – Zahorska pisała, że „Waszyński przynosi wstyd polskiej

²²² Tamże, s. 48.

²²³ Tamże, s. 38.

kinematografii”²²⁴ – jednak bardziej liczyła się jego szybkość i oszczędność na planie, a wiele z jego realizacji cieszyło się również zainteresowaniem widzów.

Pomimo przewagi właścicieli kin, prywatni producenci zabiegali również o wsparcie ze strony władz, jeśli nie o finansowe, to przynajmniej w postaci rekomendacji, jako że instytucjonalne zalecenie pokazu filmu dla uczniów czy żołnierzy oznaczało pewny zysk dla twórców. Stąd też, w latach trzydziestych utrzymywały się w Polsce tendencje do kręcenia filmów historyczno-patriotycznych, adaptacji kanonu literatury polskiej i lektur szkolnych. Motywacją pozostawał jednak rachunek ekonomiczny. Edward Zajiček przytacza opowieść Tadeusza Wittlina dotyczącą zamówionego u niego scenariusza o Emilii Plater specjalnie dla Jadwigi Smosarskiej. Wydaje się, że ta anegdota dobrze ilustruje instrumentalne traktowanie przeszłości – faktów historycznych, „prawdziwej kreatywności” – przez producentów. „Zleceńodawcy, stosując jedno z podstawowych ówczesnie praw kinematografii, wymagali, by film kończył się *happy endem* Emilii Plater z rosyjskim oficerem. Na protesty Wittlina nie zwracano uwagi. A gdy [...] przywoływał autorytet historii, odpowiedziano mu argumentem, że biletów nie opłaca historia, lecz publiczność”²²⁵. Wśród producentów zainteresowanych kręceniem filmów historyczno-patriotycznych znajdowała się wciąż wytwórnia Sfinks z ekranizacjami *Dziejów grzechu* (1933) i *Trędowatej* (1936). Za aktywnego i odważnego producenta uchodził Marek Libkow, który sam (od 1934 roku istniała wytwórnia Libkow-Film) lub we współpracy z innymi, również Sfinksem, wyprodukował takie filmy jak *Na Sybir*, *Młody las*, *Róża*, *Kościuszko pod Racławicami*. Trzy ostatnie zostały wyreżyserowane przez Józefa Lejtesa i należą do grupy najbardziej udanych artystycznie filmów dekady. Urania-Film Eugeniusza Bodo wyprodukowała *Bohaterów Sybiru*, Warszawskie Towarzystwo Filmowe Zbigniewa Gniazdowskiego i Feliksa Sommera *Ułana księcia Józefa* oraz *O czym się nie mówi*.

Produkcja filmowa w Polsce w latach trzydziestych była również coraz dokładniej organizowana przez ramy prawne, szczególnie odkąd w 1932 roku szefem Centralnego Biura Filmowego MSW został Józef Relidzyński, były legionista, literat i scenarzysta. Poczyniono pewne kroki w celu konsolidacji środowiska. 8 października 1934 r., przy udziale Centralnego Biura Filmowego przy Ministerstwie Spraw Wewnętrznych, Polski

²²⁴ S. Blumenfeld, *Człowiek, który chciał być księciem. Michał Waszyński – życie barwniejsze niż film*, Warszawa 2008, s. 38.

²²⁵ E. Zajiček, dz. cyt., s. 39.

Związek Producentów Filmowych, Polski Związek Producentów Filmów Krótkometrażowych, Polski Związek Przemysłowców Filmowych i Związek Polskich Zrzeszeń Teatrów Świetlnych utworzyły Radę Naczelną Przemysłu Filmowego w Polsce²²⁶. Jej prezesem został Ryszard Ordyński, co świadczyło nie tylko o jego mocnej pozycji w środowisku filmowym, ale także o niepodważalnie dobrych relacjach ze środowiskiem władzy. Rada miała reprezentować interesy branży wobec władzy, jak również rozdzielać środki państwowe pomiędzy przedsiębiorstwa, kwalifikować polskie filmy do eksportu, opiniować filmy importowane, współtworzyć politykę podatkową. Już wcześniej pracowano nad nową ustawą o kinematografii, w przygotowaniu której uczestniczyli także filmowcy i która została uchwalona 13 marca 1934 r. Na jej podstawie państwo wydawało koncesje na prowadzenie firm zajmujących się produkcją, dystrybucją i wyświetlaniem filmów. Dało sobie możliwość ingerencji w import filmów. Ustawa umożliwiała również wspieranie filmów ze środków uzyskanych z opłat za wyświetlanie filmów, ale nie poszły za nią żadne przepisy wykonawcze. Rada ministrów mogła też powołać Radę Filmową jako ciało doradcze w dziedzinie kinematografii. W 1936 r. pod auspicjami Rady powołano Komisję Konwencyjną, wydającą zezwolenia na produkcję filmów. Przed udzieleniem takiego zezwolenia sprawdzano kwalifikacje zawodowe i etyczne oraz kapitał producenta. Miało to uchronić system przed spekulantami i uporządkować stosunki w branży, jednak z drugiej strony znacznie ograniczało możliwości wejścia do pola produkcji filmowej, usztywniało jego ramy i ograniczało możliwości poruszania się agentów wewnątrz pola. W 1938 r. z inicjatywy Obozu Zjednoczenia Narodowego powstało Towarzystwo Rozwoju Filmu Polskiego. Miało ono roztoczyć opiekę nad rozwojem kinematografii i podnoszeniem kultury filmowej w kraju, ale jak podaje Wiesław Stradomski, zajmowało się również akcjami skierowanymi przeciwko filmowcom pochodzenia żydowskiego, czy wyświetlaniu konkretnych filmów, na przykład *Strachy* i *Biały murzyn*²²⁷.

Poza ustalaniem ram prawnych dla działalności kinematografii państwo w dwójnasób kreowało sytuację w polu filmowym. Po pierwsze, występowało w stosunku do filmowców w roli cenzora. I to, w odróżnieniu od ówczesnej sytuacji prasy, cenzora prewencyjnego. Każdy film przed dopuszczeniem do rozpowszechniania był badany i każdy film mógł być wstrzymany, bądź skierowany do poprawek. Zdobyć pozwolenia

²²⁶ Tamże, s. 56.

²²⁷ W. Stradomski, *Drugi oddech polskiego kina*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. 2, Warszawa 1988, s. 54.

więzało się z wypełnieniem odpowiednich formularzy oraz przeprowadzeniem rozprawy ustnej, od której zwolnione były tylko aktualności oraz filmy przedstawiające krajobrazy. Władze mogły nie zezwolić na rozpowszechnianie jeśli „badanie wykaże, że publiczne wyświetlenie mogłoby: zagrażać żywotnym interesom Rzeczypospolitej, bezpieczeństwu, spokojowi lub porządkowi publicznemu, narazić na szkodę powagę Rzeczypospolitej lub jej stosunek do państw zagranicznych, obrażać cześć narodową lub uczucia religijne, nawoływać do wojny wpływać na zdżiczenie obyczajów u widzów lub działać na nich demoralizująco». [...] Jeżeli zastrzeżenie budziły fragmenty filmu, należało je tylko wyciąć i »oddać władzy udzielającej pozwoleń«²²⁸. Władze mogły również ograniczać dystrybucję – *Róża* w reżyserii Józefa Lejtesa nie była wyświetlana na przykład w kinach na Śląsku i tak zwanych Kresach Wschodnich ze względu na zawarty w filmie potencjał rewolucyjny²²⁹. Podobnie było z wydawaniem zgody na prowadzenie kin. Co więcej, pozwolenia były terminowe, najwyżej kilkuletnie, po czym prowadzący kino musiał zwracać się ponownie o pozwolenie władz i zostać zweryfikowany przez władze. Państwo, jak widać, nawet jeśli nie angażowało się intensywnie w przemysł filmowy, to jednak traktowało kino nie tylko jako masową rozrywkę, ale również istotną gałąź polityki kulturalnej. W całości odrzucony został na przykład film Jana Nowiny-Przybylskiego *Pieśń o Wielkim Rzeźbiarzu* poświęcony Józefowi Piłsudskiemu, uznano że nie podołał on tematowi²³⁰. Chroniczne problemy z cenzurą miał znany z prokomunistycznych sympatii Aleksander Ford, któremu nie dopuszczono do rozpowszechnienia filmu *Droga młodych* (1936) i usunięto część scen z filmu reportażowego o Łodzi *Tętno polskiego Manchesteru* (1930). Po drugie, państwo wpływało na kierunki rozwoju kinematografii stosując zróżnicowanie skali opodatkowania eksploatowanych filmów. Od 1933 r. filmy historyczne znalazły się w kategorii „kształcących” i podatek od nich został zmniejszony, nie mógł przekraczać 3% ceny biletu²³¹.

Polityka podatkowa, możliwość niedopuszczenia do dystrybucji gotowego filmu albo nieprzedłużenie pozwolenia na prowadzenie kina oznaczało dla producentów i kiniarzy katastrofalne straty, dlatego to przede wszystkim oni naciskali na twórców, aby

²²⁸ E. Zajiček, dz. cyt., s. 57-58.

²²⁹ Tymczasem w Belgradzie podczas pokazów *Róży* miały ponoć miejsce zamieszki i demonstracje polityczne, które skłoniły tamtejsze władze do zdjęcia filmu z repertuaru. Za: L. Armatys, *Nasz iluzjon: Róża*, Kino nr 9, 1971, s. 67.

²³⁰ W. Stradomski, dz. cyt., s. 21.

²³¹ Tamże, s. 144.

powstawały filmy nie tylko kasowe, ale i politycznie bezpieczne. Wpływ państwa na całokształt produkowanych wówczas w Polsce filmów był więc może nie zawsze bezpośredni, ale z pewnością kluczowy. Symptomatyczny może być tutaj przykład projektu utworzenia przy Związku Producentów Filmowych specjalnej komisji oceny scenariuszy, która już na najwcześniejszym etapie pracy nad filmem usuwałaby zeń te elementy, które mogłyby wzbudzić wątpliwość cenzury²³². Producenci byli więc gotowi wprowadzić wewnętrzną cenzurę środowiskową, uprzedzającą cenzurę państwową i chroniącą ich przed stratami związanymi z niedopuszczeniem do dystrybucji bądź koniecznością przemontowania gotowego już filmu. Przykład Stanów Zjednoczonych, gdzie funkcjonował podobny system, tak zwany *Motion Picture Production Code* znany również jako *Hays Code*²³³, pokazuje, że takie rozwiązanie prowadzi do pogłębienia dominacji producentów nad scenarzystami i reżyserami oraz konwencjonalizacji filmów. W Polsce nie doszło do wprowadzenia takiego wewnętrznego ciała cenzorskiego, niemniej producenci starali się dbać o to, ażeby ich filmy spełniały oczekiwania państwowej cenzury. Dla filmów historycznych oznaczało to zgodność z oficjalną polityką pamięci, której państwo przyglądało się szczególnie uważnie w drugiej połowie dekady, w okresie wzmocnienia nacjonalistycznych akcentów w polskiej polityce²³⁴. Interesującym komentarzem tego stanu jest fotomontaż Mieczysława Szulca do artykułu Stefanii Zahorskiej w *Wiadomościach Literackich* o filmie polskim. Centrum obrazu złożonego z wyciętych fragmentów kadrów zajmuje wielki łański but z ostrogą. A sama Zahorska pisała: „W polskim filmie łańska czapka zasłania głowę i mózg [...] Polski film jest przepojony, zatruty opiewaniem zbutwiałej szlachetczyzny w pseudoromantycznych oparach. Dworek, pańskie życie ze strzelbą na ramieniu, lokaj – stary sługa [...] z dała wieśniacza chatka zbożna i skromna, dożynki i dzieci kmiotków karmione z łapki panienki-dziedziczki, młodzież rycerska, o ile możliwości z koniem”²³⁵.

Konwencjonalizacja filmów nie sprzyjała rozwojowi artystycznemu kinematografii, niemniej należy dodać, że właściciele kin i producenci, od postawy których zależała kondycja filmu, musieli w latach trzydziestych mierzyć się ze skutkami kryzysu ekonomicznego i zagrożeniem zmniejszających się wpływów z biletów, ze zmianą

²³² Tamże, s. 44.

²³³ Por. A. Misiak, dz. cyt.

²³⁴ T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 83.

²³⁵ Za: W. Stradomski, dz. cyt, s. 83.

technologiczną – przejściem na system dźwiękowy, co było kosztowną koniecznością dla tych przedsiębiorców, którzy chcieli utrzymać się w branży. Te narzucone z zewnątrz warunki ekonomiczno-technologiczne sprawiały, że przedsiębiorcy z branży starali się ograniczać ryzyko do minimum.

Samo państwo brało udział w produkcji filmów nadal w ograniczonym stopniu. Jego domeną było przede wszystkim tworzenie materiałów o charakterze kroniki filmowej oraz filmów krajoznawczych, których produkcją zajmował się utworzony jeszcze w 1928 r. Wydział Filmowy Polskiej Agencji Telegraficznej. Aktualności PAT-u, przykładając dużą wagę do filmowania różnego rodzaju uroczystości państwowych i obchodów rocznic, w jakimś sensie również mogły dyktować twórcom wzorcowe z punktu widzenia władz obrazy współczesności, a także przeszłości państwa i społeczeństwa. Wśród filmów włączonych do filmoteki PAT znajdowały się też filmy fabularne innych producentów, wszystkie z gatunku historyczno-patriotycznych. Były to *Młody Las* Lejtesa, *Dziesięciu z Pawiaka* Ordyńskiego, *Śluby ułańskie* Krawicza, w produkcji których pomagał Bolesław Wieniawa-Długoszowski, *Bohaterowie Sybiru* Waszyńskiego, *Rapsodia Bałtyku* oraz *Straszny dwór* Buczkowskiego. Z wyjątkiem dzieła starszego o pokolenie Ordyńskiego (rocznik 1878) obrazy docenione przez państwo były już nakręcone przez twórców urodzonych około 1900 roku i debiutujących pod koniec lat dwudziestych.

Państwo starało się dbać o dobrą atmosferę wokół polskiej twórczości. To przede wszystkim w dziennikach prorządowych – *Gazecie Polskiej*, *Polsce Zbrojnej*, *Ilustrowanym Kurierze Codziennym* – odnaleźć można było najbardziej pozytywne opinie na temat polskiego kina²³⁶. Bardziej krytycznie wypowiadali się na ten temat publicyści opozycyjni, zarówno lewicowi (np. w *Wiadomościach literackich*, przede wszystkim w latach 30.) jak i endeccy (np. w *Prosto z mostu*). Wśród tych pierwszych odznaczali się Jerzy Toeplitz, Eugeniusz Cękański, Stefania Zahorska, Bolesław W. Lewicki, z drugiej strony pozycje zajmowali Zdzisław Broncel, Tadeusz Miciukiewicz czy Andrzej Ruszkowski. Obie strony postulowały powstanie kinematografii prawdziwie polskiej, chociaż zupełnie inaczej to rozumiały. Lewicujący krytycy dopominali się przede wszystkim o film społecznie zaangażowany, pokazujący relacje społeczne we współczesnej Polsce, czy – w odniesieniu do historii – rzeczywiste mechanizmy zmian społecznych, zamiast melodramatycznej konwencji, według której głównym motorem historii jest zazwyczaj tragiczna miłość.

²³⁶ E. Zajiček, dz. cyt., s. 46

Narodowa prawica domagała się za to filmu polskiego w sensie etnicznym, rasowym. Podstawowym problemem był według endecji wysoki odsetek osób pochodzenia żydowskiego w branży filmowej, co miało uniemożliwiać powstanie filmów rzeczywiście polskich. Warto już teraz zaznaczyć, że zarzut szkodliwości Żydów dla polskiej kinematografii będzie powracał również po wojnie, szczególnie w okresie 1967-1968. Prawicowi publicyści w ocenie filmów stosowali kryteria ściśle rasowe, nazywając na przykład historyczno-patriotyczne filmy Józefa Lejtesa obrazami „krajowymi”, w odróżnieniu od obrazów „polskich”, kręconych na przykład przez Jana Nowinę-Przybylskiego, mimo że ten ostatni miał również na koncie filmy jidysz: *Judeł gra na skrzypcach* i *Błazen purymowy*²³⁷.

Żydowskie pochodzenie rzeczywiście mogło stanowić coś w rodzaju szklanego sufitu dla twórców wspinających się na lepsze pozycje w polu. Przyjmowali oni zresztą różne strategie. Michał Waszyński (właściwie Mosze Waks) spolszczył swoje nazwisko na początku lat 20. za radą Wiktora Biegańskiego. Niektóre filmy wyreżyserowane przez Józefa Lejtesa były natomiast firmowane innymi, „polskimi” nazwiskami. Tak było na przykład z filmem *Pod Twoją obronę* (1933), którego reżyserem nominalnie był nestor polskiej kinematografii Edward Puchalski. Chodziło o to, aby nie drażnić osobą reżysera środowiska Kościoła katolickiego oraz prasy konserwatywno-narodowej. Dla samego Lejtesa sytuacja, w której nie może sygnować pracy własnym nazwiskiem nie była komfortowa, czemu dał wyraz mówiąc, że nie zgodziłby się podjęcia tej pracy, gdyby nie osobista prośba samego Puchalskiego, którego darzył dużym sentymentem²³⁸. Wypowiedź ta świadczy również, że Lejtes w odróżnieniu od wielu swoich kolegów reżyserów nie traktował swojej twórczości jako rzemiosła na zlecenie, ale miał pewne ambicje artystyczne, zajmując pozycję bliższą autonomicznego bieguna pola. Konieczność pracy pod cudzym nazwiskiem nie sprzyjała jednak budowaniu pozycji i gromadzeniu kapitału kulturowego.

Zmieniała się również w latach trzydziestych cała konwencja filmu historycznego. W miarę jak po przewrocie majowym względnie stabilizował się nie tylko przemysł filmowy, ale też życie polityczne, nie było już tak wielkiego zapotrzebowania na filmy

²³⁷ Tamże, s. 47.

²³⁸ B. i A. Armatysowie, *Film fabularny w latach 1930-1934*, [w:] J. Toeplitz (red.) *Historia filmu polskiego*, t. 2, Warszawa 1988, s. 244.

historyczno-propagandowe, przede wszystkim antyrosyjskie, charakterystyczne dla poprzedniej dekady. Znakiem schyłku epoki tego rodzaju filmów był natomiast fakt wyprodukowania ich parodii, jak komentowano pojawienie się popularnej komedii Michała Waszyńskiego *Antek Policmajster*²³⁹. Z drugiej strony, zmiany technologiczne i zapatrzenie w bardziej rozwinięte kinematografie narodowe prowadziło do zainteresowania producentów filmami kostiumowymi (*Księżna Łowicka*) oraz prywatnymi biografiami wielkich postaci historycznych, które zyskały wielką popularność na całym świecie po *Prywatnym życiu Henryka VIII* (1933) Aleksandra Kordy. W Polsce z tych wzorów czerpała przede wszystkim *Barbara Radziwiłłówna* (1936) Lejtesa oraz w mniejszym stopniu – w wątku króla Zygmunta Augusta – *Pan Twardowski* (1936) Henryka Szaro. Pomimo ewolucji gatunku wciąż więc dominowały romanse i melodramaty na tle historycznym, zamiast filmów historycznych w sensie ścisłym, mających ambicję odtworzenia na ekranie doniosłych wydarzeń z przeszłości. Niemniej, tło historyczne również zmieniało się w latach trzydziestych. O ile w latach dwudziestych najpopularniejsza była I wojna światowa i wojna polsko-bolszewicka, to dekadę później powstało szereg filmów związanych z okresem rewolucji lat 1905-1907, a także odwołujących się do dawniejszych epok – zaborów czy czasów jagiellońskich.

Część przedstawicieli środowiska filmowego, zainteresowanych artystycznymi możliwościami medium, starało się poprawić swoją sytuację w polu działając wspólnie. W 1930 r. miało miejsce pierwsze zebranie Stowarzyszenia Propagandy Filmu Artystycznego, które jesienią 1931 r. zarejestrowano jako START (Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego)²⁴⁰. „Startowcy” również uważali, że przemysł kinematograficzny w Polsce należy zmienić. Choć nie powstał spójny projekt reformy, który wyszedłby ze środowiska filmowców, wywnioskować można, że upatrywali oni szansę na rozwój kinematografii w większym przywiązaniu do mecenatu państwowego, a tym samym oderwaniu się od dyktatu kapitału prywatnego. Państwo miałoby uczestniczyć w powstawaniu nowych kin, stworzyć szkolnictwo filmowe z prawdziwego zdarzenia, sieć archiwów i filmotek, powołać fundusz filmowy, zasilany z wpływów z eksploatacji obrazów zagranicznych, zakładać wytwórnie o mieszanym kapitale

²³⁹ Tamże, s. 303.

²⁴⁰ Władze nie zgodziły się na określenie „propaganda” w nazwie. T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 98.

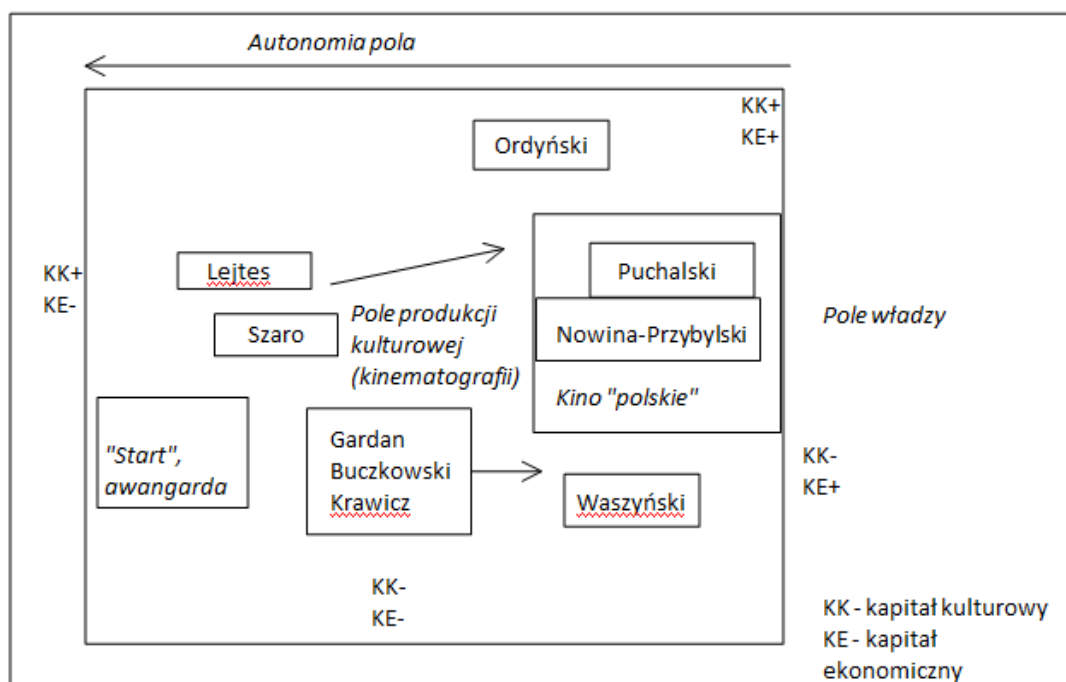
prywatno-państwowym²⁴¹. Z samych postulatów trudno jest wywnioskować, na ile ich autorzy obawiali się, że producent państwowy będzie stosować wobec twórców analogiczne metody jak prywatny, ale najwyraźniej dyktat kapitału w kinematografii był dla części środowiska tak uciążliwy, że przełamanie dominacji producentów prywatnych musiałyby być, według nich, tak czy inaczej zmianą na lepsze i ograniczyć powstawanie filmowej szmiry. W latach trzydziestych debatowano również nad koniecznością stworzenia szkolnictwa filmowego z prawdziwego zdarzenia. W 1938 r. powołano specjalną Komisję do Spraw Szkolnictwa Filmowego w skład której wchodził, między innymi, Józef Lejtes, Stefania Zahorska, Jerzy Toeplitz. Opracowany przez komisję program miał być wprowadzany przez nowopowstały Instytut Filmowy od jesieni 1939 r.

Ograniczenia finansowe sprawiały, że w latach trzydziestych powstało niewiele wysokobudżetowych historycznych filmów kostiumowych. Zdarzały się jednak produkcje, które miały zachwycać widzów rzadkimi wówczas (bo drogimi), efektownymi zdjęciami plenerowymi. Przykładem, film *Pod Twoją obronę* (1933) oraz *Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy* (1934). Pomimo ciągłych problemów z finansowaniem, pod koniec lat trzydziestych, w okresie ożywienia gospodarczego, średnie dochody kin z wyświetlania filmów polskich były niemal czterokrotnie wyższe niż zagranicznych²⁴². Pokazuje to, że mimo ułomności rodzimej kinematografii, cieszyła się ona dużym zainteresowaniem polskich widzów. Bez względu na to polski rynek, podobnie jak rynki większości krajów europejskich, był za mały ażeby sam się finansować. Nie zrażało to producentów, wierzących w swój spryt i gospodarność, ale ujemnie wpływało na możliwość autonomicznego rozwoju środowiska filmowego, uzależnionego od poważnych rygorów finansowych produkcji.

Do najważniejszych reżyserów zainteresowanych tematyką historyczną należeli w latach 30. Ryszard Ordyński, Józef Lejtes, Henryk Szaro, Michał Waszyński, Juliusz Gardan, Jan Nowina-Przybylski, Leonard Buczkowski, Mieczysław Krawicz. Ich pozycje w polu produkcji filmowej prezentuje poniższy schemat.

²⁴¹ E. Zajiček, dz. cyt., s. 53.

²⁴² Tamże, s. 44.



Rys. 2. Twórcy w polu produkcji filmowej w latach 30. XX wieku.

Najmocniejszą pozycję w polu zajmował z pewnością konsekrowany przez władze Ryszard Ordyński, określony przez Wiesława Stradomskiego „wielmożą polskiego kina tamtych lat”²⁴³ – co przyrównać można z pozycją (strategią) „baronów” opisywaną w odniesieniu do współczesnej polskiej kinematografii przez Marcina Adamczaka²⁴⁴ albo z pojęciem *para* u Bourdieu. Posiadał wysoki kapitał społeczny, był dobrze ustosunkowany²⁴⁵, znany również w Hollywood, dokąd zresztą przeniósł się po wybuchu II wojny światowej. Co ciekawe, Ordyńskiego, urodzonego jako Dawid Blumenfeld, nie ograniczało żydowskie pochodzenie, jak można przypuszczać, w związku z jego rozległymi znajomościami oraz wieloletnią aktywnością i zaangażowaniem w rozwój i animację polskiej kultury²⁴⁶. W latach trzydziestych zekranizował, między innymi, *Dziesięciu z Pawiaka*, *Janka Muzykanta* oraz nakręcił *Sztandar wolności* (1935). Ten ostatni film, wykonany na zamówienie Wojskowego Biura Historycznego²⁴⁷ był filmem montażowym opowiadającym o dochodzeniu Polski do niepodległości dzięki Józefowi Piłsudskiemu.

²⁴³ W. Stradomski, dz. cyt., s. 27.

²⁴⁴ M. Adamczak, *Strategie twórcze...*

²⁴⁵ Antoni Słonimski wspominał: „Ordyński. Reżyser, czaruś, najpierwszy salon warszawski. Przyjęcia dla Artura Rubinsteina i ministra Becka. Nie zapraszani do Ordyńskiego byli w powszechnej pogradzie”. A. Słonimski, *Alfabet wspomnień*, Warszawa 1989, s. 174.

²⁴⁶ Jeszcze na początku lat 20. zaangażował się w środowiskach polonijnych w propagandową akcję na rzecz Pożyczki Odrodzenia Polski, w następnych latach był ważnym organizatorem życia teatralnego w Warszawie.

²⁴⁷ W. Stradomski, dz. cyt., s. 48.

Zbudowany przede wszystkim z materiałów archiwalnych, stał się ważnym obrazem eksportowym, którego kopie rozeszano polskim placówkom dyplomatycznym w celach propagandowych. *Dziesięciu z Pawiaka*, to film oparty na wspomnieniach piłsudczyka Jana „Jura” Gorzechowskiego z akcji bojowych PPS, w czasie rewolucji 1905 r. do którego scenariusz napisał Ferdynand Goetel²⁴⁸. Jego powstanie było ważnym wydarzeniem kulturalnym, na premierze pojawiło wielu dostojników państwowych²⁴⁹. Ordyński, w obrazach takich jak *Sztandar wolności*, *Dziesięciu z Pawiaka* czy wcześniejszej *Mogile nieznanego żołnierza* apologizował oficjalną politykę pamięci obozu sanacyjnego. Filmy pokazywały najnowszą historię Polski z perspektywy obozu Piłsudskiego – PPS-Frakcji Rewolucyjnej, Legionów Polskich, Polskiej Organizacji Wojskowej – ignorując działalność innych środowisk lub wręcz przeinaczając pewne fakty jak w *Dziesięciu z Pawiaka*, gdzie przemilczano udział działaczy PPS-Lewicy w wydarzeniach, o których opowiadał film. Z polityczną orientacją Ordyńskiego wiązał się naturalnie jego potencjał wpływu na kształt pola, jako prezesa Rady Naczelnej Przemysłu Filmowego w Polsce.

Józef Lejtes, młody reżyser, który terminował między innymi u Roberta Wiene, miał duże doświadczenie w montażu filmowym, starannie dobierał i dopracowywał scenariusze. W latach trzydziestych, a szczególnie po filmie *Młody Las*, zyskał status jednego z czołowych reżyserów polskich²⁵⁰. Jego filmy cieszyły się również dużym zainteresowaniem publiczności, *Młody Las* oraz *Barbara Radziwiłłówna* wygrywały plebiscyty na najlepsze filmy roku. Pozycję Lejtesa, podobnie jak w przypadku kilku innych reżyserów, a w odróżnieniu od Ordyńskiego, ograniczało jego żydowskie pochodzenie. Niemniej Lejtes miał uznanie w środowisku i co więcej, sam miał wysokie ambicje artystyczne, czemu dawał wyraz również w filmach o tematyce historycznej. Za wyróżniające się uznano, między innymi, *Dzikie pola* (1932), *Różę* (1936), *Dziewczęta z Nowolipek* (1937), *Kościuszkę pod Racławicami* (1938). Podczas dyskusji w Stowarzyszeniu Realizatorów i Techników Filmowych w marcu 1939 r. mówił, że kino polskie zostało skierowane na złe tory, czerpiąc przede wszystkim z literatury brukowej²⁵¹.

²⁴⁸ Goetel również był twórcą ściśle związanym z obozem sanacyjnym. Od 1926 r. był prezesem polskiego PEN Clubu. Był też pomysłodawcą nazwy Obozu Zjednoczenia Narodowego. Współpracował z Ordyńskim jako scenarzysta, m. in. *Pana Tadeusza*, *Janko Muzykanta*, *Dziesięciu z Pawiaka*.

²⁴⁹ B. i A. Armatysowie, dz. cyt., s. 255.

²⁵⁰ Chociaż i również na temat tego filmu padały skrajne opinie. Od stwierdzenia, że jest to „skończone arcydzieło” („Kino”), aż po jego całkowite odrzucenie („Lewar”). Za: Tamże, s. 256.

²⁵¹ W. Stradomski, dz. cyt., s. 24.

Za przyczyny bylejakości uważał trudne warunki ekonomiczne, których skutkiem było często produkowanie jak najmniejszym wysiłkiem, ale również działalność cenzury, która ogranicza podejmowanie tematów bardziej realistycznych, będących jednocześnie bardziej kontrowersyjnymi. Sam doświadczył tego chociażby w przypadku *Róży*, która była próbą opowiedzenia o wydarzeniach rewolucji lat 1905-1907 poza schematem narzuconym przez oficjalną politykę pamięci. Lejtes, opowiadając się za kinem artystycznym, widział zatem zagrożenie związane zarówno ze zbyt silną pozycją władzy, jak i producentów.

Miejsce blisko Lejtesa zajmował w polu Henryk Szaro (właściwie Szapiro). Debiutujący jeszcze w połowie lat dwudziestych, był jednym z najsprawniejszych reżyserów polskich tamtego czasu tworząc, między innymi, filmy historyczne *Na Sybir* (1930), *Rok 1914* (1932), *Pan Twardowski* (1936) i *Ordynat Michorowski* (1937). *Na Sybir* okazał się jednym z najpopularniejszych filmów polskich lat trzydziestych, cieszył się żywym zainteresowaniem publiczności, wygrał plebiscyt na najlepszy film roku. Szaro wyreżyserował również dla Sfinksa nową wersję *Dziejów grzechu* (1933), przygotowywaną specjalnie z okazji dwudziestej piątej rocznicy istnienia wytwórni.

Juliusz Gardan miał w środowisku opinię intelektualisty²⁵², reżysera utalentowanego i ambitnego (*Uroda życia*, 1933). Opinię zdolnego reżysera miał również Jan Nowina-Przybylski, debiutujący w roku 1931 filmem *Krwawy wschód*, który należał do grupy melodramatów na tle patriotyczno-historycznym, w tym wypadku wojny polsko-bolszewickiej. Debiut cieszył się dużym uznaniem publiczności. Jego karierę przerwała przedwczesna śmierć w wieku 35 lat, w 1938 r. Leonard Buczkowski, który terminował w latach 1922-1927 u Wiktora Biegańskiego, starał się w swoich filmach z lat trzydziestych podejmować ambitne tematy. Wyreżyserował na przykład film lotniczy *Gwiazdzysta eskadra* (1930) produkcji Klio-Film (wcześniej znanej jako Narodowa Wytwórnia Filmów Historycznych), ze scenariuszem pisarza-lotnika Janusza Meissnera oraz mniej udane *Straszny dwór* (1936) oraz *Wierną rzekę* (1936), która ze względu na znaczne odstępstwa od literackiego oryginału wywołała liczne protesty krytyków. Buczkowski jako jedyny z wymienionych powyżej reżyserów współtworzył pole produkcji filmowej również po wojnie.

²⁵² Tamże, s. 26.

Reżyserem najbliższym bieguna heteronomicznego był Michał Waszyński, kręcący filmy w rekordowym tempie. Od swojego debiutu w 1929 r. do wybuchu II wojny światowej wyreżyserował 41 filmów, co oznacza, mniej więcej, jeden film na kwartał. Taśmowy charakter produkcji oznaczał, że filmy Waszyńskiego rzadko kiedy charakteryzowały się artystycznymi ambicjami. Przeciwnie, były to produkcje na wskroś komercyjne, obliczone na zdobywanie widowni, co zresztą często się udawało. Podobną taktykę przyjmował Mieczysław Krawicz który, wspólnie z Januszem Warneckim, nakręcił *Księżną Łowicką* (1932), pierwszą dużą dźwiękową produkcją kostiumową.

Środowisko filmowców zainteresowanych przede wszystkim filmem artystycznym, to grupa twórców związanych z grupą Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego START, najaktywniejszego w latach 1932-1933, a później, od 1938 r. również Spółdzielnią Autorów Filmowych (SAF). Ich twórczość charakteryzowała się zarówno eksperymentami formalnymi jak i realizmem treści, połączonym często również z zaangażowaniem społecznym, przy czym twórców mniej interesowały tematy historyczne²⁵³. Do tego środowiska należeli m. in., Aleksander Ford, Eugeniusz Cękański – ci dwaj z największym dorobkiem filmowym na początku lat trzydziestych (ponadto Cękański z ambicjami teoretyka filmu), oprócz nich Wanda Jakubowska, Jerzy Zarzycki, Stanisław Wohl, Ludwik Perski, Stefania Zahorska, Jerzy Toeplitz. Ludzie którzy, co nie było powszechne w środowisku, legitymowali się wykształceniem artystycznym (np. Ford i Zahorska byli historykami sztuki). Formalnie członkiem STARTU był również Antoni Bohdziewicz, chociaż on, jako stypendysta Funduszu Kultury Narodowej, przebywał w latach 1931-1935 w Paryżu, gdzie nawiązał żywe kontakty z francuskim środowiskiem filmowym²⁵⁴. Grupa łączyła działalność krytyczną i propagatorską z kręceniem filmów, początkowo przede wszystkim krótkometrażowych, później, w okresie SAF, dłuższych. Ich twórczość cieszyła się zainteresowaniem i przychylnością krytyków, za czym zresztą nie zawsze stała przychylność publiczności. Z racji ich awangardowych zainteresowań znajdowali się na marginesie pola produkcji filmowej, najbliżej bieguna autonomicznego. Środowisko STARTU, raczej jednolicie lewicowe, z wyraźnie komunizującym Aleksandrem Fordem

²⁵³ Pewnym zwiastunem zainteresowania realiami z przeszłości było podjęcie się w roku 1939 przez Wandę Jakubowską produkcji *Nad Niemnem*, nieukończonej przed wojną oraz farsy Jerzego Zarzyckiego *Żołnierz królowej Madagaskaru*, ukończonej już po wybuchu wojny (Zarzycki już po wojnie nakręcił drugą wersję tego filmu).

²⁵⁴ W. Stradomski, dz. cyt., s. 178.

(członkiem KPP), wchodziło w stałe konflikty nie tylko z państwowymi cenzorami, ale również na przykład ze Związkiem Producentów Filmów Krótkometrażowych, który w 1937 roku, po publicznej krytyce Forda, wstrzymał się od pośrednictwa w rozpowszechnianiu filmów przez niego współtworzonych, co uderzało bezpośrednio w działalność SAF-u. Ciekawe, że pomimo peryferyjnej pozycji tej grupy twórców w przedwojennym polu produkcji filmowej, obrazy przygotowywane przez nich w ostatnim okresie przed wybuchem wojny (komedie muzyczne Zarzyckiego i Cękałskiego, przygotowywana przez Jakubowską adaptacja *Nad Niemnem*) sugerują, że chcieli oni zająć bardziej centralne pozycje w polu poprzez wykorzystanie konwencji kina głównego nurtu („kina branżowego” według ówczesnego określenia)²⁵⁵. Z tej grupy będą wywodzić się osoby tworzące podstawy kinematografii polskiej po II wojnie światowej.

Do aktywnych scenarzystów współpracujących przy filmach osadzonych w przeszłości zaliczyć należy wspomnianego już wcześniej Ferdynanda Goetla oraz Anatola Sterna, awangardowego poetę związanego z ruchem futurystycznym, który w latach trzydziestych zaczął bardzo intensywnie pracować dla filmu²⁵⁶. Stern pisał własne scenariusze jak również – nawet częściej – adaptował dla filmu dzieła literackie. Podobnie jak inni scenarzyści, najczęściej dość swobodnie traktował pierwowzory, co często spotykało się z atakami ze strony krytyków i publiczności. Było tak na przykład przy wspomianej już *Wiernej rzece*, po której Buczkowski i Stern zostali skrytykowani między innymi przez Stefanię Zahorską i Bolesława Lewickiego.

Wśród producentów panowała duża dynamika, niektóre spółki nadal zawiązywały się tylko w celu wyprodukowania jednego, konkretnego filmu, na rynku utrzymywały się jednak i takie firmy, które w jakimś stopniu specjalizowały się w filmach historycznych. Należały do nich Klio-Film (wcześniej Narodowa Wytwórnia Filmów Historycznych), Leo-Film, specjalizująca się w filmach antycarskich, Blok-Muza-Film (*Księżna Łowicka*), inicjatywy producenckie Marka Libkowa (Libkow-Film, Kineton-Sfinks, Pol-Ton-Film), czy wreszcie dostarczający melodramatów na tle historycznym Sfinks.

Wpływ na branżę filmową wywierał nasilający się w latach trzydziestych antysemityzm. Duża część najbardziej znanych producentów, reżyserów i scenarzystów

²⁵⁵ T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 103.

²⁵⁶ Co było zresztą w zgodzie z estetycznymi przekonaniem futurystów. Por. A. Stern, *Maszyna jako ideał sztuki dzisiejszej a poglądy estetyczne*, „Głos Polski”, nr 196, 1934.

była pochodzenia żydowskiego, co spotykało się ze stałą krytyką ze strony prasy narodowo-katolickiej, a później także Towarzystwa Rozwoju Filmu Polskiego pod auspicjami OZN. W 1934 r. powstała chrześcijańska wytwórnia filmowa Rymofilm, która w 1934 roku wyprodukowała film *Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy*, w reżyserii doświadczonego Edwarda Puchalskiego. W kosztowną i spektakularną produkcję zaangażowała się również Akcja Katolicka. W 1935 roku powstało Biuro Filmowe przy Komisji Prasowej Episkopatu Polski²⁵⁷. Prasa katolicka uważnie przyglądała się nowościom filmowym, nawołując przede wszystkim do bojkotowania filmów wytypowanych jako niemoralne, co z reguły dotyczyło obrazów autorów pochodzenia żydowskiego.

2.5. Kinematografia w okresie II wojny światowej i w pierwszych latach powojennych.

Polski przemysł kinematograficzny został zniszczony w czasie okupacji kraju przez III Rzeszę i Związek Radziecki. W odróżnieniu od I wojny światowej, kiedy polscy filmowcy mieli – ograniczone, ale jednak – możliwości kręcenia filmów, po 1939 r. polska kinematografia właściwie przestała istnieć. W czasie okupacji dokończono produkcję trzech²⁵⁸ z dziesięciu filmów, nad którymi praca została przerwana w związku z wybuchem wojny. Zezwoliła na to niemiecka spółka FIP²⁵⁹, powołana do zarządzania kwestiami kultury w Generalnym Gubernatorstwie. Były to *Złota maska* i *Przez łzy do szczęścia* Jana Fethke oraz *Żołnierz królowej Madagaskaru* Jerzego Zarzyckiego. Co ciekawe, Zarzycki po dokończeniu swojego filmu odmówił dalszej współpracy z FIP, podejmując następnie pracę dokumentalisty AK, podczas gdy Fethke – pochodzący z niemiecko-polskiej rodziny – snuł plany reaktywacji polskiej kinematografii pod okupacją zapowiadając, na przykład, na łamach prasy godzinowej realizację (historycznego!) filmu na temat „męczeńskich przeżyć Niemców w polskim obozie koncentracyjnym w Berezie Kartuskiej”²⁶⁰.

²⁵⁷ W. Stradomski, dz. cyt., s. 58.

²⁵⁸ Według innych źródeł było sześć takich filmów. Por. T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 112.

²⁵⁹ Właściwie Film und Propagandamittel Vertriebsgesellschaft G.m.b.H.

²⁶⁰ Za: S. Ozimek, *Film polski w wojennej potrzebie*, Warszawa 1974, s. 146.

Ostatecznie polscy twórcy nie przystąpili do żadnych nowych projektów pod kuratelą niemiecką²⁶¹.

Część filmowców, którzy zostali w okupowanym kraju, pracowało dla Armii Krajowej, dokumentując rzeczywistość okupacyjną. W Referacie Foto-Filmowym przy Biurze Informacji i Propagandy Komendy Głównej AK, pod kierownictwem Wacława Żdzarskiego, Antoniego Bohdziewicza i Jerzego Zarzyckiego pracowali m. in.: Wacław Adamiecki, Andrzej Ancuta, Janina Cękalska, Leonard Zawistawski. Oprócz kręcenia filmów dokumentalnych, szkolono operatorów oraz przygotowywano programy wznowienia produkcji po wojnie²⁶².

Inni filmowcy znaleźli się na Zachodzie, bądź w Związku Radzieckim. Również oni, starali się w miarę możliwości zajmować działalnością kinematograficzną. Rząd polski w Londynie powierzył sprawy filmu Biuru Filmowemu przy Ministerstwie Informacji i Dokumentacji, mianując kierownikiem Eugeniusza Cękalskiego. Powstało kilkanaście filmów, częściowo montażowych, częściowo z kręconych materiałów. Od 1944 r. Cękalski współpracował z polskimi filmowcami na terenie USA, a kierownictwo Biura objął Stanisław Strumph-Wojtkiewicz. Przy armii Andersa również powstał referat filmowy, zasilony sprzętem radzieckim. Kierownictwo objął Michał Waszyński, w jego skład weszli między innymi Konrad Tom, Seweryn Steinwurz, Stanisław Lipiński. Po ewakuacji Armii z ZSRR i połączeniu z Samodzielną Brygadą Strzelców Karpackich wchłonięta została również komórka filmowa brygady, w której pracowali, między innymi, Józef Lejtes i Anatol Stern²⁶³. Grupa ta udokumentowała, między innymi, zmagania żołnierzy polskich o Monte Cassino, a w 1946 r. Michał Waszyński zrealizował we Włoszech pełnometrażowy, fabularny film *Wielka droga*, opowiadający o wojennej epopei żołnierzy armii Andersa. Ze względów politycznych nie był on już wyświetlany w Polsce.

Szczególną uwagę należy jednak poświęcić tym filmowcom, którzy nie weszli do armii Andersa, tworząc później „Czołówkę” I Dywizji Piechoty im. Tadeusza Kościuszki utworzonej w ZSRR. Odegrali oni bowiem kluczową rolę w tworzeniu powojennych

²⁶¹ Jan Fethke przeniósł się do Monachium gdzie pracował w wytwórni filmowej *Bavaria*. W 1944 podczas realizacji filmu dokumentalnego *Praha* został aresztowany przez Gestapo. Po wojnie wrócił do Polski i był jednym z aktywniejszych twórców filmowych okresu socrealizmu. W związku z niejednoznaczną postawą w czasie okupacji, przez kilka lat po wojnie pracował pod pseudonimami. Por. S. P. Hill, *Jan Fethke*, http://www.imdb.com/name/nm0275312/bio?ref_=nm_ov_bio_sm (dostęp: 1.04.2015).

²⁶² E. Zajiček, dz. cyt., s. 63.

²⁶³ Tamże, s. 64.

podstaw polskiego przemysłu kinematograficznego. Wkraczając w 1944 r. z Armią Radziecką na ziemie Polski byli oni jedyną liczącą się grupą filmowców; inni zginęli w czasie wojny, byli na emigracji lub w rozsypce. W kraju nie istniały siły polityczne, które postulowałyby powrót do wcześniejszego układu, nie było też prywatnego kapitału zdolnego do odbudowy przemysłu filmowego. Co istotne, większość liczących się członków „Czołówki” wywodziło się z przedwojennego Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego. „Startowskie” idee filmu artystycznego i użytecznego społecznie miały szanse urzeczywistnić się w nowych warunkach polityczno-ekonomicznych, tworzonych od lipca 1944 r.

Na czele „Czołówki” stał Aleksander Ford, szefem operatorów był Stanisław Wohl. Pracowali również Władysław Forbert i Ludwik Perski. Pierwszy film *Przysięgamy ziemi polskiej* powstał w lipcu 1943 r.²⁶⁴ Do początku 1944 r. do „Czołówki” dołączyli Jerzy Bossak i Adolf Forbert. Do lata 1944 r. doszli Ludmiła Niekrasowa-Perska, Oleg Samucewicz, Jewgenij Jefimow. Zmieniało się też przyporządkowanie: w sierpniu 1943 r. do I Korpusu, w marcu 1944 r. do I armii, w październiku 1944 r. do Ludowego Wojska Polskiego. Od listopada 1944 r. grupa działała jako Wytwórnia Filmowa Wojska Polskiego²⁶⁵. W 1944 r. nakręcono film *Majdanek – cmentarzysko Europy*, a od listopada, pod redakcją Jerzego Bossaka, zaczęła powstawać Polska Kronika Filmowa.

Część polskich twórców nie wróciła do kraju, osiedlając się na Zachodzie. Wśród nich byli najważniejsi twórcy przedwojennych filmów historycznych: Ryszard Ordyński, Józef Lejtes, Michał Waszyński. Z tej trójki, po wojnie aktywny pozostał jedynie Lejtes, który do końca lat sześćdziesiątych pracował w Stanach Zjednoczonych, zajmując się przede wszystkim reżyserią produkcji telewizyjnych²⁶⁶. W 1942 r. w getcie warszawskim został zabity Henryk Szaro.

Po zakończeniu II wojny światowej przystąpiono do odbudowy polskiego przemysłu filmowego, zarówno w sensie instytucjonalnym jak i materialnym. Zamiast Warszawy, obecnie potwornie zniszczonej, głównym ośrodkiem powojennej kinematografii stała się Łódź, leżąca w centrum kraju i dysponująca odpowiednią infrastrukturą. Wytwórnia Filmowa Wojska Polskiego na czele z Aleksandrem Fordem

²⁶⁴ Tamże, s. 65.

²⁶⁵ Tamże, s. 66.

²⁶⁶ Był, między innymi, jednym z reżyserów pracujących nad bardzo popularnym, również w Polsce, serialem *Bonanza* (1959-1973).

skupiła w swojej gestii właściwie całość systemu produkcji filmowej, od szkolnictwa, przez bazę produkcyjną, dystrybucję, eksploatację kin, po działania zmierzające do upowszechnienia kultury filmowej.

Zaczął powstawać system kinematografii państwowej. W 1944 r. sprawy filmu zostały podporządkowane specjalnemu wydziałowi filmowemu w ministerstwie informacji i propagandy. Nadzorował on sprawy importu i dystrybucji filmów, eksploatacji kin, upowszechniania kultury filmowej, nie zajmował się natomiast sprawami produkcji. Wytwórnia Filmowa Wojska Polskiego jako jednostka wojskowa formalnie podlegała Głównemu Zarządowi Polityczno-Wychowawczemu Wojska Polskiego, ale było to bez znaczenia o tyle, że zarówno na czele Wydziału jak i wytwórni stał Aleksander Ford i to on sprawował całość władzy nad sprawami filmowymi. Trzon środowiska filmowego zaczęli uzupełniać ludzie spoza „Czołówki”, którzy spędzili okres wojny pod okupacją, w obozach lub na emigracji. Wśród nich byli: Jerzy Toeplitz, Leonard Buczkowski, Ludwik Starski, Eugeniusz Cękański, Antoni Bohdziewicz, Wanda Jakubowska, Ludwik Hager, Mieczysław Wajnberger. Entuzjazm wzbudzał fakt, że po raz pierwszy w historii zarządzanie nad sprawami filmu przejść miało w ręce samych filmowców – i to przeważnie młodszych, wywodzących się z jednego pokolenia. „Najstarszy Ford – członek przedwojennej KPP – miał 37 lat, PPS-owiec Toeplitz – 36, bezpartyjny Bossak – 35, członek PPR Wohl – 33”²⁶⁷. W grupie zabrakło najbardziej wpływowych twórców międzywojennych – Ordyńskiego, Lejtesa, Szaro, Waszyńskiego, Gardana, Sterna, Goetla i innych – ich absencja powodowała, że nowy model kinematografii wprowadzano praktycznie bez sprzeciwów. Nawet jeśli ktoś miał inne poglądy, brakowało mu odpowiedniej pozycji w polu, aby móc je forsować. Sytuacja ta sprawiała jednocześnie, że o ile w innych dziedzinach kultury prowadzono politykę „rewolucji łagodnej”, czyli nawiązywania do wartościowych doświadczeń przeszłości, w przypadku kinematografii tradycja przedwojenna została początkowo całkowicie zanegowana²⁶⁸.

Od maja 1945 zaczęto nacjonalizować kina. Do końca roku ponad 360 kinoteatrów przeszło na własność państwa²⁶⁹. Oczekiwano, że uwolnienie filmu od presji prywatnych producentów, dystrybutorów i kiniarzy wpłynie na powstawanie filmów wybitnych

²⁶⁷ E. Zajiček, dz. cyt., s. 81.

²⁶⁸ T. Lubelski, *Strategie autorskie...*, s. 39.

²⁶⁹ T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 124.

artystycznie i pożytecznych społecznie. Stefan Matuszewski, minister Informacji i Propagandy, podczas otwarcia atelier filmowego w Łodzi pod koniec 1945 r. mówił: „»kinematografia nie jest już domeną prywatnego przedsiębiorcy (...) nie będzie już schlebiała najpłytszym gustom i pogoni za tanią sensacją. Film polski stanie się potężnym środkiem wychowania społecznego«²⁷⁰. Do tego celu potrzebny były jednak olbrzymie nakłady pracy i kapitału, gdyż wojna nie tylko znacznie uszczupliła zasoby ludzkie – do powstałego po wojnie Związku Realizatorów Filmowych należało tylko 28 osób pracujących w filmie przed 1939 rokiem²⁷¹ – ale również zniszczono wszystkie atelier i laboratoria.

Wiosną 1945 r. w Krakowie powstały nieformalne podwaliny powojennego szkolnictwa filmowego, Warsztat Filmowy Młodych pod kierownictwem Antoniego Bohdziewicza. Wśród uczestników warsztatu byli Jerzy Passendorfer i Jerzy Kawalerowicz. Spontaniczna działalność Bohdziewicza, przedwojennego współpracownika Polskiej Agencji Telegraficznej, współorganizatora kursów filmowych Towarzystwa Rozwoju Filmu Polskiego, a w czasie okupacji działacza konspiracyjnego Biura Informacji i Propagandy, była początkiem konfliktu pomiędzy nim a Aleksandrem Fordem i innymi osobami zarządzającymi polską kinematografią. Był to konflikt zarówno o przywódczą pozycję w polu produkcji filmowej²⁷² jak i o model powojennej twórczości. Spór rozwijał się w następnych miesiącach. Średniometrażowy film Bohdziewicza $2 \times 2 = 4$ (1945), faktycznie pierwszy polski film powojenny, odrzucono jako nieudany eksperyment i skrytykowano za minimalizm, połowiczność, a także za akowską orientację i „wpływy londyńskie”. Obraz był dla grupy Forda dobrym pretekstem do unieszkodliwienia przeciwnika.

W listopadzie 1945 r. powołano Przedsiębiorstwo Państwowe Film Polski mające odpowiadać za całokształt spraw kinematografii, od wstępnego etapu przygotowań po eksploatację. Warto przy tym podkreślić, że idea scentralizowanej, państwowej kinematografii w Polsce miała nie tylko komunistyczny rodowód. Już w dwudziestoleciu międzywojennym pojawiały się projekty większego udziału państwa w produkcji filmów, co uwolniłoby twórców od dogmatu rentowności. W sytuacji, kiedy przemysł filmowy nie

²⁷⁰ E. Zajiček, dz. cyt., s. 69.

²⁷¹ Tamże.

²⁷² T. Lubelski, *Strategie autorskie...*, s. 43.

jest w stanie sam na siebie zarobić, udział państwa pokrywającego straty mniej udanych produkcji był z punktu widzenia twórców logiczny. W projektach powojennego przemysłu kinematograficznego, jakie powstawały zarówno w agendach rządu londyńskiego jak i Delegatury, także pojawiały się idee nacjonalizacji²⁷³.

Filmowcy wchodzący w skład „Czołówki” w praktyce najchętniej widzieliby model spółdzielczy, w ich przekonaniu łączący zalety uspołecznienia i samorządności artystycznej, ale zaważyły kwestie polityczne i droga do formy spółdzielczości, jaką okazały się zespoły filmowe, trwała właściwie kilkanaście lat. Jak pisze Edward Zajiček: „Forma spółdzielcza, zgodnie z przyjętym kluczem partyjnym, podporządkowywałaby kinematografię Polskiej Partii Socjalistycznej. Upaństwowienie pozwalało utrzymać dominację PPR, której członkowie, z Aleksandrem Fordem na czele, sprawowali niemal wszystkie funkcje kierownicze w filmie. A poza tym – zamiast rozważać racje za i przeciw i następnie eksperymentować – najprościej było skorzystać z przykładu państwowej kinematografii radzieckiej”²⁷⁴. Na przełomie lat 1944/45 koncepcja polskiego modelu kinematografii przesunęła się w stronę upaństwowiania.

Powstanie Filmu Polskiego z jednej strony nadawało przemysłowi dużą rangę i umożliwiało jego rozwój, z drugiej czyniło kino bardziej podatne na polityczne manipulacje ze strony władzy oraz nakładało nań brzemień wszystkich wielkich struktur biurokratycznych – brak elastyczności i zachowawczość. Droga do produkcji filmu, jaka się wówczas utworzyła, była bardzo skomplikowana i bynajmniej nie ograniczała się do procedur wewnątrz Przedsiębiorstwa. O skierowaniu gotowego scenariusza do realizacji decydowano praktycznie w Komisji KC PZPR do Spraw Filmu, potocznie nazywanej „kolegium”²⁷⁵. W pracach komisji, poza funkcjonariuszami partyjnymi, uczestniczyli wybrani twórcy, jednak z uwagi na fakt, że najważniejszy był polityczno-ideowy wydźwięk filmu, ostateczne decyzje podejmowała strona partyjna. Dopiero pozytywna ocena Komisji, dawała możliwość skierowania filmu do produkcji.

Takie rozwiązanie nie tylko nie sprzyjało sprawnej produkcji filmów, ale również wymuszało lojalność twórców wobec władzy. Filmowcy bowiem, aby przyspieszyć pozytywne decyzje w sprawie swoich filmów, szukali przychylności wśród elit

²⁷³ E. Zajiček, dz. cyt, s. 79.

²⁷⁴ Tamże, s. 80.

²⁷⁵ Tamże, s. 102.

politycznych. Oczywiście największe szanse mieli ci, którzy byli najbliżej pola władzy, jak Aleksander Ford, zaprzyjaźniony z Jakubem Bermanem, politykiem odpowiedzialnym za politykę kulturalną państwa. Wanda Jakubowska nie miała tak mocnego wsparcia, należąc do grupy, która przeżyła okupację w kraju, ale jak pisze Edward Zajiček: „jej incydentalne osiągnięcie, kiedy scenariusz *Ostatniego etapu* dotarł do Józefa W. Stalina i został przez niego pozytywnie oceniony, okazało się nie do pobicia”²⁷⁶.

W związku z licznymi utrudnieniami, wkrótce po utworzeniu Przedsiębiorstwa Film Polski, filmowcy związani przed wojną ze środowiskiem STARTU próbowali doprowadzić do utworzenia w ramach państwowej kinematografii zespołów autorsko-realizatorskich, wspólnie pracujących nad tworzeniem filmów, wzorowanych na przedwojennej Spółdzielni Autorów Filmowych SAF (1937-39). Antoni Bohdziewicz i Eugeniusz Cękański próbowali nawet na własną rękę organizować takie zespoły, ale w związku z brakiem przychylności ze strony Forda, nie mogły one faktycznie działać. Sytuacja zmieniła się w roku 1947. Zlikwidowano wówczas ministerstwo informacji i propagandy, a sprawy Filmu Polskiego przejął departament przedsiębiorstw artystycznych w ministerstwie kultury i sztuki. W tym samym roku, nowym dyrektorem przedsiębiorstwa Film Polski został Stanisław Albrecht. Aleksandra Forda oskarżano o nieefektywną pracę, chaos w przedsiębiorstwie oraz pomawiano, że działa w podwójnej roli administratora i reżysera, zazdrośnie rezerwując dla siebie najlepsze tematy i blokując projekty kolegów. Stanisław Albrecht rzeczywiście zaprowadził w przedsiębiorstwie większy ład, ale kosztem rosnącej biurokratyzacji oraz zwiększenia dyscypliny ideologicznej. Filmowcy należący do PPS krytykowali zmiany w Filmie Polskim pod rządami Albrechta. Wpływy ich partii miały być, w ich ocenie, systematycznie redukowane, a restrukturyzacja kadrowa faworyzowała członków PPR. Innym skutkiem zmiany personalnej było jednak i to, że Aleksander Ford, odcięty od dowolnego dysponowania potencjałem Przedsiębiorstwa, przyjął perspektywę kolegów reżyserów, dążąc do powstania autonomicznych zespołów filmowych. Zaczęto oddolnie organizować zespoły, w pierwszym okresie bez sprzeciwu nowego naczelnego dyrektora. Jako że zespoły działały poza sformalizowaną strukturą kinematografii, ich uznawanie następowało stopniowo. Organizowały one prace już wiosną 1947 r., ale dopiero we wrześniu zatwierdzono ich regulamin, w myśl którego „zespół był grupą osób zdolną do inicjowania, przygotowania i realizowania filmów. Miało się to odbywać

²⁷⁶ Tamże.

zgodnie z wytycznymi programowymi Rady Artystycznej »Filmu Polskiego«²⁷⁷. Aleksander Ford, Adam Ważyk i Stefan Dęzierowski utworzyli zespół *Blok*; Wanda Jakubowska, Jarosław Iwaszkiewicz i Juliusz Turbowicz Zespół Autorów Filmowych (ZAF – nazwa odnosiła się wprost do przedwojennego SAF-u); Ludwik Starski, Leonard Buczkowski, Jan Brzechwa i Ludwik Hager organizowali zespół *Warszawa*. Nie znalazło się miejsce dla zespołów Bohdziewicza i Cękałskiego.

Twórcy liczyli na wzrost autonomiczności pracy w zespołach, postrzegając jednocześnie jako zagrożenie dyskutowaną wówczas kwestię zatrudniania reżyserów na etatach w PP Film Polski i wypłacanie im stałych pensji, nawet jeśli nie kręcą akurat filmów (pensje za „gotowość”). Twórcy ostrzegali, że etatyzacja stłamsi niezależność artystyczną, a reżyserzy – jako etatowi pracownicy – będą musieli robić niechciane filmy, jeśli takie będzie polecenie dyrekcji. Obawiano się, że płacenie za gotowość jest w rzeczywistości płacaniem za dyspozycyjność, uzależnieniem twórców od władzy i powoływano się na przykład przedwojennej, prosanacyjnej wytwórni *Kohorta*, która trzymając na etatach młodych, utalentowanych twórców, między innymi Eugeniusza Cękałskiego, miała – jak mówiono – zawłaszczać ich dla kulturalnej polityki reżimu.

Okres pierwszych lat po wojnie to także czas napływu nowych kadr do środowiska filmowego. Związek Realizatorów Filmowych podawał, że w 1949 r. w przemyśle filmowym pracowało 56 osób, z czego tylko połowa zaliczyła staż filmowy przed wojną, pięć osób zaczęło pracować w czasie okupacji, a 23 po wojnie. Ze starymi kadrami wiązano początkowo duże nadzieje na odbudowę przemysłu filmowego, ale już w latach czterdziestych często okazywało się, że są to nadzieje niespełnione. Eugeniusz Cękałski, Antoni Bohdziewicz, Stanisław Urbanowicz, Janusz Star znaleźli się na marginesie środowiska filmowego. Tym ważniejsza okazała się dla państwa w pierwszym okresie po wojnie organizacja szkolnictwa filmowego. W 1947 r. powołano Wydział Filmowy Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi, rok później Studium Filmowe oraz Studium Techniki Scenariusza Filmowego pod kierunkiem Bolesława W. Lewickiego, którego celem było pozyskanie dla filmu młodych pisarzy. Jego adeptami byli, między innymi, Tadeusz Borowski, Roman Bratny, Bohdan Czeszko, Tadeusz Konwicki, Tadeusz Różewicz i Wojciech Żukrowski²⁷⁸. Wyższa Szkoła Filmowa z ograniczonym programem nauczania

²⁷⁷ Tamże, s. 104.

²⁷⁸ Tamże, s. 110.

rozpoczęła działalność w roku akademickim 1948/49. Na tle jej powstania miał jednak również miejsce wewnętrzny konflikt. Szkole filmowej przeciwny był Aleksander Ford, a projekt udało się przeforsować dzięki staraniom Wandy Jakubowskiej, Stanisława Wohla i Antoniego Bohdziewicza²⁷⁹.

Publiczność zdecydowanie oczekiwała filmów na temat wojny i okupacji, czemu dała wyraz między innymi w ankiecie dla czasopisma *Film*²⁸⁰. Pierwszym powojennym obrazem, który mieści się w szerokiej definicji filmu historycznego są *Zakazane piosenki* Leonarda Buczkowskiego; premiera odbyła się 8 stycznia 1947 r. Film powstał początkowo jako fabularyzowany film dokumentalny. Na kolaudacji uznano, że zasługuje na rozwinięcie, dano do współpracy Buczkowskiemu Konstantego Gordona i Ludwika Starskiego do napisania scenariusza. Wersja filmu powszechnie uważana za pierwszą jest więc w zasadzie wersją drugą²⁸¹. Publiczność przyjęła film przyjaźnie, ale krytycy „wytykali sprzeniewierzenie się prawdzie, mieli pretensje o rozgrzeszanie hitlerowskich zbrodni, wyolbrzymianie znaczenia zdrajców, niepoważne potraktowanie okupacyjnej grozy itp. Winą obarczono nie tylko Leonarda Buczkowskiego, reżysera, ale także Ludwika Starskiego, pomysłodawcę i scenarzystę *Zakazanych piosenek*”²⁸². Po gwałtownej krytyce film skierowano do przeróbek (pracował nad nimi, między innymi, Jerzy Kawalerowicz) i premiera kolejnej wersji odbyła się w listopadzie 1948 r. Aleksander Ford po opuszczeniu stanowiska dyrektora Filmu Polskiego całkowicie poświęcił się kręceniu filmu *Ulica graniczna* (1948), a Wanda Jakubowska nakręciła głośny *Ostatni etap* (1947).

Tematem, o który zabiegało kilku twórców było nakręcenie *Robinsona warszawskiego*, na podstawie okupacyjnych przeżyć Władysława Szpilmana. Temat próbował zarezerwować dla siebie Aleksander Ford, walczył o niego Antoni Bohdziewicz i Jerzy Zarzycki, któremu udało się zająć projektem dzięki pomocy Wandy Jakubowskiej, przedwojennej koleżanki ze STARTU i SAF-u. Film rodził się jednak w bólach. Zarzycki w trakcie produkcji wysłany został na jakiś czas do szpitala, kręcenie przejęła Jakubowska, a później znów Zarzycki, który poprawiał część zmian Jakubowskiej i wprowadzał inne konieczne korekty. Przeróbki wynikały nie tylko z niedostatków artystycznych, ale również

²⁷⁹ *Filmowcy. Polskie kino według jego twórców*, Warszawa 2006, s. 7.

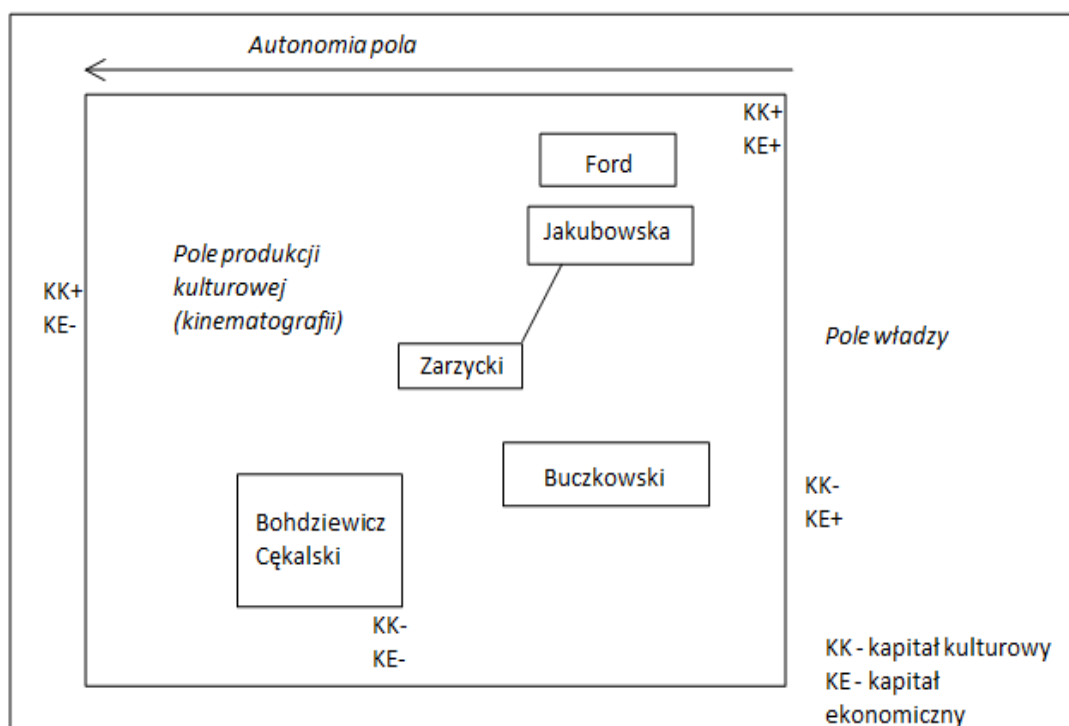
²⁸⁰ *Odpowiedzi na ankietę „Jakie tematy chcemy oglądać na ekranie?”*, Film nr 9-10, 1947.

²⁸¹ E. Zajiček, dz. cyt., s. 92.

²⁸² Tamże, s. 91-92.

z faktu, że fabuła, poruszająca również sprawę powstania warszawskiego, była kwestią wyjątkowo drażliwą politycznie.

W pierwszych latach po wojnie najsilniejsze pozycje w środowisku zajmowali więc filmowcy z przedwojennym dorobkiem związanym ze środowiskiem STARTU. Najważniejszy był, naturalnie, Aleksander Ford oraz, po nakręceniu *Ostatniego etapu*, Wanda Jakubowska. Stanisław Wohl stanowił istotny łącznik pomiędzy różnymi grupami twórców²⁸³. Mniej wpływowi byli Jerzy Zarzycki oraz Leonard Buczkowski. Usytuowany nieco na uboczu, ze względu na wcześniejszą przynależność do PPS i konflikt z Fordem był Antoni Bohdziewicz. W omawianym okresie Ford, Jakubowska i Buczkowski stworzyli najważniejsze filmy historyczne pokazujące różne obrazy wojny i okupacji – odpowiednio powstanie w getcie warszawskim, losy więźniów obozu koncentracyjnego i miejski ruch oporu przeciwko nazistowskim okupantom. Poniżej znajduje się uproszczony schemat miejsca twórców w polu produkcji filmowej w pierwszych latach powojennych.



Rys. 3. Twórcy w polu produkcji filmowej w drugiej połowie lat 40. XX wieku.

²⁸³ T. Lubelski, *Strategie autorskie...*, s. 69.

2.6. Kinematografia w okresie socrealizmu. Lata 1949-1955.

Zapowiedzią zmian w kinematografii w kierunku narzucenia tzw. realizmu socjalistycznego był Zjazd Filmowców w Wiśle, w grudniu 1949 r. Podczas zjazdu skrytykowano spontaniczność polskiej kinematografii, brak konkretnych planów rozwoju, niską odpowiedzialność twórców za dzieła należące przecież do sztuki sugestywnej i masowej. W dotychczasowej produkcji doszukiwano się reliktyw przeszłości: pogoni za kasowością, uleganiu gustom najmniej wyrobionej publiczności. Krytyką objęto również konkretne filmy powstałe przed zjazdem. Oszczędzono *Ostatni etap* Jakubowskiej, natomiast Aleksander Ford musiał w związku z *Ulicą Graniczną* przyznać się do szeregu błędów: „»kompromisu ideologicznego«, braku ścisłych sformułowań politycznych, pozaklasowego panhumanizmu, do półprawd, głoszonych w filmie z obawy przed reakcją widzów”²⁸⁴. Skrytykowano również *Robinsona warszawskiego*, między innymi za „formalizm” muzyki. Pozycja Aleksandra Forda w polu produkcji filmowej pogorszyła się, w związku z odsunięciem go ze stanowiska dyrektora Filmu Polskiego, czego przejawem było wymuszenie na nim samokrytyki w czasie zjazdu. Nadal zajmował on jednak konsekrowaną pozycję „barona” (choć zwykło się nazywać go „carem” polskiej kinematografii) i nie wahał się wykorzystywać swoich dotychczasowych dobrych relacji z aparatem władzy. Fordowi przypisywano wykorzystywanie bliskiej znajomości z Jakubem Bermanem, dzięki czemu forsował swoje pomysły przeciw Stanisławowi Albrechtowi²⁸⁵.

Z początkiem 1950 r. przeprowadzono kolejną reorganizację w branży filmowej. Wyrazem tendencji centralistycznej było rozwiązanie Związku Realizatorów Filmowych i skupienie filmowców w SPATIF-ie (Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatralnych i Filmowych)²⁸⁶. Przedsiębiorstwo Państwowe Film Polski przekształcono w 11 samodzielnych jednostek organizacyjno-organizacyjnych, każda z oddzielną osobowością prawną i budżetem. W nowej strukturze nie zaplanowano jednak miejsca dla samodzielnych zespołów produkcyjnych, lecz rozwiązano je zanim zdołały zagnieździć się w systemie produkcji. Brak miejsca dla zespołów wynikał z faktu, iż we wprowadzanym

²⁸⁴ E. Zajiček, dz. cyt, s. 118.

²⁸⁵ Tamże, s. 136.

²⁸⁶ Tamże, s. 139.

modelu to scenariusz uznawano za najważniejsze ogniwo decydujące o jakości filmu, warunki realizacji zeszyły natomiast na dalszy plan. O ile więc nie było miejsca na samorządne zespoły filmowe, Stanisław Albrecht powołał Zespoły Dramaturgiczne, które miały być pomocne w dostarczaniu odpowiednich scenariuszy. Była to kolejna próba ściślejszego podporządkowania spraw filmu kontroli politycznej. Według Albrechta, przygotowanie filmowców do pełnienia właściwej roli w kulturze powinna poprzedzić walka „»z istniejącym wpływem ideologii drobnomieszczańskiej, zamiłowaniem do formalizmu, teorii niezależności twórcy i sztuki przez wypracowanie metod i stosowanie pracy kolektywnej, zespołowej przez dyskusje ideologiczne (z realizatorami) nad każdym poszczególnym dziełem w Komórkach programowych Przedsiębiorstwa«”²⁸⁷. Wytyczne rozwoju kinematografii nadal formułowano w KC PZPR, konkretnie w Wydziale Kultury oraz Komisji KC PZPR do Spraw Filmu. W jej skład wchodził przedstawiciel aparatu władzy, ale również, między innymi, filmowcy konsekrowani przez władzę – Aleksander Ford i Wanda Jakubowska, a także inni przedstawiciele kultury, przede wszystkim literaci, na przykład Adam Ważyk czy Leon Kruczkowski. Komisja, oceniając scenariusze w pierwszej kolejności decydowała o planach produkcji Filmu Polskiego. Sterowanie kinematografią przez KC było uciążliwe, pojawiła się więc koncepcja nadania kinematografii statusu samodzielnego resortu. Na mocy ustawy z 13 grudnia 1951 r., od początku następnego roku powołano Centralny Urząd Kinematografii, podległy bezpośrednio prezesowi Rady Ministrów. PP Film Polski zostało rozwiązane, jego obowiązki przejął CUK. W ustawie, po raz pierwszy w historii stwierdzono, że film jest dziedziną sztuki, co można byłoby odczytywać jako sygnał instytucjonalnego potwierdzenia autonomiczności twórczości filmowej, gdyby nie fakt, że cała ustawa miała na celu ułatwienie politycznego sterowania kinematografią. Wówczas to sam Jakub Berman obiecał brać aktywny udział w kreowaniu programu kinematografii²⁸⁸.

Poddanie twórczości filmowej tak silnej kontroli instytucjonalnej, jak również osobistej politycznej odpowiedzialności przed Bermanem, sprawiło, że produkcja niemal się nie rozwijała. Scenariusze były wielokrotnie poprawiane, ażeby uniknąć polityczno-ideologicznych błędów, a decyzje o produkcji cedowane na innych, bądź odkładane na przyszłość. Scenariusze były ogniwem newralgicznym i to na nie przesunął

²⁸⁷ Za: Tamże, s. 115.

²⁸⁸ Tamże, s. 137.

się ciężar kontroli państwowej. W 1952 r. rozwiązano nieskuteczne – to znaczy nieprzynoszące efektów zadowalających władze – zespoły odpowiedzialne za powstawanie scenariuszy, a na ich miejsce powołano w Centralnym Zarządzie Wytwórni Filmowych Biuro Scenariuszowe. W tym samym czasie powołano również Komisję Ocen Scenariuszy, cieszącą się fatalną opinią wśród twórców. Ale nawet przyjęcie scenariusza do produkcji nie oznaczało prostej ścieżki do skierowania filmu na ekrany. Po wyprodukowaniu każdy obraz przechodził przez oficjalne przyjęcie, tzw. kolaudację. Po jej pomyślnym przejściu rozpoczynano prace przygotowujące do rozpowszechniania filmu, ale równocześnie organizowano nieoficjalne pokazy dla działaczy partyjnych, na których podejmowano ostateczne decyzje. Ten przykład podwójnej kontroli – instytucjonalno-środowiskowej oraz ściśle politycznej – utrzymał się w następnych dekadach, przede wszystkim przy ocenie filmów o szczególnym wydźwięku politycznym czy obrazach poświęconych kontrowersyjnym wydarzeniom historycznym, na przykład przy *Człowieku z marmuru* (1976) Andrzeja Wajdy.

Po reorganizacji kinematografii w 1952 r. środowisko filmowe po raz kolejny próbowało przeforsować model zespołów filmowych. Pozornie udało się to osiągnąć, gdyż CUK w zarządzeniu z 22 listopada 1952 r. zdecydował o powołaniu zespołów twórczych. Według zarządzenia, miały się one składać „ze zrzeszonych dobrowolnie pracowników twórczych o wspólnych poglądach artystycznych”²⁸⁹. Zespołami zarządzać mieli kierownicy artystyczni, powoływani przez szefa CUK oraz kierownicy organizacyjni, których powoływał dyrektor Centralnego Zarządu Wytwórni Filmowych; on też miał sprawować ogólny nadzór nad zespołami. Zespoły miały pracować według planów Biura Scenariuszowego, które w całości zajmowało się przyjmowaniem i zatwierdzaniem scenariuszy oraz wstępnych prac literackich. Scenariusze i filmy przyjmować miał, jak do tej pory, CUK na wniosek Komisji Oceny Scenariuszy²⁹⁰. W praktyce zespoły miały więc wyznaczoną ograniczoną rolę kolektywów realizujących projekty przygotowane do produkcji faktycznie poza nimi. Nic więc dziwnego, że twórcy podeszli z rezerwą do takiego projektu. W ich mniemaniu zespoły miały być instytucjonalnym potwierdzeniem autonomiczności twórców wobec mecenas państwowego. W efekcie zarządzenie pozostało martwą literą. Co prawda, Wanda Jakubowska wyraziła chęć zorganizowania

²⁸⁹ Za: Tamże, s. 140.

²⁹⁰ Tamże.

zespołu filmowego nawet w takim kształcie, w którego skład weszliby Stanisław Wohl, Erwin Axer, Jan Koecher, Henryk Hechtkopf, Jan Batory, Kurt Weber i Kazimierz Wawrzyniak, ale przy braku zainteresowania ze strony innych reżyserów, również i Jakubowska nie wprowadziła w życie swojego pomysłu.

Zmagania wokół zespołów jakie miały miejsce w początkach lat pięćdziesiątych, a także wielokrotnie później, miały przynajmniej dwa istotne skutki dla struktury pola produkcji filmowej. Po pierwsze, wzmacniały solidarność środowiskową wobec stanowiska władz, po drugie broniły w istocie wyobrażenia o kinematografii jako polu autonomicznym, gdzie sami twórcy decydują o wyborze scenariuszy, realizacji i dopuszczeniu filmu do dystrybucji, podczas gdy pole władzy zabezpiecza jedynie materialne i instytucjonalne trwanie przemysłu.

W latach pięćdziesiątych, w związku z poważnymi utrudnieniami polityczno-administracyjnymi, ilość wyprodukowanych filmów była znikoma. Filmy, których fabułę osadzono w przeszłości nie stanowiły wówczas głównego nurtu, ponieważ kinematografia, zgodnie z wytycznymi realizmu socjalistycznego, orientowała się przede wszystkim na współczesność, poprzez kręcenie tak zwanych produkcyjniaków. Niemniej, większość z filmów historycznych, jakie wówczas wyprodukowano, dostało od władz kinematografii najwyższą ocenę: celujący. Były to: *Dom na pustkowiu* (1949), *Młodość Chopina* (1951), *Żołnierz zwycięstwa* (1953) i *Celuloza* (1953)²⁹¹. Pomimo niewielkiej ilości filmów wyprodukowanych w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych, zainteresowanie nimi, w porównaniu z pierwszymi latami powojennymi spadało. W okresie 1950-1955 przeciętna frekwencja na filmie polskim wynosiła 2,6 miliona osób, co oznaczało 44,7% spadek w stosunku do drugiej połowy lat czterdziestych²⁹². Wśród filmów, które cieszyły się ponadprzeciętną popularnością znalazło się również kilka obrazów historycznych: *Celuloza* i *Pod gwiazda frygijską* (1954) Jerzego Kawalerowicza, (5,6 mln widzów), *Młodość Chopina* Aleksandra Forda (3,3 mln), *Warszawska premiera* (1950) oraz *Godziny nadziei* (1955) Jana Rybkowskiego (4,4 oraz 3,7 mln), *Żołnierz zwycięstwa* Wandy Jakubowskiej (5,4 mln)²⁹³. Sukcesy frekwencyjne łączyły się między innymi z faktem, że na obrazy historyczne bilety grupowe wykupywały szkoły, czy – szczególnie w przypadku

²⁹¹ Tamże, s. 143.

²⁹² Tamże, s. 177.

²⁹³ Tamże.

ostatniego tytułu – wojsko. Praktyka ta pozostaje zresztą jedną z przyczyn popularności gatunku po dzień dzisiejszy.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że spadek zainteresowania polskimi filmami przy jednoczesnym wzroście kosztów produkcji, jak również ogólnej niegospodarności i nadmiernej biurokratyzacji w branży sprawił, że film polski był samowystarczalny tylko do 1948 r., a w latach następnych deficyt bardzo szybko się powiększał²⁹⁴. Brak gwarancji zwrotu poniesionych kosztów produkcji wpływał naturalnie na stopień uzależnienia twórczości od państwowego mecenasa, który dając na produkcję społeczne pieniądze bez nadziei na ich zwrot do budżetu – państwo utrzymywało na przykład ceny biletów na wsi poniżej granicy opłacalności – mógł żądać od filmu pożytku wychowawczego i ideologicznego. I był stale niezadowolony z filmowych efektów.

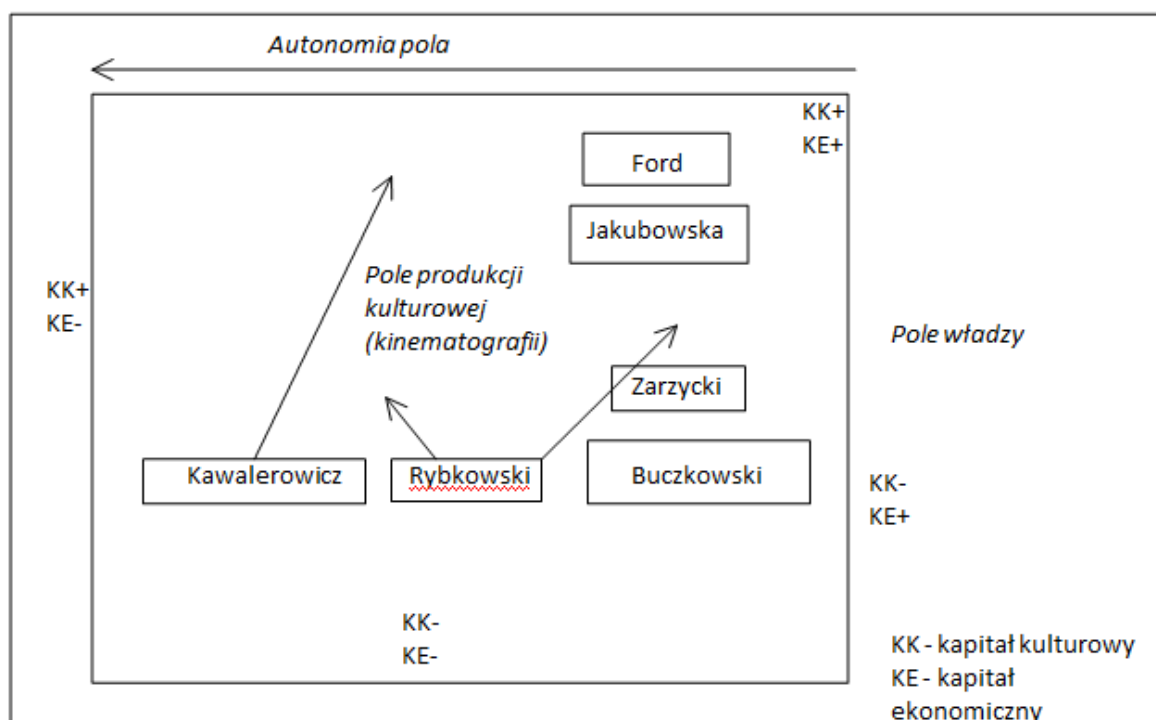
Polityczne narzucenie twórcom zarówno formy jak i treści produkcji w okresie socrealizmu miało skutkować nie tylko marginalizacją autonomicznego bieguna pola, ale również jego homogenizacją, bowiem – w założeniach – styl produkcji filmowych miał być podobny, a pozycje poszczególnych twórców w polu zależałyby wyłącznie od ich załóg i znajomości politycznych. W rzeczywistości, w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych nie udało się jednak osiągnąć jednolitego stylu produkcji, o czym pisał między innymi Piotr Zwierzchowski²⁹⁵. Dowodem na to jest chociażby *Celuloza* (oraz jej kontynuacja *Pod gwiazdą frygijską*), wyrazista i różna od innych produkcji socrealistycznych. Film ten otworzył dostęp do najlepszych pozycji w polu dla młodego wówczas reżysera, Jerzego Kawalerowicza. Wokół scenariusza na podstawie powieści Igora Newerly'ego zrobiło się głośno jeszcze przed jego realizacją. Część decydentów uważała, że przyznanie tak dużego projektu niemal debiutantowi jest zbyt ryzykowne. Mówiono również, że ochotę na zajęcie się tematem ma sam Ford, ale Stanisław Albrecht zaryzykował i Kawalerowicz w maju 1953 r. otrzymał zgodę na produkcję. Dostał również wsparcie od Wandy Jakubowskiej, której wcześniej asystował przy *Ostatnim etapie*. Ona namówiła go również w tym czasie do wstąpienia do partii, co później z pewnością sprzyjało jego pozycji w polu produkcji filmowej, ale jak twierdzi sam Kawalerowicz, decyzja ta nie była podyktowana wyłącznie pragmatyzmem: „Nie myślałem o tym, że partia ma mi w czymś pomóc. Ja się

²⁹⁴ Tamże, s. 179.

²⁹⁵ P. Zwierzchowski, *Pęknięty monolit: konteksty polskiego kina socrealistycznego*, Bydgoszcz 2005.

przecież do niej nie pchałem. Ale wtedy sądziłem, że socjalizm zhumanizuje nasze życie”²⁹⁶.

Kawalerowicz, kręcąc *Celulozę* z pozycji heterodoksji, osiągnął sukces między innymi poprzez przełamanie wciąż obowiązujących kanonów socrealistycznych, sięgając po inspiracje do nurtu włoskiego neorealizmu. Podobnie postąpił Jan Rybkowski przy *Godzinach nadziei*. Były to obrazy stosunkowo młodych, wchodzących w pole twórców, które zapowiadały już zmianę obowiązującej estetyki. Ci dwaj artyści byli zresztą jedynymi reżyserami zainteresowanymi kinem historycznym, którzy debiutowali w polu po wojnie i w omawianym okresie wyraźnie wzmocnili swoje pozycje. Silna pozycja Jerzego Kawalerowicza po nakręceniu *Celulozy* postawiła go również w pozycji jednego z liderów rodzącej się w połowie lat pięćdziesiątych tak zwanej polskiej szkoły filmowej, trzon której stanowili twórcy z jego pokolenia, to znaczy urodzeni na początku lat dwudziestych lub nieznacznie młodszy jak Andrzej Wajda (ur. 1926) czy bodaj najmłodszy z tej grupy Kazimierz Kutz (ur. 1929).



Rys. 4. Twórcy w polu produkcji filmowej w pierwszej połowie lat 50. XX wieku.

²⁹⁶ Za: M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju... i nie tylko*. Warszawa 2009, s. 427.

2.7. Okres PRL. Lata 1955-1968

Pierwsze symptomy odwilży politycznej w kinematografii pojawiły już w 1954 r. We wrześniu odbyła się tak zwana narada filmowa SPATIF-u, na której twórcy krytykowali działalność CUK i Biura Scenariuszowego. Wówczas Tadeusz Karpowski, szef Centralnego Zarządu Wytwórni Filmowych dopatrywał się wady systemu w niedostatecznie prowadzonych dyskusjach twórczych, co mogłoby zmienić się wraz z utworzeniem zespołów filmowych²⁹⁷. Zostało to przyjęte entuzjastycznie, ale na efekty należało jeszcze czekać. Dopiero nowe wytyczne Wydziału Kultury KC PZPR dały zielone światło wydaniu takiej decyzji. Ich skutkiem było Zarządzenie CUK z 30 maja 1955 r. „o powołaniu zespołów twórczych w zakresie filmowej twórczości fabularnej”²⁹⁸. Powołanie zespołów jako autonomicznych grup twórczych zajmujących się produkcją filmu na wszystkich etapach było wyjątkowym modelem w krajach socjalistycznych i ważnym osiągnięciem w kierunku autonomizacji pola produkcji filmowej. Ważne było, że dzięki powstaniu zespołów, które – choć na nieco różnych zasadach – przetrwały cały okres PRL, zadanie zdobywania scenariuszy do filmów spoczywało na samych twórcach, a władza ograniczała się do ich zatwierdzania. Nie wytworzyła się natomiast tradycja, ani stały mechanizm zamawiania filmów przez władze, co wzmocniałoby uzależnienie środowiska od polityki kulturalnej państwa. System zespołów doprowadził natomiast do sytuacji, że ich kierownicy, zazwyczaj będący jednocześnie aktywnymi twórcami filmowymi, znacznie wzmocniali swoje pozycje na biegunie ortodoksji. Ich twórczość, doceniona i potwierdzona stanowiskiem kierowniczym była tym samym konsekrowana przez władze, które wręczały szefom zespołów nominacje. Kierownicy skupiali wokół siebie innych, często młodszych twórców, tworząc grupy zbliżone światopoglądowo i artystycznie, gdzie nieraz styl kierownika promieniował na innych członków, a być może w niektórych przypadkach młodszy twórcy konformistycznie robili filmy „pod szefa”²⁹⁹.

Nowopowstające zespoły miały doprowadzić do rozwoju polskiego kina, któremu sprzyjał również fakt, że do połowy lat pięćdziesiątych zdążyło wykształcić się nowe, ukształtowane po wojnie pokolenie filmowców, poszukujące szansy pracy w zawodzie.

²⁹⁷ E. Zajiček, dz. cyt., s. 161.

²⁹⁸ Tamże.

²⁹⁹ *Filmowcy...*, s. 25

Wkrótce później to oni decydowali o kształcie tak zwanej polskiej szkoły filmowej. Jak podkreślają sami filmowcy, np. Andrzej Wajda czy Kazimierz Kutz, w dużej mierze była to zasługa pracowników szkoły filmowej i jej rektora, Jerzego Toeplitza, którzy nie próbowali kształtować studentów zgodnie z oczekiwaniami stalinowskiej polityki kulturalnej, ale w dialogu z kinem zachodnim i artystycznym³⁰⁰. Część absolwentów Państwowej Szkoły Filmowej terminowało u uznanych reżyserów. Wadim Berestowski u Wandy Jakubowskiej, Janusz Morgenstern, Andrzej Wajda u Aleksandra Forda. W Wytwórni Filmów Oświatowych zaczynali Janusz Nasfeter i Stanisław Lenartowicz. W Wytwórni Filmów Dokumentalnych Andrzej Munk i Witold Lesiewicz. Napływ młodych zdolnych twórców do kinematografii prowadził do tego, że zanim jeszcze powstały oficjalne zespoły filmowe, wokół najważniejszych postaci środowiska zaczęły krystalizować się grupy nieformalne. Takimi centralnymi postaciami byli wówczas Aleksander Ford, Wanda Jakubowska, Jan Rybkowski, Jerzy Zarzycki, po nakręceniu *Celulozy* Jerzy Kawalerowicz, a nieco marginalnie również Antoni Bohdziewicz i Ludwik Starski.

W czerwcu 1955 r. ukonstytuowało się sześć zespołów filmowych. Przychylając się do propozycji Wandy Jakubowskiej, otrzymały one łączną nazwę Zespoły Autorów Filmowych, nawiązującą do przedwojennej Spółdzielni Autorów Filmowych, co symbolicznie podkreślało ich autonomię. Przystąpienie do zespołu wymagało zarówno dobrowolnej decyzji twórcy, jak i zgody kierownictwa. Na czele Zespołów Autorów Filmowych stał zarząd składający się z kierowników artystycznych i szefów produkcji poszczególnych zespołów. W 1956 r. Rada Artystyczna (CUK) upoważniła kierowników artystycznych do samodzielnego kierowania filmów do produkcji. Skład zespołów był następujący³⁰¹:

³⁰⁰ Tamże, s. 12-14.

³⁰¹ Za: E. Zajiček, dz. cyt., s. 169.

Nazwa Zespołu	Kierownik artystyczny	Szef Produkcji	Kierownik Literacki	Niektórzy inni członkowie (autorzy filmów historycznych)
Iluzjon	Ludwik Starski	Tadeusz Karwański	Anatol Stern	Sylwester Chęciński, Jan Fethke, Jerzy Passendorfer
Kadr	Jerzy Kawalerowicz	Ludwik Hager	Krzysztof Teodor Toeplitz	Andrzej Wajda, Andrzej Munk, Kazimierz Kutz
Rytm	Jan Rybkowski	Zygmunt Szyndler	Aleksander Ścibor-Rylski	Tadeusz Makarczyński, Stanisław Różewicz, Stanisław Lenartowicz
Start	Wanda Jakubowska	Mieczysław Wajnberger	Mirosław Żuławski,	Maria Kaniewska, Jan Batory, Wadim Berestowski
Studio	Aleksander Ford	Wiesław Tymowski	Roman Bratny	Ewa i Czesław Petelscy, Hubert Drapella, Janusz Nasfeter
Syrena	Jerzy Zarzycki	Kazimierz Gaszewski	Jerzy Andrzejewski	Bronisław Brok, Wojciech Jerzy Has

Tabela 1. Zespoły filmowe powołane w 1955 r.

W grudniu 1956 r. powstał siódmy zespół *Po prostu* (później *Droga*), pod kierownictwem artystycznym Antoniego Bohdziewiczza (kierownik literacki Andrzej Braun, szef produkcji Wiktor Budzyński), a w październiku 1957 r. zespół *57* (później *Kamera*), z kierownikiem artystycznym Jerzym Bossakiem (kierownik literacki Jerzy Stawiński, szef produkcji Józef Krakowski). Powierzenie po październiku 1956 r. kierownictwa zespołu Antoniemu Bohdziewiczowi interpretowano jako zadośćuczynienie za krzywdy z czasów, kiedy kinematografią kierowali Aleksander Ford i Stanisław Albrecht. Pomimo tych zmian, Bohdziewicz nie zajął już jednak ważnego miejsca w polu jako twórca, zajmując się przede wszystkim pracą z młodzieżą w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej.

Po powołaniu zespołów filmowych zmieniła się pozycja dwojga najważniejszych reżyserów pierwszego okresu powojennego, walczących o przywództwo nad środowiskiem filmowym, to jest Aleksandra Forda i Wandy Jakubowskiej. W przypadku tej ostatniej, symptomem osłabienia pozycji była sprawa debiutanckiego filmu Konrada Nałęczkiego *Dwoje z wielkiej rzeki*, który powstał w zespole Jakubowskiej. Film przekroczył budżet o 1,6 mln złotych (kosztował ponad 8 mln), a obejrzało go zaledwie 728 tys. osób,

co w tamtych czasach było porażką frekwencyjną³⁰². Pod tym pretekstem cofnięto wydane wcześniej kierownikom zespołów upoważnienie do kierowania filmów do produkcji, Wanda Jakubowska została pociągnięta do odpowiedzialności, a jej zespół miał być rozwiązany. Z pomocą reżyserce wyszło jednak środowisko filmowe, choć, co symptomatyczne, nieprzychylnie Jakubowskiej stanowisko zajął zespół *Studio Aleksandra Forda*³⁰³. Zarząd Zespołów zinterpretował decyzję o rozwiązaniu tak, że zespół *Start* mógł dokończyć wszystkie już rozpoczęte prace, co rozciągało decyzję w czasie. Zmiany we władzach kinematografii i nakład zajęć (potrzeba robienia nowych filmów, opieki nad reżyserami) spowodowały, że do likwidacji ostatecznie nie doszło. Pozycja Wandy Jakubowskiej nie była już jednak tak mocna jak dawniej, szczególnie po *Żołnierzu zwycięstwa*, który – choć ratował się sukcesem frekwencyjnym – uznano za film raczej nieudany.

Jeśli chodzi o Aleksandra Forda, to chociaż brakowało mu tak silnej instytucjonalnej pozycji, jaką posiadał tuż po zakończeniu wojny, nadal starał się aktywnie wpływać na całokształt pola produkcji filmowej. W marcu 1956 r. przygotował memoriał pod tytułem „Czy obecny stan naszych Wytwórni Filmowych, ich organizacja, ich technika, pozwala na rozwój Polskiego Filmu Fabularnego?”, w którym zarzucał CUK-owi, między innymi, nie wykonanie uchwał rządu o rozbudowie kinematografii, zaprzepaszczenie szans budowy nowoczesnego ośrodka filmowego w Warszawie, obniżenie wydajności i efektów pracy. Postulował strukturalną zmianę modelu CUK³⁰⁴. Inicjatywa przebudowania instytucjonalnych ram pola filmowego trafiła na podatny grunt przemian politycznych w kraju. Sam prezes CUK Leonard Borkowicz uważał, że urząd jest nieprzygotowany do skutecznego działania w nowych warunkach. W październiku 1956 roku mówił: „Centralny Urząd przystosowany do dawnych zadań drobiazgowego wnikania w szczegóły, ingerowania we wszystkie sprawy, a w szczególności ingerowania, i to często szkodliwego, w zagadnienia twórczości filmowej [...] Rozbudowany aparat centralnych zarządów i departamentów [...] ta forma władzy zwierzchniej kinematografii jest obecnie nieprzydatna”³⁰⁵. W wyniku powszechnej krytyki w listopadzie 1956 r. zlikwidowano Centralny Urząd Kinematografii, na jego miejsce powołując Urząd Kinematografii,

³⁰² Tamże, s. 174.

³⁰³ Tamże, s. 204.

³⁰⁴ Tamże, s. 174.

³⁰⁵ Za: Tamże, s. 175.

podporządkowany ministrowi kultury i sztuki; jego miejsce zajął w październiku 1957 r. Naczelny Zarząd Kinematografii. Zmiany instytucjonalne lat 1955-1957 rozszerzyły autonomię twórców filmowych, którzy choć nadal funkcjonowali w ramach systemu wytworzonego, sponsorowanego i kontrolowanego całkowicie przez państwo, otrzymali stosunkowo szeroką wolność w doborze tematów, współpracowników i formie realizacji filmów.

Pierwszy okres funkcjonowania zespołów przyniósł ilościowy zwrot produkcji. O ile w latach 1954-1964 produkowano od sześciu do ośmiu filmów pełnometrażowych rocznie, w roku 1957 było ich czternaście, a rok później dziewiętnaście³⁰⁶. Ale nie od razu przełożyło się to na wzrost zainteresowania polskim kinem wśród widzów i w efekcie na odwrócenie tendencji spadkowej trwającej od początku dekady. W latach 1956-1957 średnia frekwencja w kinach spadła poniżej 2 milionów widzów³⁰⁷. Średni wynik poprawiały niektóre filmy osadzone w przeszłości, jak *Nikodem Dyzma* Jana Rybkowskiego (3,8 miliona widzów), a przede wszystkim *Kanał* Andrzeja Wajdy, który przyciągnął 4,2 miliona widzów, spotykając się ze znacznie żywszym przyjęciem, niż fabularny debiut tego reżysera, *Pokolenie*³⁰⁸.

O *Pokoleniu* często mówi się jako o zapowiedzi polskiej szkoły filmowej. Debiut Wajdy, podobnie jak jego następne filmy, poruszał temat okupacji w nowy sposób. Film miał jednak pewne trudności z dopuszczeniem do rozpowszechniania, po kolaudacji Wajda musiał usunąć, bądź ponownie nakręcić istotną część materiału³⁰⁹. Trudności *Pokolenia* to jeden z przykładów na to, że tematyka i podejście charakterystyczne dla szkoły polskiej nie od razu mogło przebić się przez biurokrację przemysłu filmowego i socrealistyczne przyzwyczajenia estetyczne. W 1954 r. Kazimierz Kutz, Tadeusz Chmielewski i Janusz Morgenstern próbowali zrealizować film o Powstaniu Warszawskim według scenariusza jego uczestnika, Jerzego Lutowskiego. Pomimo że – jak twierdzi Chmielewski – scenariusz był dobry, a o wsparcie poprosili Wandę Jakubowską, scenariusz został odrzucony już na wstępnym etapie z powodów politycznych³¹⁰. Podobnie było ze scenariuszem *Kanału*, który był gotowy już wcześniej, ale jego realizację blokowano do

³⁰⁶ Tamże, s. 183.

³⁰⁷ Tamże, s. 178.

³⁰⁸ Tamże.

³⁰⁹ *Filmowcy...*, s. 35.

³¹⁰ Tamże, s. 36.

1956 r.³¹¹. Temat Powstania należał bowiem przed Październikiem do najbardziej drażliwych i nie zmieniał tego fakt, że w 1947 r. Jerzy Zarzycki nakręcił *Miasto nieujarzmione*. Tym więcej było więc emocji, kiedy *Kanał* ukazał się już na ekranach.

Podobnie następny film Wajdy, *Popiół i diament*, zanim zdobył popularność, liczne nagrody i wszedł na stałe do kanonu polskiej kinematografii był przyjmowany przez władze z mieszanymi uczuciami. Zdawano sobie sprawę z możliwości niejednoznacznych interpretacji filmu. Jednym z głównych przeciwników filmu Wajdy był jego były nauczyciel, Aleksander Ford, który stwierdził że „*Popiół i diament* mógł stworzyć tylko wróg socjalizmu”³¹², chcąc jednocześnie wprowadzić do niego istotne zmiany. Napięcie pomiędzy Fordem a Wajdą narastało już od czasu *Pokolenia*, którego Ford był kierownikiem artystycznym. Uznać można, że miało ono zarówno podstawy ideologiczne (partyjna ortodoksja wobec innego spojrzenia na najnowszą historię), pokoleniowe jak i ambicjonalne, bowiem według Tadeusza Lubelskiego efekty pracy Wajdy jednocześnie przechodziły oczekiwania Forda i peszyły go³¹³. Konflikt ten jest ciekawą ilustracją szerszych procesów zmiany w oficjalnej pamięci zbiorowej po październiku 1956 (m. in. otwarcie na pamięć o podziemiu AK-owskim) oraz zmiany pokoleniowej w polskiej kinematografii. Ford był dla większości twórców młodego pokolenia, zapatrzonych wówczas we włoski neorealizm, symbolem przestarzałej estetyki i opresyjnego zarządzania kinematografią. Z drugiej strony, symptomatyczne i zrozumiałe wydaje się, że Aleksander Ford, choć był jednym z przedwojennych twórców STARTU, po zdobyciu hegemonicznej pozycji w polu nie chciał aby „nieznani smarkacze kręcili się po tym samym miejscu gdzie pracuje on, Ford; kłóciło się to z jego koncepcją zamkniętej, autorytarnie zarządzanej kinematografii”³¹⁴.

Ostatecznie, *Popiół i diament* został obroniony w swoim kształcie między innymi dzięki ówczesnemu szefowi kinematografii, Tadeuszowi Zaorskiemu³¹⁵. Gwałtowna reakcja Forda przyspieszyła jednak tylko dyferencjację pozycji w polu, dystansowanie się konsekrowanego mistrza, do niedawna zdecydowanie najmocniejszej postaci w środowisku od młodego pokolenia spod znaku polskiej szkoły filmowej. Jednocześnie

³¹¹ Tamże.

³¹² E. Zajiček, dz. cyt., s. 195.

³¹³ T. Lubelski, *Wajda...*, s. 59.

³¹⁴ T. Lubelski, *Strategie autorskie...*, s. 120.

³¹⁵ *Filmowcy...*, s. 42.

przedstawiciele młodych szybko awansowali w polu do sfery ortodoksji, a Andrzej Wajda, w drugiej połowie lat sześćdziesiątych do pozycji centralnej, promieniującej na całe pole. Podobną pozycję na trwałe mógłby zająć również Andrzej Munk, gdyby nie jego śmierć w wypadku samochodowym w 1961 roku. Świadomie w nieco innym kierunku rozwijał się natomiast Kazimierz Kutz, który jako jedyny z debiutantów okresu szkoły polskiej posiadał rzeczywiście proletariackie pochodzenie i wykorzystywał swój *habitus* jako atut³¹⁶. Wiedząc, że aby zaistnieć w polu produkcji filmowej musi tworzyć filmy „w odcięciu od poetyk Wajdy i Munka”³¹⁷, stał się symbolem tak zwanego nurtu plebejskiego. Jego odrębność stała również za decyzją powrotu na Śląsk, gdzie nakręcił swoje uznane za najlepsze filmy oraz otoczył się współpracownikami, nieco w kontrze do środowiska łódzkiego i warszawskiego³¹⁸. Warto więc zwrócić uwagę, że twórcy pokolenia szkoły polskiej nie tylko pozycjonowali się w polu w opozycji wobec starszego pokolenia symbolizowanego przede wszystkim przez Aleksandra Forda. Młodzi filmowcy byli również świadomi konieczności podkreślania stylu odrębnego od swoich rówieśników. Najskuteczniejsi – jak Wajda i Kutz – zdołali zająć wyjątkowo dobre pozycje w polu, jednak również za cenę wzajemnych napięć. Przez wiele lat Kutz wyraźnie deprecjonował kino Wajdy (personalnie lub jako symbol kina inteligenckiego), przypisywał sobie również decydującą rolę w nakręceniu *Kanału*, przy którym był drugim reżyserem³¹⁹.

Duża część z ważnych filmów szkoły polskiej powstała w zespole *Kadr*, kierowanym przez niewiele starszego od Wajdy czy Munka Jerzego Kawalerowicza, który dawał swoim kolegom nie tylko wsparcie, ale i stosunkowo dużą swobodę artystyczną i ideologiczną. Wielokrotnie wówczas i później, kiedy Kawalerowicz był prezesem Stowarzyszenia Filmowców Polskich, jego pozycja wobec pola politycznego (przynależność partyjna) wykorzystywana była jako karta przetargowa w działaniach na rzecz filmowców. Andrzej Wajda w telewizyjnym wywiadzie po śmierci Kawalerowicza mówił: „Jerzy nas osłaniał

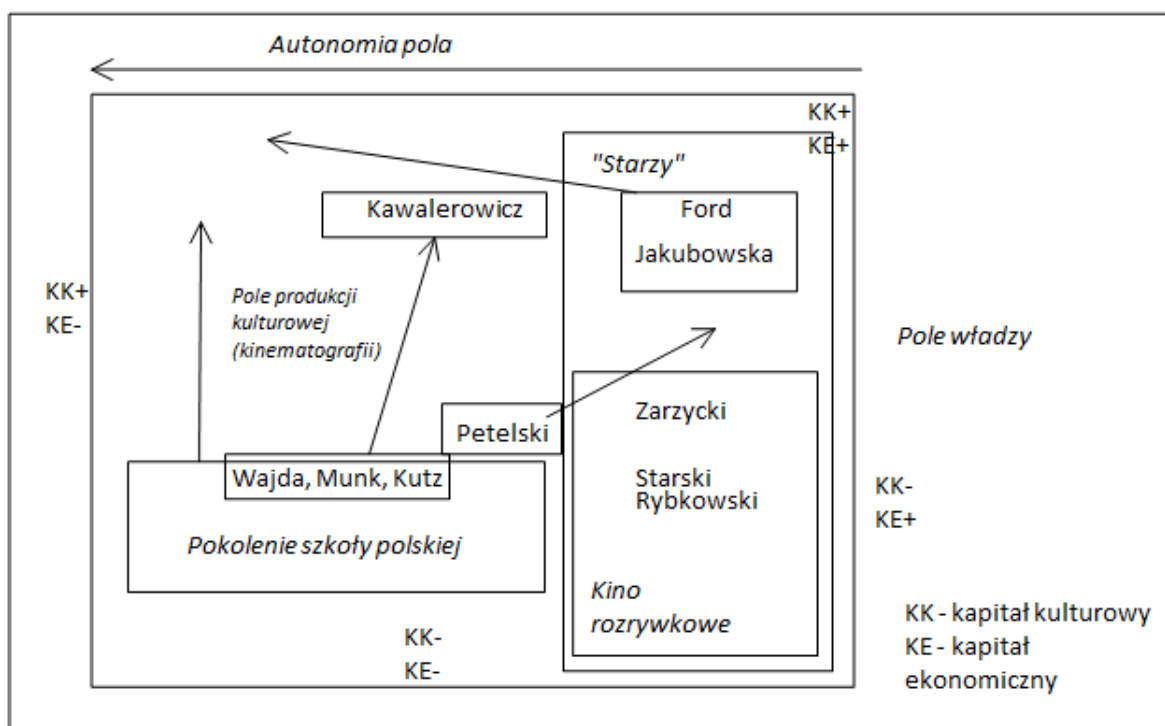
³¹⁶ T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 206.

³¹⁷ *Sielanka prawie dokończona. Z Kazimierzem Kutzem rozmawia Andrzej Szpulak*, [w:] M. Hendrykowski (red.), *Debiuty polskiego kina*, Konin 1998, s. 101.

³¹⁸ Por. np. J. Głowacki, *Stanisław Dygat: Bokser, liryk, wielki pan*, *Gazeta Wyborcza* 25.04.2015, <http://m.wyborcza.pl/wyborcza/1,105406,17804993.html?i=0> (dostęp: 1.05.2015).

³¹⁹ W jednym z wywiadów opowiadał: „On [Wajda] się zaraz na początku załamał, okazało się, że to dla niego za trudne fizycznie. Kręciliśmy w październiku-listopadzie, kanały wybudowano w wytwórni w Łodzi, na podwórzu; codziennie trzeba było w to błoto wchodzić w majtkach. [...] A on się tylko od czasu do czasu pojawiał i montował zrobiony materiał. Jeszcze mu trzeba było pokazywać, co po czym”. Za: R. Kalukin, *Kutz, Wajda i polska szkoła filmowa*, *Newsweek*, 14.02.2014, <http://www.newsweek.pl/kazimierz-kutz-andrzej-wajda-polska-szkola-filmowa-film-kino-newsweek-pl,artykuly,279960,1.html> (dostęp: 1.04.2015).

czerwoną legitymacją”³²⁰. Prócz osoby Kawalerowicza, duży wpływ na sposób filmowej narracji o wojnie w filmach szkoły polskiej był Jerzy Stefan Stawiński, współpracujący ściśle z *Kadrem*, a później zespołem *Kamera*. To Stawiński napisał scenariusze do kanonicznych filmów *Kanał*, *Eroica* i *Zezowate szczęście*. W następnych latach, w okresie rozkwitu szkoły polskiej, wiele filmów z tego nurtu osiągnęło sukces frekwencyjny. *Popiół i diament* obejrzało 3,4 miliona widzów; *Zamach* 3,8 miliona; *Wolne miasto* 3,1 miliona³²¹.



Rys. 5. Twórcy w polu produkcji filmowej w drugiej połowie lat 50. XX wieku.

Pomimo rozwoju polskiego kina po 1956 roku, sukcesów międzynarodowych oraz odzyskania rentowności produkcji (w roku 1960 nadwyżka wyniosła ponad 110 milionów złotych³²²), pod koniec dekady lat 50. zaczęło dochodzić, podobnie jak w innych dziedzinach kultury, do stopniowego ograniczania swobód twórczych i zaostrzania polityki kulturalnej. W czerwcu 1960 r. Sekretariat KC PZPR w specjalnej uchwale krytykował filmy szkoły polskiej za brak powiązania z oficjalną historiografią najnowszej historii polski i zalecał: „Należy czerpać tematykę z historii i doświadczeń wojny i okupacji, wspólnej walki z hitleryzmem polskiego i radzieckiego żołnierza oraz partyzanta z okresu narodzi

³²⁰ Za: M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju...*, s. 431.

³²¹ E. Zajiček, dz. cyt., s. 184.

³²² Tamże, s. 195.

władzy ludowej i walki o wydzwignięcie Polski z ruin i zniszczeń wojennych, o zespolenie Ziem Zachodnich z macierzą”³²³. Jeszcze dosadniej wypowiadał się minister kultury i sztuki Tadeusz Galiński na naradzie realizatorów filmu fabularnego w 1960 r.: „film polski [...] nie współgra należycie z potrzebami wychowawczymi społeczeństwa, z polityką partii i rządu, reprezentuje [...] twórczość niekiedy obcą socjalizmowi. [...] Gdzie są [...] prawdziwi wrogowie? [...] Podziemie gospodarcze? A agentury? Czyżby za pomocą cudownej różdżki czarodziejskiej przestały istnieć? A zacofańcy klerykalni? A wieś kułacka?”³²⁴. W słowach tych retoryka charakterystyczna dla okresu realizmu socjalistycznego łączy się z przekonaniem o służebnej, propagandowo-wychowawczej funkcji kinematografii wobec polityki PZPR. Po okresie stosunkowo szerokiej autonomii środowiska filmowego, która zaowocowała zresztą kilkoma wybitnymi obrazami, przede wszystkim historycznymi, zapowiadano zaostrezenie kontroli państwa. Towarzyszyły temu zmiany personalne we władzach kinematografii. W 1960 r. wiceministra Tadeusza Zaorskiego zastąpił na stanowisku szefa kinematografii Jerzy Tyrowicz. Jego relacje ze środowiskiem filmowym były jednak tak chłodne, że na skutek starań twórców, w sierpniu 1962 r. przywrócono Zaorskiego.

Początek lat sześćdziesiątych przyniósł jednak zmiany w produkcji, która w większym stopniu została zorientowana na tematykę zgodną z wytycznymi partii. Jeśli chodzi o sytuację zespołów, w hierarchii przodowały *Kadr* Jerzego Kawalerowicza, *Kamera* Jerzego Bossaka i *Rytm* Jana Rybkowskiego³²⁵, a pozostałe nie mogły być pewne swojej przyszłości. W roku 1963 rozwiązano zespół Antoniego Bohdziewicza *Droga*. W tym samym czasie Ludwik Starski, kierownik zespołu *Iluzjon*, w którym wówczas pracowali między innymi Jerzy Passendorfer i Bohdan Poręba, pod naciskiem kolegów zrzekł się prowadzenia zespołu, a jego następcą został Czesław Petelski, który, jak pisze Edward Zajiček, „nie cieszył się najlepszą opinią wśród kolegów. Mawiał, że »nie potrzebuje do współpracy artystów, lecz wykonawców, bowiem artystą jest sam«”³²⁶.

Najważniejszą produkcją historyczną – i produkcją w ogóle – przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych byli *Krzyżacy*. Reżyserii podjął się Aleksander Ford, który

³²³ *Uchwała Sekretariatu KC w sprawie Kinematografii*, [w:] T. Miczka, A. Madej (red.), *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, Katowice 1994, s. 31.

³²⁴ E. Zajiček, dz. cyt., s. 194.

³²⁵ Tamże, s. 197.

³²⁶ Tamże, s. 225.

w ten sposób chciał również poprawić swoją pozycję nadszarpniętą nieudaną koprodukcją polsko-niemiecką, odłożonym na półkę *Ósmym dniem tygodnia*. Film, którego premierę planowano na 550 rocznicę bitwy miał oczywiście swoje znaczenie polityczno-propagandowe, ale nie tylko. Jak pisze Edward Zajiček: „Geneza ekranizacji *Krzyżaków* wykraczała poza pietyzm dla Sienkiewicza, a także poza aktualne implikacje polityczne, związane z zachodnioniemieckim rewanżyzmem i rewizjonizmem. Podjęcie bezprecedensowego przedsięwzięcia, którego skala odpowiadała produkcji 7. filmów fabularnych, towarzyszyły nadzieje na wypełnienie sal kinowych i sukces ekonomiczny, podbudowujący finanse kinematografii”³²⁷. Efekty nawet przerosły oczekiwania, widzowie tak tłumnie oglądali *Krzyżaków*, że film stał się największym przebojem frekwencyjnym w historii polskiego kina.

Sukces *Krzyżaków* Forda, które łączyły wartości artystyczne i ideologiczne z sukcesem kasowym, otwierało szansę na nowy typ produkcji w polskim kinie. W Stanach Zjednoczonych, już w latach pięćdziesiątych, w związku z umasowieniem telewizji i odpływem widzów z kin, producenci starali się walczyć z nowym, konkurencyjnym medium przy pomocy realizacyjnego rozmachu. Zgodnie z zasadą legendarnego producenta Darryla Zanucka, że „Im więcej film kosztuje, tym więcej przynosi zysku”³²⁸, zaczęły powstawać liczne kolorowe, panoramiczne superprodukcje kostiumowe. Mając świadomość rozwoju telewizji w Polsce Tadeusz Zaorski uważał, że finansowym motorem napędowym rodzimej kinematografii powinna być produkcja jednego „supergiganta” rocznie³²⁹. Nie udało się osiągnąć takiej częstotliwości, ale w latach sześćdziesiątych powstały trzy wielkie produkcje kostiumowe, które okazały się sukcesem artystycznym i kasowym: *Rękopis znaleziony w Saragossie* (1964) Wojciecha J. Hasa, *Popioły* (1965) Andrzeja Wajdy i *Faraon* (1966) Jerzego Kawalerowicza. Z tego, dwa ostatnie, a szczególnie *Popioły*, wywołały szereg polemik dotyczących historii.

Autonomia producencka, którą otrzymały zespoły filmowe w drugiej połowie lat pięćdziesiątych spowodowała, że sami twórcy bardziej zainteresowali się finansową stroną swoich przedsięwzięć. Doprowadziło to do optymalizacji kosztów, potaniaenia produkcji i czasowego odzyskania rentowności przez przemysł filmowy na przełomie lat

³²⁷ Tamże, s. 201.

³²⁸ Za: Z. Kałużyński, *Superman chałturnik*, Warszawa 1982, s. 349.

³²⁹ E. Zajiček, dz. cyt., s. 202.

pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. W połowie lat sześćdziesiątych stosunkowa samodzielność ekonomiczna stała się jednak obiektem krytyki. Niezadowoleni uważali, że ciągoty menadżerskie i pogoń za zyskiem prowadzi do odwrotu od wartości ideologicznych kinematografii, jak również do spadku jakości artystycznej filmów, a co za tym idzie – zmniejszenia się zainteresowania widowni. Rzeczywiście, o ile w 1960 r. polskie filmy obejrzało w kinach niemal 41 milionów widzów, to w roku 1967 było ich zaledwie 30 milionów³³⁰, przy czym sytuację ratowało kilka dużych przedsięwzięć historycznych: *Pan Wołodyjowski* (10 milionów widzów), *Faraon* (8,5 mln), *Popioły* (7,0 mln), *Westerplatte* (4,5 mln), *Lalka* (4 mln), *Hrabina Cosel* (4 mln)³³¹. Zespoły próbowały reagować na pogorszenie się frekwencji na polskich filmach poprzez nałożenie na siebie samoograniczeń w dopuszczaniu debutantów do produkcji, co miało zmniejszyć liczbę filmów nieudanych.

Władze starały się wpływać na kinematografię również poprzez czasowe pozbawienie niektórych reżyserów możliwości pracy nad projektami. Z takimi utrudnieniami spotkali się także twórcy kojarzeni z filmami wspierającymi oficjalną pamięć zbiorową – Jerzy Passendorfer (po współczesnym dramacie *Wyrok*)³³² czy Bohdan Poręba po *Daleka jest droga*, który to obraz uznano za rehabilitację środowisk polskiej emigracji na Zachodzie³³³. Jerzemu Kawalerowiczowi ze względów politycznych nie zezwolono na realizację dwóch planowanych przez niego filmów. Przesłanie chrześcijańskie *Quo vadis* na podstawie powieści Sienkiewicza było niepożądane w okresie największych napięć pomiędzy państwem a Kościołem, wiążących się z obchodami tysiąclecia państwa polskiego i millenium chrztu Polski oraz sporu wokół listu biskupów polskich do biskupów niemieckich ze słynnymi słowami: „przebaczamy i prosimy o przebaczenie”. W 1967 roku zablokowano plany nakręcenia *Austerii*, filmu o chasydach w przededniu pierwszej wojny światowej, jako tematu niewskazanego ze względu na wojnę sześciodniową. Wcześniej natomiast, Kawalerowicz miał pewne kłopoty z filmem *Matka Joanna od Aniołów*. Film był z powodzeniem wyświetlany w Cannes i typowany do nagrody Złotej Palmy, ale wzbudził wiele kontrowersji i protesty Kościoła, również episkopatu Polski, na skutek których nagroda nie została mu przyznana. Jak

³³⁰ Tamże, s. 216.

³³¹ Tamże.

³³² Tamże, s. 219.

³³³ T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 253.

pokazuje ten przykład, nawet osoba o tak silnej pozycji w polu nie mogła pozwolić sobie na realizację wielu zamierzonych projektów, a naciski na twórcę nie musiały pochodzić tylko i wyłącznie ze strony władzy finansującej przemysł filmowy lecz również innych podmiotów polityki kulturalnej, w tym wypadku kościoła katolickiego. Był to bowiem okres ostrej walki o rząd dusz pomiędzy państwem a kościołem, w dużej mierze przebiegający właśnie w sferze kultury³³⁴. Film Kawalerowicza, odczytany ze specyficznej, politycznie użytecznej perspektywy, stał się jednym z wielu przedmiotów konfliktu.

W latach 60. władze szykowały się również do systemowej reformy zespołów filmowych. Planowano na przykład przekształcenie zespołów w ośrodki produkcyjne wykonujące wytyczne NZK, a pierwszym krokiem na tej drodze miało być odebranie kierownictwa zespołów kierownikom artystycznym i przekazanie go szefom produkcji³³⁵. Zmiana ta nie doszła jednak do skutku, również ze względu na fakt, że nie znalazła aprobaty w środowisku, w tym wśród kierowników produkcji, którym nie zależało na zmianach kompetencji. Tym bardziej, że produkcja i tak zależała od czynników ideologiczno-politycznych, niemożliwe byłoby więc wprowadzenie modelu producenckiego na wzór zachodni, w którym priorytetem jest zysk ekonomiczny. Zarówno we władzach jak i w środowisku filmowym dojrzała świadomość konieczności wprowadzenia zmian w zasadach funkcjonowania zespołów, ale nie było zgody co do kierunku tych zmian. Ogólnie rzecz biorąc, środowisko filmowe uważało, że zespoły mają zbyt małą swobodę działania, która krępuje skuteczność. Władza stała na przeciwnym stanowisku, tylko zwiększona kontrola nad działalnością zespołów może zagwarantować stabilność ekonomiczną, sukcesy ideologiczne i artystyczne. W 1966 r. udało się utworzyć Stowarzyszenie Filmowców Polskich, które w następnych latach odegrało ważną rolę w walce środowiska o autonomię. Jego pierwszym prezesem został Jerzy Kawalerowicz.

Na wzrost niezadowolenia z funkcjonowania przemysłu kinematograficznego nakładały się napięcia polityczno-społeczne i rosnący antysemityzm w latach 1967-1968. W tym czasie komitet dzielnicowy PZPR Warszawa-Mokotów przeprowadził rozmowy z filmowcami należącymi do partii. Ford, Jakubowska, Rybkowski i Kawalerowicz uchylili się od rozmów. Nagany otrzymali Jakubowska, Ford i Hager – dwóch ostatnich oficjalnie

³³⁴ J. Zawadka, *Wielka nowenna w koncepcji duszpasterskiej prymasa Wyszyńskiego. Zarys problematyki pastoralno-historycznej*, Warszawskie Studia Teologiczne, XXIV, t. 1, 2011, s. 243-254.

³³⁵ E. Zajiček, dz. cyt., s. 220.

za niepłacenie składek związkowych. Epizod ten interpretowano jako scedowanie kontroli nad środowiskiem filmowym z Wydziału Kultury KC PZPR na rzecz konserwatywno-narodowego środowiska moczarowców³³⁶. Co prawda środowisko filmowe nie włączyło się aktywnie w wydarzenia marca 1968 r., ale znacznie dotknęły je pomarcowe zmiany. Odwołano Jerzego Toeplitza ze stanowiska rektora Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, powołując na jego miejsce Jerzego Kotowskiego, operatora, reżysera filmów animowanych i sekretarza POP uczelni. Ponadto, w roku akademickim 1968/1969 nie było naboru na wydział reżyserski i operatorski. Znacznie silniejsza fala krytyki przetoczyła się nad pracą zespołów. Łączyły się tutaj wątki ekonomiczne – niegospodarność i dbanie twórców o prywatne interesy, polityczne – dążenie do koprodukcji, kosmopolityzm, a także antysemickie, nawiązujące do żydowskiego pochodzenia części osób ze środowiska filmowego, przede wszystkim kierowników produkcji. Za współpracę z firmami zachodnioniemieckimi ostro krytykowano osoby, które tworzyły powojenną polską kinematografię i w pierwszych jej latach były jej centralnymi postaciami – Aleksandra Forda, Stanisława Wohla, Jerzego Bossaka, Jana Rybkowskiego, jak również Zygmunta Szyndlera i Jerzego Kawalerowicza. Największy skandal wiązał się z zapowiadaną koprodukcją filmu o Januszu Korczaku, którą miał reżyserować Aleksander Ford. Ryszard Gontarz w *Prawie i życiu* pisał: „Nie ma cienia wątpliwości co do tego, że nasz polski punkt widzenia na postać Korczaka i kształt filmu różni się zasadniczo od punktu widzenia Artura Braunera [zachodnioniemieckiego producenta filmu – przyp. M.B.]. [...] Próbę tego punktu widzenia podaje nam między innymi syjonistyczne czasopismo Parada, wychodzące w USA, w numerze z dnia 24.09.1967. Polski Żyd Janusz Korczak – pisze Parada – zamordowany przez hitlerowców, został wydany w ich ręce przez polskich antysemitów”³³⁷. Na skutek nacisków, projekt filmu o Korczaku zarzucono. Strona polska rozwiązała umowę oficjalnie powołując się na nie wypełnienie terminu nadesłania scenariusza, choć opóźnienie wyniosło prawdopodobnie zaledwie jeden dzień³³⁸. Wycofanie się polskiej strony z koprodukcji zostało skomentowane przez Michała Gardowskiego w piśmie *Ekran* następująco: „chodziło też w tej grze i o to, by wręcz rękami polskich reżyserów przeszmygłować na teren Polski filmy wredne, bo wybielające

³³⁶ Tamże, s. 226.

³³⁷ Za: Tamże, s. 228.

³³⁸ Tamże, s. 231.

hitlerowskich ludobójców [...] Domyślać się można istnienia mechanizmu sprzężenia zwrotnego między RFN i propagandą syjonistyczną”³³⁹.

Bardzo ostro krytykowano Jana Rybkowskiego za film *Rassenschande (Kiedy miłość była zbrodnią)* wyprodukowany wspólnie z zachodnioniemieckim Allianz-Film. Jak pisze Edward Zajiček: „Na domiar złego Rybkowski akurat w marcu i kwietniu 1968 roku kręcił w Warszawie *Wniebowstąpienie*. Był to półtoragodzinny film na podstawie opowiadania Adolfa Rudnickiego, zamówiony przez zachodnioniemiecką telewizję. Tragiczna historia pary żydowskich nowożeńców, usiłujących uniknąć zagłady. [...] Rybkowski robił ten film w atmosferze antysyjonistycznej hecy, w przerwach pomiędzy samokrytykami składanymi na wiecach, organizowanych przez aktywy pracownicze wielkich zakładów prasy: Ursusa, FSO, Huty Warszawa itp. Na wiecach tych zebrani aktywiści spontanicznie potępiali *Rassenschande* i domagali się zdjęcia filmu z ekranów”³⁴⁰. Filmową samokrytyką Rybkowskiego i dziełem, które miało pozwolić mu na zachowanie – czy właściwie powrót – na dobrą pozycję w polu produkcji filmowej był obraz *Album polski* (1970), miłosna fabuła na tle historii polskiego osadnictwa na tzw. Ziemiach Odzyskanych, według scenariusza publicysty i działacza PZPR Ryszarda Frelka. Problemy miał też Jerzy Hoffman, kręcący wiosną 1968 r. *Pana Wołodyjowskiego*, przy czym wysłanie wojskowych statystów pracujących przy filmie do interwencji w Czechosłowacji nie było najgorsze. Jak powiedział sam reżyser: „Przeciw mnie próbowano robić strajk ekipy na planie *Pana Wołodyjowskiego*, bo chciano mnie z Polski wyrzucić, bym z moim nazwiskiem nie był autorem najbardziej patriotycznego polskiego filmu. Później towarzysz Moczar wznosił na bankietach toasty za mojego ojca, że tak patriotycznie wychował syna. A przecież mój ojciec, lekarz wojskowy, który nie znał ani słowa w jidysz, był oskarżony o syjonizm”³⁴¹. Ernest Bryll, kierownik literacki zespołu *Kamera*, w którym powstawał *Pan Wołodyjowski*, przypomina oskarżenia grupki osób związanych z filmem, że Jerzy Hoffman nie jest wystarczająco polski by podejmować ten temat oraz donosy do Służby Bezpieczeństwa, która zaczęła interesować się filmem³⁴².

Z tych samych, nacjonalistycznych i antysemitycznych pozycji, z których krytykowano polskich filmowców, krytykowano również kierownictwo kinematografii, które do takiej

³³⁹ Za: Tamże. 228.

³⁴⁰ Tamże, s. 232.

³⁴¹ Za: M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju...*, s. 50.

³⁴² *Filmowcy...*, s. 83.

sytuacji dopuściło. Cytowany już, bardzo aktywny w tym okresie publicysta Ryszard Gontarz w artykule w *Prawie i Życiu* oczekiwał „że za ciężkie miliony złotych wypracowane rękami polskiego robotnika, polski filmowiec nie będzie puszczał w świat *Ósmego dnia tygodnia, Rassenschande, Don Gabriela* i tym podobnych tworów, godzących w interes Polski, w naszą godność narodową”³⁴³. Były to jasne sygnały zapowiadające wzrost kontroli politycznej i ekonomicznej nad autonomicznym polem produkcji filmowej. Symptomatyczne, że ataki te pochodziły nie tylko ze środowisk partyjnych albo ze strony sterowanych politycznie mediów, ale również od wewnątrz pola produkcji filmowej. Korzystając z atmosfery antysemickiej, krytykę filmowców pochodzenia żydowskiego podjęli, między innymi, Ryszard Filipiński i Bohdan Poręba, a nawet Kazimierz Kutz, który wykorzystując sytuację próbował zaszkodzić pozostającemu z nim w konflikcie Fordowi³⁴⁴. Tego typu rozgrywki nie były dobrze widziane w samym środowisku twórców, ale w wyniku wydarzeń marcowych doszło w polu produkcji filmowej do poważnych przetasowań.

W maju 1968 r. doszło do zmian w zarządzie Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Nowym przewodniczącym został Jerzy Kawalerowicz, zastępcami Czesław Petelski i Jerzy Dmowski oraz Stanisław Różewicz, który również wcześniej pełnił tę funkcję. Inni wybrani członkowie prezydium to: Jerzy Wójcik, Jerzy Kotowski, Stanisław Wohl, Witold Żukowski. Wcześniej, w kwietniu 1968 r., w czasie serii zebrań POP przy Zjednoczonych Zespołach Realizatorów Filmowych, z udziałem, między innymi, Wincentego Kraśko i Tadeusza Zaorskiego, zgłoszono wniosek o odwołanie kierownictw wszystkich zespołów. Usunięto też Aleksandra Forda z PZPR, za odrzucenie partyjnej krytyki. Przyjęto samokrytykę Jana Rybkowskiego za błędy popełnione w filmie *Kiedy miłość była zbrodnią*. Powołano nową egzekutywę z Jerzym Passendorferem jako I sekretarzem. Pomimo nowej funkcji, Passendorferowi również wstrzymano produkcję filmu *Dzień oczyszczenia*, „o trudnej drodze dwóch oddziałów partyzanckich: polskiego i radzieckiego do wspólnej walki przeciwko hitlerowcom”³⁴⁵.

³⁴³ Za: E. Zajiček, dz. cyt., s. 232.

³⁴⁴ Za: M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju...*, s. 52.

³⁴⁵ E. Zajiček, dz., cyt., s. 233.

2.8. Okres PRL. Lata 1969-1981

Zespoły realizatorów zostały rozwiązane z końcem 1968 r. Na ich miejsce, do lutego 1969 r. powołano sześć zespołów nowego typu (tzw. szóstej generacji). Dwa z nich – *Iluzjon* i powstały w 1967 roku *Tor* – zachowały swoje poprzednie nazwy, cztery powstały pod nowymi sztyldami. Ich kierownictwo było następujące:

Nazwa Zespołu	Kierownik artystyczny	Kierownik Literacki	Niektórzy inni członkowie (autorzy filmów historycznych)
Iluzjon	Czesław Petelski	Zdzisław Skowroński, następnie Aleksander Ścibor-Rylski	Jerzy Zarzycki, Sylwester Chęciński, Władysław Ślesicki, Janusz Nasfeter
Tor	Antoni Bohdziewicz, od 1970 roku Jerzy Passendorfer	Witold Zalewski	Janusz Majewski, Stanisław Różewicz, Andrzej Wajda, Krzysztof Zanussi
Kraj	Andrzej Walatek	Roman Bratny	Witold Lesiewicz, Stanisław Jędryka, Andrzej Konic
Nike	Stanisław Kuszewski	Stanisław Grochowiak	Stanisław Wohl, Bohdan Poręba, Jerzy Antczak, Jan Batory, Zbigniew Kuźmiński
Plan	Ryszard Kosiński	Stanisław Zieliński	Jan Rybkowski, Jerzy Kawalerowicz, Wojciech Jerzy Has, Tadeusz Chmielewski
Wektor	Jerzy Jesionowski	Ernest Bryll	Wanda Jakubowska, Kazimierz Kutz, Jerzy Hoffman, Jerzy Skolimowski, Mieczysław Waśkowski

Tabela 2. Zespoły filmowe powołane w 1969 r.

W większości przypadków stanowiska kierownicze zostały objęte przez osoby nie będące reżyserami, co miało w pewnym stopniu ograniczyć ich autonomię

i zagwarantować działania zgodne z logiką ekonomiczną i polityczną. Do nowych zespołów nie przystąpiła część filmowców wcześniej odnoszących sukcesy, którzy zostali poddani ostrej krytyce w roku 1968. Odsunięto również kierownika jednego z najlepszych artystycznie zespołów, to jest *Kamery* – Jerzego Bossaka. Część filmowców pochodzenia żydowskiego wyjechała z Polski na stałe. Przede wszystkim, z pola produkcji filmowej zniknął Aleksander Ford, zajmujący przez ostatnie ćwierć wieku jedną z centralnych pozycji. Wyjechali również, między innymi, asystenci reżyserów – Jakub Goldberg i Daniel Szylił, operatorzy - Jerzy Lipman i Kurt Weber, kierownicy i szefowie produkcji – Zygmunt Szyndler, Zygmunt Goldberg, Józef Krakowski, Ludwik Hager. Odptyw fachowych kadr oraz zmiana zasad funkcjonowania zespołów doprowadziła do znacznego osłabienia autonomii pola produkcji filmowej, a w ślad za tym również do obniżenia poziomu artystycznego produkcji. Według wypowiedzi niektórych twórców, na przykład Andrzeja Żuławskiego czy Pawła Komorowskiego, był to niemalże koniec polskiej kinematografii³⁴⁶.

Nowe zespoły miały znacznie ograniczone obowiązki administracyjno-produkcyjne i miały zajmować się przede wszystkim pozyskiwaniem scenariuszy. Do zespołów delegowano tak zwanych redaktorów, pełniących faktycznie funkcje cenzorskie, mających sprawdzać, czy zatwierdzone scenariusze są wiernie realizowane, szczególnie pod kątem politycznym³⁴⁷. Twórcy pracujący w danym zespole nie przechodzili na etat, wszyscy pozostawali w dyspozycji dyrekcji przedsiębiorstwa, także sama przynależność do konkretnego zespołu miała wymiar bardziej symboliczny niż służbowy³⁴⁸. Zreorganizowano również system oceny pracy zespołów. Nowopowstałe miały funkcjonować przez okres trzech lat, po czym następowała ocena i likwidacja słabych zespołów, podczas gdy dobrze działające mogły liczyć na powołanie na kolejne trzy lata. Statutowo poszerzono samodzielność reżyserów w ramach zespołów, łącznie z prawem do ignorowania propozycji i sugestii ze strony kierownictwa zespołu³⁴⁹. Pozornie zwiększało to swobodę twórczą reżyserów i uniezależniało od wizji grupy konsekrowanych, ale wywołało również skutki niezamierzone. Ponieważ wszystkie filmy musiały być dopuszczone do dystrybucji przez szefa kinematografii, to na niego i komisję

³⁴⁶ *Filmowcy...*, s. 84-85, 90.

³⁴⁷ Za: M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju...*, s. 52.

³⁴⁸ E. Zajiček, dz. cyt., s. 237.

³⁴⁹ Tamże, s. 235.

kolaudacyjną przeniósł się ciężar poprawiania licznych słabości i błędów realizacyjnych, które wcześniej były usuwane w ramach zespołów.

Reorganizacja kinematografii oraz odpływ części profesjonalnych kadr spowodował, że koniec lat sześćdziesiątych były trudnym okresem dla polskiej kinematografii, kiedy spadała liczba kin i frekwencja w kinach. Środowiska twórcze w większości liczyły na zmiany w związku ze zmianą ekipy rządzącej w grudniu 1970 r. Również władze nie były zadowolone z efektów pracy działających od 1969 r. zespołów. Według Naczelnego Zarządu Kinematografii w roku 1971 na 25 premier, 9 filmów było słabych lub nieudanych. W roku 1972 na 20 filmów nieudanych było aż 11³⁵⁰. Władze uważały, że marne efekty pracy są skutkiem chybionej reorganizacji zespołów, ale również niedostatków środowiska twórczego, przede wszystkim ich wątplym zaangażowaniem ideologicznym. W opracowaniu NZK z roku 1972 pisano: „Niedostateczny jest stan wiedzy części twórców filmowych o życiu społeczności polskiej, pogłębionej wiedzy socjalistycznej i politycznej, a w końcu i zwykłej odpowiedzialności obywatelskiej. Zamknięci w obrębie własnego środowiska, jego niby spraw i niby problemów, nie znają szerzej spraw kraju i ludzi, nie potrafią ich odczuć i odzwierciedlić w dziele sztuki”³⁵¹. Słowa te wyrażały stosunek władzy do filmowców, która – sponsorując powstawanie nowych filmów – oczekiwała, że będą one skutecznymi narzędziami polityki kulturalnej, zamiast tworzyć autonomiczną „sztukę dla sztuki”. Ten wyraz rozczarowania postawą twórców świadczył o wciąż – pomimo reorganizacji systemu – stosunkowo szerokiej autonomii środowiska. Filmowcy co prawda czerpali z publicznych środków, ale kręcili w większości to, co sami uznawali za stosowne lub możliwe w danym układzie politycznym. W początkach lat 70., zarówno w kinie historycznym³⁵² jak i współczesnym, dała się zauważyć tendencja nazwana pół żartem „polską szkołą balladową”³⁵³. Ten zwrot w stronę narracji mających cechy poetyckich wypowiedzi autorskich oraz wykazujących zainteresowanie ludem (małymi społecznościami, mikrohistorią) odczytywać można z jednej strony jako głos z perspektywy autorów, z drugiej natomiast jako próby unikania tematów eksponowanych, podlegających ściślejszej kontroli władz. Charakterystyczne dla

³⁵⁰ Tamże, s. 243.

³⁵¹ Za: Tamże.

³⁵² Zaliczyć tutaj można np. *Sól ziemi czarnej* (1969), *Krajobraz po bitwie* (1970), *Kaszebe* (1970), *Legendę* (1970), *Pertłę w koronie* (1971).

³⁵³ B. Janicka, *Długometrażowy film fabularny [w:] Mały rocznik filmowy 1970*, Warszawa 1971, s. 3.

kina historycznego pierwszej połowy lat siedemdziesiątych była również przewaga filmów dotyczących historii dawniejszej nad historią dwudziestowieczną. Natomiast w drugiej połowie lat 70., duża grupa twórców będzie starała się ustawicznie sprawdzać elastyczność władz i granice tego co można w kinie pokazać, wracając do wątków historii najnowszej.

W związku z niespełnieniem oczekiwań wobec zespołów szóstej generacji powołanych w roku 1969, po upływie trzyletniej kadencji, z końcem 1971 r. rozwiązano je wszystkie i na ich miejsce powołano zespoły siódmej generacji, którym przywrócono część kompetencji produkcyjnych, pozostawiając jednak zasadę trzyletnich okresów działania. Takie rozwiązanie udało się osiągnąć, między innymi, dzięki jasnemu i solidarnemu stanowisku filmowców. Andrzej Wajda po 1968 r. podjął prywatne rozmowy z dawnymi kierownikami zespołów, co następnie scementowało środowisko wokół tej idei, uważa się on więc za „inicjatora obalenia »marcowych« zespołów³⁵⁴. Byłaby to wypowiedź sugerująca, że w owym czasie, pozycja Wajdy w polu była tak mocna, że mógł on w pewnym stopniu wpływać na jego całokształt. I rzeczywiście, po przetasowaniach kadrowych po marcu 1968 r. – likwidacji starych zespołów, emigracji części twórców (przede wszystkim Forda), Wajda poważnie umocnił swoją pozycję w polu, tym bardziej, że w związku z powstaniem nowej generacji zespołów, otrzymał kierownictwo jednego z nich (X). Tworząc, nieprzypadkowo, zespół złożony przede wszystkim z młodych twórców, mógł znacząco wpływać na kierunki ich rozwoju zawodowego. O ówczesnej pozycji Wajdy świadczy, między innymi, wypowiedź operatora Sławomira Idziaka: „[B]ył Andrzej Wajda, a potem długo, długo nic. To była pierwsza liga, a potem od razu trzecia czy czwarta. [...] Jego pozycja [...] była związana z całą strukturą, którą wybudował wokół siebie. Otoczony był grupą ludzi bardzo oddanych, którzy pracując z nim bardzo o niego dbali i tworzyli te szczególną, wyjątkową atmosferę; dawali mu niebywałą wolność twórczą³⁵⁵. W skład zarządów nowo powołanych zespołów weszli tym razem sami reżyserzy, wszyscy debiutujący w latach pięćdziesiątych, w okresie szkoły polskiej lub nieco wcześniej (Ścibor-Rylski początkowo jako scenarzysta). Kluczowe stanowiska w strukturze zespołów zajęło więc pokolenie czterdziestokilku- i pięćdziesięciolatków, którzy weszli do pola produkcji filmowej około 15 lat wcześniej. Byli to:

³⁵⁴ *Filmowcy...*, s. 91.

³⁵⁵ Tamże, s. 127.

Nazwa zespołu	Kierownik artystyczny	Kierownik literacki	Szef produkcji
Iluzjon	Czesław Petelski	Ernest Bryll	Ryszard Straszewski
Tor	Stanisław Różewicz	Witold Zalewski	Włodzimierz Śliwiński
Kadr	Jerzy Kawalerowicz	Ryszard Kosiński	Edward Zajicek
Panorama	Jerzy Passendorfer	Leon Bach	Stanisław Daniel
Pryzmat	Aleksander Ścibor-Rylski	Tadeusz Konwicki	Tadeusz Karwański
Silesia	Kazimierz Kutz	Stanisław Netz	Tadeusz Baljon
X	Andrzej Wajda	Konstanty Puzyna	Barbara Pec-Ślesicka

Tabela 3. Zespoły filmowe powołane w 1972 r.

Sprawy dalszych losów kinematografii podejmowała uchwała Biura Politycznego KC PZPR i Prezydium Rządu PRL z 5 grudnia 1973 r. Nakładała ona na ministra kultury i sztuki obowiązek opracowania kompleksowego programu rozwoju kinematografii, jej bazy wytwórczej, współpracy z telewizją i zagranicą, szkolnictwa filmowego, poprawy jej podstaw ekonomicznych³⁵⁶. Pomimo atmosfery nowego otwarcia w stosunkach pomiędzy władzą i środowiskiem twórców, niektóre filmy nakręcone na początku lat siedemdziesiątych nie zostały dopuszczone do dystrybucji. Jednym z nich był osadzony w czasie II rozbioru Polski obraz Andrzeja Żuławskiego *Diabeł*, odłożony na półkę z powodu „dramatycznego potraktowania tematu”³⁵⁷. O filmie negatywnie wypowiedali się nie tylko decydenci, ale również część środowiska twórczego i krytyków. Jak stwierdził reżyser *Diabła* pewne starania o jego film podjął jedynie kierownik zespołu, Andrzej Wajda³⁵⁸, natomiast sam Żuławski, po nieudanej próbie nakręcenia kolejnego filmu (*Na srebrnym globie*), kontynuował pracę poza Polską.

Z końcem 1974 r. przystąpiono do oceny działań zespołów w kadencji 1972-1974. Skutkiem oceny było poszerzenie uprawnień programowych i produkcyjnych, wzrost odpowiedzialności zespołów za rachunek ekonomiczny działalności i jej wymiar

³⁵⁶ E. Zajiček, dz. cyt., s. 250.

³⁵⁷ M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju...*, s. 202.

³⁵⁸ Tamże.

artystyczny, zwiększenie obowiązków zespołu jako grupy dbającej o rozwój artystyczny młodych twórców. Od 1975 r. zaczęły działać zespoły ósmej generacji:

Nazwa zespołu	Kierownik artystyczny	Kierownik literacki	Szef produkcji
Iluzjon	Czesław Petelski	Leon Bach Ernest Bryll Jerzy Stefan Stawiński	Ryszard Straszewski
Kadr	Jerzy Kawalerowicz	Ryszard Kosiński Aleksander Wieczorkowski Jerzy Bajdor	Edward Zajicek Jerzy Laskowski
Nurt (1976-77)	Jerzy Antczak	Juliusz Burski	Jerzy Rutowicz
Panorama (1972-77)	Jerzy Passendorfer	Leon Bach	Stanisław Daniel
Perspektywa (od 1974)	Janusz Morgenstern	Juliusz Burski	Jerzy Buchwald
Profil (od 1975)	Bohdan Poręba Grzegorz Królikiewicz	Wacław Biliński Stanisław Kuszewski Włodzimierz Sokorski Jerzy Wawrzak	Ludgierd Romanis Stanisław Skubniewski
Pryzmat (1972-1977)	Aleksander Ścibor-Rylski	Tadeusz Konwicki	Tadeusz Karwański Ryszard Chutkowski
Silesia	Kazimierz Kutz Ernest Bryll	Ryszard Kłyś Wilhelm Szewczyk Feliks Netz	Tadeusz Baljon Jan Włodarczyk
Tor	Stanisław Różewicz Krzysztof Zanussi	Witold Zalewski	Włodzimierz Śliwiński Zygmunt Kniaziółucki
X	Andrzej Wajda	Bolesław Michałek	Barbara Pec-Ślesicka
Zodiak (od 1980)	Jerzy Hoffman	Jacek Fuksiewicz	Wilhelm Hollender
Kraków (od 1980)	Ryszard Filipski	Konrad Strzelewicz	Wiesław Grzelczak

Tabela 4. Zespoły filmowe w latach 1975-1980.

Do kierownictwa zespołów dołączyli twórcy o kilka lat młodszy – Hoffman, Poręba, Filipiński – oraz zdecydowanie najmłodszy Krzysztof Zanussi (ur. 1939), który szybko wypracował sobie indywidualną pozycję twórcy kina autorskiego, inteligentnego (i inteligentnego).

W połowie lat siedemdziesiątych powrócono do trendu kręcenia dużych produkcji historyczno-kostiumowych. Powstało wówczas kilka dzieł, które okazały się sukcesami artystycznymi i frekwencyjnymi. Były to *Potop* Jerzego Hoffmana, *Noce i dni* Jerzego Antczaka oraz *Ziemia obiecana* Andrzeja Wajdy. *Ziemia obiecana*, poza sukcesami w kraju, została nominowana do Oscara i – jak twierdzi Mieczysław Wojtczak – miała duże szanse na nagrodę, chociaż zaprzepaścić je miała niejasna akcja propagandowa przekonująca, że jest to film antysemicki³⁵⁹.

W wyniku większych możliwości środowiska filmowego, przy relatywnie liberalnym szefie kinematografii, wiceministrze Mieczysławie Wojtczaku, w drugiej połowie dekady powstało szereg kontrowersyjnych filmów, łączonych zwykle określeniem kina moralnego niepokoju. Temu nurtowi nadawały przede wszystkim zespoły *Tor* oraz *X*, wokół których skupiali się młodzi twórcy, coraz bardziej otwarcie kontestujący wady systemu społeczno-politycznego. Twórców skupionych wokół zespołu *X* uważano za nastawionych bardziej publicystycznie, natomiast członków *Toru* jako przedstawicieli perspektywy inteligenckiej, bardziej refleksyjnej i wznoszącej się ponad doraźną politykę³⁶⁰. Pomimo ówczesnych rozróżnień i „stymulującej wojny”³⁶¹ pomiędzy zespołami, filmy obu zespołów razem współtworzyły kino moralnego niepokoju, zainteresowane przede wszystkim współczesnością.

Najważniejszym i najbardziej kontrowersyjnym z tej fali był sięgający do historii polskiego stalinizmu film Andrzeja Wajdy *Człowiek z marmuru*. Wajda znacznie pomógł młodemu kinu publicystycznemu spod znaku moralnego niepokoju animując je i samemu się do niego przyłączając (prócz *Człowieka z marmuru* również filmem *Bez znieczulenia*). Powstanie *Człowieka z marmuru*, filmu konsekrowanego reżysera, dokonującego w nim jednocześnie rozrachunku z najnowszą historią i komentującego współczesność, znacznie wpłynęło na kształt stosunków w polu produkcji filmowej. Historia filmu sięgała

³⁵⁹ Tamże, s. 278.

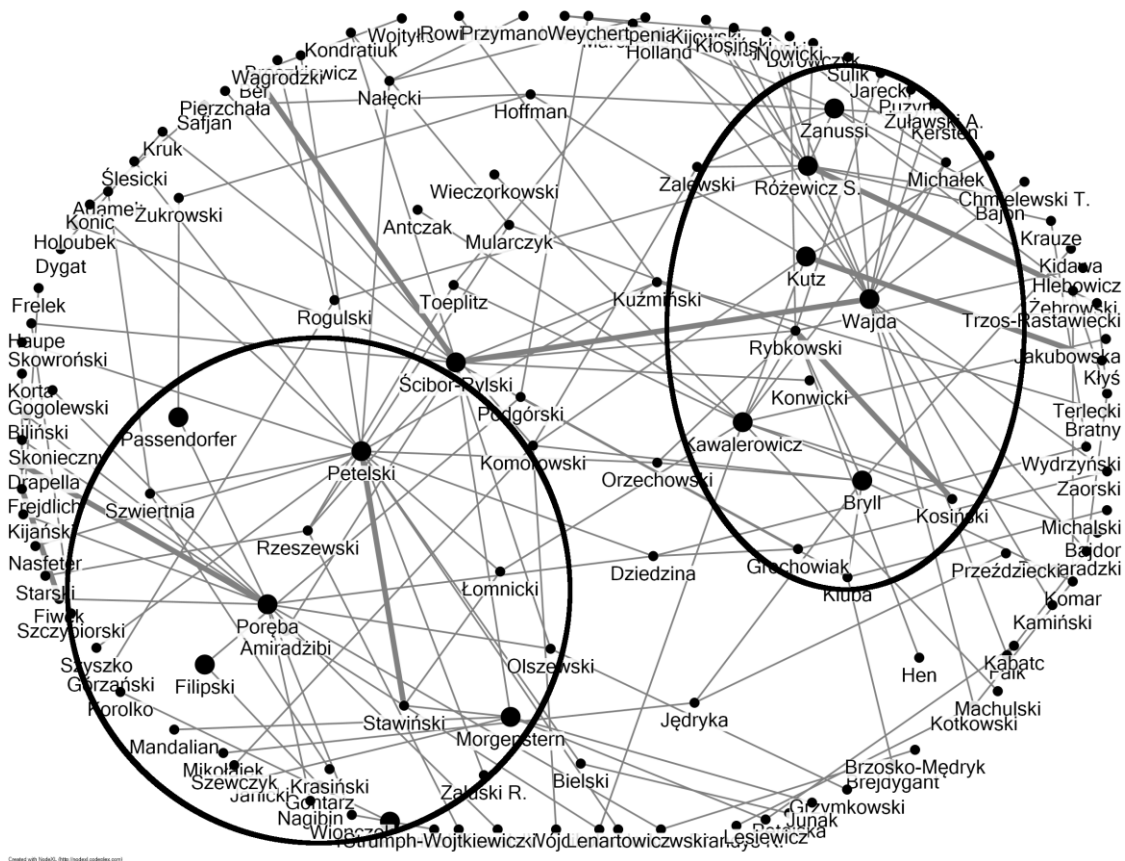
³⁶⁰ *Filmowcy...*, s. 101.

³⁶¹ Tamże, s. 102.

1963 r., kiedy po raz pierwszy opublikowano scenariusz Aleksandra Ścibora-Rylskiego. Od razu wywołał kontrowersje. Obawiano się, w jaki sposób film zostanie odebrany w ZSRR oraz jak przedstawi ideę współzawodnictwa pracy, wokół której również panowało swoiste tabu. Władze uznały, że nie ma możliwości wyprodukowania tego filmu. W latach siedemdziesiątych, przy drugim podejściu Wajdy do realizacji filmu, w rozmowach na temat jego produkcji na bieżąco brali udział przedstawiciele władz: dyrektor programowy NZK Jerzy Bajdor, wiceminister Mieczysław Wojtczak, minister kultury i sztuki Józef Tejchma. Wajda, wzmocniony dużym sukcesem *Ziemi obiecanej*, którą władze uznały również za zgodną z oficjalną polityką pamięci, ostatecznie otrzymał zgodę na produkcję. *Człowiek z marmuru*, kręcony bardzo szybko w obawie przed interwencją władz, miał w sobie duży potencjał krytyczny. Już po jego nakręceniu film chciał zatrzymać sekretarz KC PZPR do spraw kultury, Jerzy Łukaszewicz. Ostatecznie, wycięto kilka scen nawiązujących do wydarzeń grudnia 1970 r., obraz miał też ograniczoną dystrybucję, szczególnie zaraz po premierze. W mediach, na przykład czasopismach *Film* i *Ekran*, krytykowano *Człowieka z marmuru* zgodnie z wytycznymi ideologicznymi PZPR³⁶².

Pojawienie się silnego nurtu kina moralnego niepokoju, czasowo zmarginalizowało w polu twórców, którzy się weń nie wpisywali. Jednocześnie pogłębiło różnice polityczne w środowisku filmowym. Poniższy wykres pokazuje schemat współpracy pomiędzy reżyserami, scenarzystami i kierownikami zespołów w okresie 1972-1981 przy produkcji filmów historycznych. Odległość i grubość linii pomiędzy nazwiskami wskazuje na intensywność współpracy. Widać, że stanowiska po dwóch przeciwległych stronach zajęły grupy reżyserów o odmiennej stylistyce, zarazem różniące się poglądami politycznymi. Z jednej strony grupa stanowiąca niegdyś trzon polskiej szkoły filmowej oraz, między innymi, młodszy o pokolenie Zanussi – twórcy w latach siedemdziesiątych coraz bardziej otwarcie krytyczni wobec reżimu politycznego. Z drugiej natomiast grupa, kojarzona bardziej z przygodowo-sensacyjnymi obrazami historycznymi, utrzymanymi w zgodzie z oficjalną polityką pamięci (Passendorfer, Petelski, coraz aktywniejszy w tym czasie Poręba, Filipowski).

³⁶² M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju...*, s. 160.



Rys. 6. Współpraca przy produkcji filmów historycznych w latach 1972-1981.

W tym czasie znacznie pogorszyły się też stosunki pomiędzy twórcami a decydentami, z których część uważała, że liberalna postawa wobec twórców nie przynosi pożądaných rezultatów dla polityki kulturalnej państwa, a wręcz odwrotnie, przynosi filmy krytykujące władzę i współczesne stosunki społeczne. Oczekiwano zmiany kursu wobec filmowców. Jerzy Łukaszewicz, członek Biura Politycznego KC PZPR odpowiedzialny za sprawy ideologiczne, propagandowe i politykę kulturalną, stawiał filmowcom za wzór dyspozycyjną wobec władzy Telewizję i jej wytwórnię filmową Poltel³⁶³. W połowie 1977 r., Mieczysława Wojtczaka zastąpił na stanowisku szefa kinematografii Janusz Wilhelm, który ważne funkcje w NZK obsadził ludźmi ściągniętymi z Komitetu do spraw Radia i Telewizji³⁶⁴. Współpraca pomiędzy filmowcami a Januszem Wilhelmem układała się jak najgorzej, twórcy odbierali jego działania jako bezpośredni zamach na swobody artystyczne i tłumienie autonomii filmowców. Podjął on między

³⁶³ E. Zajiček, dz. cyt., s. 262.

³⁶⁴ Tamże, s. 263.

innymi działania represyjne wobec *Człowieka z marmuru*. Na festiwalu w Gdańsku w 1977 r. dyspozycyjne wobec ministra jury miało nie dopuścić do jego nagrodzenia³⁶⁵. Więcej, środowiskowy nacisk na przyznanie *Grand Prix* filmowi Wajdy, władze uznały za prowokację mającą na celu legitymizację szkodliwego nurtu w kinematografii, za którą mieli stać, prócz Wajdy, przede wszystkim Jerzy Kawalerowicz i Krzysztof Teodor Toeplitz³⁶⁶. Pomimo że nie było szans na *Grand Prix* dla *Człowieka z marmuru*, film ten otrzymał nagrodę dziennikarzy – cegłę – wręczoną Wajdzie na schodach, poza salą, w której odbywała się gala. Za inicjatywą stali przede wszystkim Jerzy Płazewski i Andrzej Ochalski. Nagrodę wręczył Janusz Kijowski. Wydarzenie to wywołało wyraźne niezadowolenie władz³⁶⁷. Po *Człowieku z marmuru* relacje pomiędzy władzami politycznymi a Andrzejem Wajdą znacznie się ochłodziły.

Jedną z pierwszych decyzji Wilhelmięgo było wstrzymanie produkcji filmu *Na srebrnym globie* Andrzeja Żuławskiego. Jak pisze Jacek Fuksiewicz, w decyzji tej chodziło przede wszystkim o uderzenie w osobę szefa zespołu *Pryzmat*, w którym powstawał film, Aleksandra Ścibora-Rylskiego, będącego autorem scenariusza *Człowieka z marmuru*³⁶⁸. Duże problemy miały również inne filmy powstające w jego zespole. Nie dopuszczono do rozpowszechniania debiutu Janusza Kijowskiego *Indeks*, zaatakowano również debiutancki film Ewy Kruk *Palace Hotel* – osadzoną w czasie okupacji ekranizację opowiadania Stanisława Dygata *Dworzec w Monachium*. Kolaudacja tego filmu odbyła się w październiku 1977 r. Podczas posiedzenia komisji film został ostro zaatakowany przez Bohdana Porębę („reżyserka chce robić szmoncesy na temat narodu polskiego”³⁶⁹), który zakończył swoje wystąpienie groźbą wytoczenia jej procesu o szkalowanie. W odpowiedzi, Stanisław Dygat bronił filmu, twierdząc że prawdziwy patriotyzm nie polega na tym, aby tylko chwalić wszystko co związane z własnym narodem, a obrazoburczość filmu jest przejawem odwagi i miłości reżyserki do swojego kraju. Po wymianie zdań, film skrytykował jednak również Wilhelmi i na skutek jego decyzji *Palace Hotel* stał się „półkownikiem”, pokazany dopiero w roku 1983. Na marginesie dodać można, iż

³⁶⁵ M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju...*, s. 123.

³⁶⁶ Tamże.

³⁶⁷ Tamże, s. 172.

³⁶⁸ Za: Tamże., s. 121.

³⁶⁹ Za: Tamże, s. 195.

w środowisku twórców pojawiła się również opinia, że brutalna krytyka filmu wymierzona również w Dygata przyczyniła się do rychłej śmierci pisarza na atak serca³⁷⁰.

Nieco później, w kwietniu 1979 r., problemy z kolaudacją miał historyczny film Janusza Majewskiego *Lekcja martwego języka*. Z filmu nakazano usunąć cały wątek nacjonalizmu ukraińskiego, który – zdaniem władz – był „nie naszym problemem [i] wyższe racje polityczne każą z tego zrezygnować”³⁷¹. Majewski negocjował w sprawie swojego filmu z ministrem kultury i sztuki, w efekcie otrzymał listę punktów do poprawki, bez których film nie mógłby być pokazany publicznie, na festiwalu w Gdańsku. Wśród nich było, między innymi, usunięcie z czapki jednej z bohaterek nacjonalistycznego emblematu ukraińskiego (Tryzub) oraz wycięcie zawołania „Haj ziwe wilna Ukraina!”, jako nacjonalistycznego³⁷².

Janusz Wihlelmi próbował również przeforsować pewne zmiany strukturalne w kinematografii, ograniczające samorządność i swobody twórcze. Proponował utworzenie komórki opracowującej scenariusze i przekazującej je do realizacji konkretnym reżyserom, czyli faktyczne dysponowanie potencjałem twórczym filmowców zgodnie z aktualnym zapotrzebowaniem politycznym, przypominające rozwiązania z epoki stalinowskiej. Okres urzędowania Janusza Wilhelmiego i pojawiające się w tym czasie projekty zmian na krótko spoiły we wspólnej opozycji przeciwko nim środowisko filmowe, które widziało w działaniach wiceministra zagrożenie dla autonomii pola produkcji filmowej i dążenie do całkowitego uzależnienia twórczości od decyzji polityczno-administracyjnych. Jak wyraził się Janusz Zaorski: „Wszyscy wtedy zjednoczyli się przeciwko Wilhelmiemu, bo zrozumieli, że to demiurg zła, który traktuje środowisko jak wasali, spośród których najbardziej posłusznym będzie dawał worki z pieniędzmi na realizację filmów, a reszcie, jak się nie ukorzy, zrobi kuku”³⁷³. Jerzy Kawalerowicz pisał w podobnym tonie: „Wszyscy, bez względu na dotychczasowe podziały ideologiczne, okazali się jednomyślni w przekonaniu, że nikt nie odbierze nam prawa do naszej twórczości. Poręba gotów był się bratać z Wajdą, Petelski z Kutzem”³⁷⁴.

³⁷⁰ Por. np. P. Smoleński, *Szmonces z polskości. Jak bonzowie PRL-owskiej kultury niszczyli Dygata*, Gazeta Wyborcza 20.12.2014, http://wyborcza.pl/1,75475,17159633,Szmonces_z_polskosci__Jak_bonzowie_PRL_owskiej_kultury.html (stan: 2.01.2015).

³⁷¹ Za: M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju...*, s. 340.

³⁷² Tamże, s. 341.

³⁷³ Za: Tamże, s. 122.

³⁷⁴ Za: Tamże, s. 170.

Czas największych napięć skończył się w 1978 r. kiedy Janusz Wilhelmi zginął w katastrofie lotniczej. Po nim, na stanowisku szefa kinematografii nastąpiło kilka zmian w stosunkowo krótkim czasie. Do grudnia 1981 r. funkcję tą pełnili Władysław Loranc, Zbigniew Sołuba, Antoni Juniewicz, Eugeniusz Mielcarek i Jerzy Passendorfer. Częste zmiany nie sprzyjały wypracowaniu stabilnych relacji pomiędzy polem produkcji filmowej, a polem władzy. Tym bardziej, że mowa o okresie rosnących napięć społecznych i kryzysu ekonomicznego.

Wcześniej, w 1975 roku, z inicjatywy Wydziału Kultury KC – jak również w związku z likwidacją zespołu *Panorama* z uwagi na wyjazd jego kierownika, Jerzego Passendorfera, na placówkę do Wiednia – powstał zespół *Profil* Bohdana Poręby, a w roku 1980 zespół *Kraków* Ryszarda Filipskiego, które miały ściślej wypełniać linię polityki kulturalnej partii. Mogły w zamian cieszyć się pewnymi preferencjami finansowymi, co w 1981 r. stało się jednym z punktów zapalnych konfliktu wewnątrz pola³⁷⁵. Tymczasem zespoły Poręby i Filipskiego miały stanowić swoistą przeciwwagę dla coraz silniejszego biegunu twórców opozycyjnych wobec władzy i w efekcie ich powstanie przyspieszało antagonizowanie się środowiska. Janusz Kijewski, wówczas członek zespołu X wspominał tę sytuację następująco: „Mieliśmy też oczywiście wspólnego – »Tor« i »X« – wroga. Był nim Zespół »Profil« Bohdana Poręby. [...] Zespół »Profil« miał bowiem wyraźną linię narodowo-socjalistyczną, postmocarowską, był miejscem, które zupełnie nie pasowało do naszego pejzażu filmowego. Zebrali się tam ludzie, którzy myśleli o ideologii i patriotyzmie, ale troszkę w odcieniu brunatnym: o Żydach, masonach, którzy mieli zalewać nasze życie publiczne; o tym, jak trzeba »odżydzić« kinematografię – choć minęło niewiele lat od marca 1968 roku [...]. Z ludźmi z »Profilu« nie dało się rozmawiać, nie dopuszczali oni żadnych argumentów: działali na zasadzie jakichś apriorycznych wytycznych, nie wiem czyich – chyba sami je tworzyli. [...] I pomawiali nas, że jesteśmy manipulowani przez żydowskie albo szpiegowskie kręgi kosmopolityczne [...]. Zespół „Profil” to taka ciemna plama w historii zespołów filmowych. Okazuje się bowiem, że w każdej pięknej utopii można znaleźć miejsce dla swołoczy”³⁷⁶. Rzeczywiście, filmy nakręcone przez Bohdana Porębę, a później produkowane przez jego zespół, przede wszystkim te odnoszące się do historii, wzbudzały wiele kontrowersji. Bardzo głośny był

³⁷⁵ Tamże, s. 58.

³⁷⁶ Tamże, s. 58-59.

jego *Hubal* (1973), nakręcony jeszcze w zespole *Panorama* Jerzego Passendorfera. Wizja bohatera i jego losów, jaką miał Poręba doprowadziła do tego, że autor pierwotnej wersji scenariusza, Jan Józef Szczepański, wycofał swoje nazwisko z projektu, a Jerzy Stefan Stawiński, kierownik literacki zespołu protestował przeciwko obsadzeniu w roli tytułowej Ryszarda Filipskiego, w związku z jego antysemicką działalnością w teatrze eRef³⁷⁷. Poręba nie ukrywał, że film ma być polemiką z *Lotną* Andrzeja Wajdy na temat września 1939 r. Z jego perspektywy miało to być pokazanie obrazu prawdziwego i jednocześnie pożądanego politycznie (powoływał się na słowa Wandy Wasilewskiej o Hubalu jako pierwszym ludowym partyzancie³⁷⁸), ale obraz ten – jak twierdził - był niewygodny dla większości środowiska, w związku z czym od czasu *Hubala* spotykało go szereg utrudnień i szykan.

Powstanie zespołu *Profil*, a następnie *Kraków* było w jakimś sensie odpowiedzią władzy na narastające w polu produkcji filmowej tendencje do większej autonomizacji, które – przynajmniej u części filmowców – wiązały się z rosnącą i coraz bardziej jawną opozycyjnością wobec pola władzy. Sam Poręba twierdził, że powstanie *Profilu* wiązało się ze zrównoważeniem trendów w kinematografii, które były jego zdaniem szkodliwe. Jak stwierdził: „Zespół »Profil« powstał jako próba zrównoważenia w polskiej kinematografii i szerzej, w kulturze, wpływów dalekich od tradycji polskiej kultury narodowej. Przypomina mi się rozmowa z kierownikiem Wydziału Kultury KC, który powiedział mi po nominacji na szefa »Profilu«: »Dostajesz ten zespół, by stworzyć w kinematografii kadrę z Polaków«³⁷⁹. Co prawda Mieczysław Wojtczak, wcześniejszy szef kinematografii i późniejszy kierownik wydziału kultury KC PZPR wątpi w taki właśnie przebieg rozmowy³⁸⁰, nie ma jednak wątpliwości, że decyzja powołania zespołu była nacechowana względami politycznymi, nie artystycznymi. Uwikłanie kwestii swobód twórczych w jawnie manifestowaną polityczność powodowało jednocześnie wzmocnienie tendencji odśrodkowej i polaryzację środowiska filmowego. Z drugiej strony należy jednak wspomnieć, że w *Profilu* powstawały również obrazy neutralne wobec sytuacji politycznej, a nawet awangardowe (pracował tam m. in. Grzegorz Królikiewicz). Miało to – zdaniem

³⁷⁷ *Filmowcy...*, s. 132.

³⁷⁸ Tamże.

³⁷⁹ M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju...*, s. 59.

³⁸⁰ Tamże, s. 60.

Tadeusza Lubelskiego – służyć społecznemu uwiarygadnianiu zespołu³⁸¹, ale bez względu na przesłanki przyznać należy, że Zespół *Profil* pozwolił działać młodym twórcom znanym później z charakterystycznego, autorskiego stylu i osobnej pozycji w polu produkcji filmowej, takim jak Leszek Wosiewicz, Lech Majewski, Ryszard Czekala. Można przypuszczać, że nie mieliby oni podobnych możliwości pracy w zespołach *Tor* czy *X*, skupiających zorientowanych opozycyjnie młodych twórców tworzących wówczas trzon kina moralnego niepokoju.

Osobą, która podjęła się funkcji rzecznika opozycyjnych filmowców był Andrzej Wajda, reżyser konsekrowany, z którym liczyć się musieli nie tylko koledzy filmowcy, ale również przedstawiciele władzy. Legitymizacją jego roli był wybór Wajdy podczas IV Walnego Zjazdu Stowarzyszenia Filmowców Polskich w listopadzie 1978 r. na jego prezesa. Jerzy Kawalerowicz, prezes od początku istnienia SFP, który wcześniej nie ugiął się pod presją Wilhelmięgo i Łukaszewicza, został prezesem honorowym. Polaryzacja w środowisku twórców uwidoczniła się w pełni w roku 1980, podczas Festiwalu w Gdańsku i Forum Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Na festiwalu, jury przyznało jedną z głównych nagród filmowi Ryszarda Filipskiego *Zamach stanu*, opowiadającemu o przewrocie majowym, procesie brzeskim, działalności Józefa Piłsudskiego. Rozbudził on wiele kontrowersji i różnic zdań co do werdyktu. Zasiadający w jury Krzysztof Kieślowski, w ramach protestu zgłosił *votum separatum*³⁸². Tymczasem, podczas Forum SFP, w związku ze zbliżającymi się do końca kadencjami funkcjonujących zespołów, Kazimierz Kutz wysunął hasło „powrotu do źródeł”, czyli demokratycznego wybierania kierownika zespołu przez jego członków, choć w rzeczywistości nigdy nic takiego nie miało miejsca³⁸³. Wniosek przyjęto z entuzjazmem. Jednocześnie, jak pisze Edward Zajiček: „postulowano, aby nowe zespoły były w pełni samodzielne i samorządne, zarówno w sprawach programowych, jak produkcyjnych i gospodarczych. Żądano przedłużenia kadencji z 3 do 4 lat oraz wyposażenia zespołów w uprawnienia do zatwierdzania scenariusza do produkcji oraz do przyjmowania gotowego filmu i kierowania go do rozpowszechnienia”³⁸⁴. Oznaczałoby to praktyczne ograniczenie państwa do roli sponsora filmów, produkowanych na wszystkich etapach przez zespoły twórcze.

³⁸¹ T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 414.

³⁸² M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju...*, s. 237.

³⁸³ E. Zajiček, dz. cyt., s. 274.

³⁸⁴ Tamże, s. 275.

O ile zmiany strukturalne nie mogły zostać przeprowadzone bez gruntownego przygotowania, Stowarzyszenie bardzo szybko zdołało przeprowadzić wybory na nowych kierowników zespołów. Ordynacja była dwustopniowa. W pierwszym etapie głosowano na 56 kandydatów, którzy zgłosili swoją chęć kierowania zespołem. Do drugiego etapu przechodzili ci z nich, którzy otrzymali poparcie ponad połowy głosujących członków Sekcji Fabularnej SFP (czyli nie tylko reżyserów, ale również operatorów obrazu, czy kierowników produkcji). Znalazło się w nim 24 kandydatów, którzy zostali wybrani przez członków Koła Reżyserów SFP. Ośmiu z największą ilością głosów zostało zarekomendowanych ministrowi kultury i sztuki jako osoby desygnowane przez środowisko. Zostali oni powołani przez ministra na stanowiska w kwietniu 1981 r. Byli wśród nich wcześniejsi kierownicy zespołów: Ernest Bryll (*Silesia*), Jerzy Hoffman (*Zodiak*), Jerzy Kawalerowicz (*Kadr*), Janusz Morgenstern (*Perspektywa*), Andrzej Wajda (*X*), Krzysztof Zanussi (*Tor*) oraz nowi kierownicy Wojciech Jerzy Has (*Rondo*) i Grzegorz Królikiewicz (*Aneks*). Zabrakło natomiast miejsca dla kierowników bliżej związanych z aparatem władzy: Czesława Petelskiego, Bohdana Poręby i Ryszarda Filipskiego. Żaden z nich nie otrzymał odpowiedniego poparcia, chociaż jak głosiło listopadowe pismo Zarząd Sekcji Filmu Fabularnego SFP: „Celem naszym jako Stowarzyszenia Filmowców Polskich jest takie przeprowadzenie wyborów, aby nowo powstałe Zespoły uwzględniały wszystkie istniejące w naszym środowisku podziały i tendencje twórcze i personalne oraz umożliwiały wszystkim Kolegom udział w pracy Zespołów”³⁸⁵.

Wybory pokazywały realny rozkład sił politycznych w środowisku filmowców, jednakże kontrowersje narastały. Obrońcy odsuniętych zwracali uwagę na to, że sekowani są twórcy związani z partią. SFP oświadczyło, że ordynacja wyborcza była zatwierdzona przez POP Zespoły Filmowe oraz Zespół Partyjny przy SFP, dlatego nie można mówić, jakoby partia została odsunięta od wpływu na kinematografię. Zwolennicy wyników wyborów powoływali się również na fakt, że trzech z ośmiu wybranych kierowników zespołów – Ernest Bryll, Jerzy Kawalerowicz i Jerzy Hoffman – również są członkami partii, chociaż oni, według opinii kolegów, w odróżnieniu od reżyserów odsuniętych nie obnosili się nigdy ze swoją partyjnością³⁸⁶. Wiadomo było również, że pomimo wspólnej przynależności partyjnej, od światopoglądu Poręby, Petelskiego czy Filipskiego dzielił ich

³⁸⁵ Za: Tamże, s. 276.

³⁸⁶ *Filmowcy...*, s. 24-25.

duży dystans. Toteż Filipowski, kierownik zespołu *Kraków*, utworzonego w 1980 r., uznał, że jego zespół funkcjonuje nadal, ponieważ nie upłynęła trzyletnia kadencja, wybory więc go nie dotyczą. Rozważał też ponoć możliwość zaskarżenia decyzji ministra o powołaniu nowych zespołów do sądu³⁸⁷. W sprawie przedłużenia kadencji Czesławowi Petelskiemu wystąpili pracownicy jego zespołu *Iluzjon*. Poręba traktował odebranie mu zespołu jako inicjatywę grupy wrogich mu osób, przede wszystkim Agnieszki Holland i stojącego za nią Andrzeja Wajdy³⁸⁸. Starania o prowadzenie dalszej pracy, jak również próby filmowców skupionych wcześniej wokół *Iluzjonu*, *Profilu* i *Krakowa* o powołanie nowego zespołu nie przyniosły rezultatu.

Atmosferę konfliktu podsycano podczas kontynuacji Zjazdu SFP w roku 1981. Porębie i Filipowskiemu zarzucono wykorzystywanie układow z przedstawicielami władzy w celu produkowania kosztownych filmów z miernymi skutkami. Chodziło o dwie duże produkcje historyczne, które z pewnością były oceniane w środowisku nie tylko pod kątem rachunku ekonomicznego, wartości artystycznych, czy rozczarowującej frekwencji w kinach, ale również światopoglądów reżyserów. Chodziło o *Polonia restituta* Bohdana Poręby (koszt: 105,7 mln zł) oraz *Zamach stanu* Ryszarda Filipowskiego (76,4 mln zł). Filmy te były, zdaniem krytycznie nastawionych kolegów, marnotrawstwem w dobie kryzysu gospodarczego. Ich koszty robiły wrażenie w porównaniu z wielkimi produkcjami lat siedemdziesiątych (*Potop*– 100 mln zł, *Noce i dni* – 120 mln zł, *Ziemia obiecana* – 30 mln zł³⁸⁹) podczas gdy frekwencja w kinach była na nich o wiele mniejsza.

Uniemożliwienie reżyserom ściśle współpracującym z partią organizacji we własnych zespołach filmowych było nie tylko skutkiem doraźnych różnic politycznych w 1980 roku, ale również efektem zakorzenionego w środowisku przekonania o niewystarczających kompetencjach tych osób, na co wskazują wypowiedzi samych reżyserów. Janusz Majewski stwierdził na przykład, że współpracę z partią na jej warunkach przyjęła tylko „znikoma część środowisk twórczych, motywowana przeważnie naiwnością, oportunistycznym bądź cynizmem, a z reguły brakiem talentu”³⁹⁰. Podobnie

³⁸⁷ E. Zajiček, dz. cyt., s. 276.

³⁸⁸ Za: M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju...*, s. 59.

³⁸⁹ Tamże, s. 255.

³⁹⁰ Tamże, s. 11. Podobnie wypowiadali się również inni twórcy. Janusz Zaorski: „poza Kawalerowiczem i początkowo Petelskim [...] reszta twórców partyjnych była niezdolna”. W: *Filmowcy...*, s. 42. Andrzej Wajda: „powiedziałem do młodych reżyserów: »Uczcie się robić filmy, bo jeśli się nie nauczycie, to będziecie musieli zapisać się do partii. Wtedy też będziecie robić filmy, tyle że nie te, które chcecie«”. W: Tamże, s. 97.

zresztą miał się wypowiedzieć jeszcze w latach siedemdziesiątych premier Piotr Jaroszewicz. Według Józefa Tejchmy powiedział on, że jest problemem, iż powstają wybitne artystycznie filmy złe politycznie (mając na myśli *Człowieka z marmuru*) oraz filmy słuszne politycznie, ale złe artystycznie. Tu powołał się na film *Gdzie woda czysta i trawa zielona* Bohdana Poręby³⁹¹. Władza zdawała sobie sprawę, że pole produkcji filmowej, pomimo finansowego i instytucjonalnego uzależnienia, wyrobiło sobie na tyle dużą autonomię, że niemal niemożliwym było wykreowanie w krótkim czasie sytuacji odpowiedniej dla produkcji filmów jednocześnie pożądanym politycznie i wybitnym artystycznie. Władze nie chciały ograniczać się tylko do roli represyjnego cenzora – faktycznie roli defensywnej – dysponującego tylko wachlarzem narzędzi utrudniających, począwszy od zatrzymania filmu na półkach, przez wycięcie niektórych scen, ograniczanie dystrybucji, po sterowanie recenzjami. Chodziło również o kreowanie polityki kulturalnej oraz polityki pamięci. Władze musiały więc oprzeć się na grupie zaufanych, bez względu na ich pozycje w polu i kompetencje artystyczne. Wybory na kierowników zespołów były tylko instytucjonalnym potwierdzeniem panującego wcześniej przekonania o podziale w środowisku.

Gorączkowe ruchy wokół kinematografii na przełomie lat 1980-1981 skutkowały również tym, że w 1981 r. Stowarzyszenie Filmowców Polskich wspólnie z Komisją Pracowników Filmu NSZZ Solidarność powołało Komitet Ocalenia Kinematografii na czele z Andrzejem Wajdą i Jerzym Kawalerowiczem. Ukonstytuował się on w ośmiu zespołach problemowych, których zadaniem było oddolne wypracowanie nowego modelu kinematografii. W manifestie Komitetu przedstawiano kino jako autonomiczną i ważną część kultury narodowej, która w zaistniałych warunkach zagrożona jest marginalizacją. Pisano: „Kinematografia polska przeżywa ciężki kryzys. Jego przyczyny to skostniała, anachroniczna struktura, nieudolne, biurokratyczne zarządzenia, skreślenie inwestycji i dotacji z jednoczesnym żądaniem coraz wyższych zysków, próby wykorzystania filmu jako narzędzia doraźnej propagandy, odkładanie na półki lub okaleczanie wartościowych utworów. W rezultacie film jest spychany na margines kultury narodowej. Od sierpnia 1980 roku [...] produkujemy filmy w coraz bardziej nienormalnych warunkach, pogłębia się chaos w rozpowszechnianiu, eksporcie i imporcie, repertuar kin spadł poniżej dopuszczalnego poziomu. Kultura filmowa jest zagrożona, a wraz z nią – kultura

³⁹¹ Tamże, s. 146.

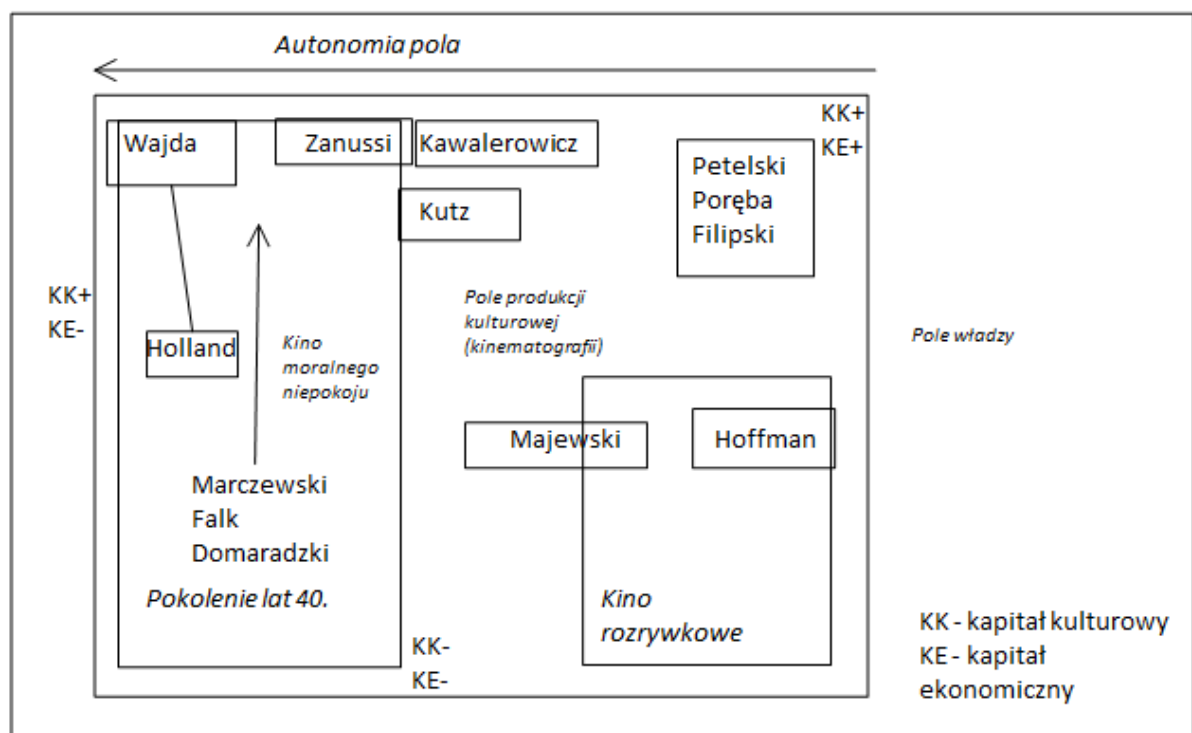
narodowa”³⁹². Władze były zaskoczone tym co się dzieje, ponieważ filmowcy działali o wiele szybciej. Politycy nie byli gotowi na rozmowy o konkretach, chociaż raczej zgadzano się, że istnieje potrzeba dialogu w celu złagodzenia istniejących napięć. W związku z brakiem konkretnych zmian, w listopadzie 1981r. Komitet Ocalenia Kinematografii przekształcił się w Radę Społeczną Kinematografii, co władze zinterpretowały jako krok w kierunku konfrontacji, zmierzający ku przeciwstawieniu kinematografii państwowemu mecenatowi. W październiku 1981 r. minister kultury i sztuki Józef Tejchma powierzył obowiązki szefa kinematografii Jerzemu Passendorferowi. Dawało to nadzieje na nawiązanie dialogu pomiędzy twórcami a władzą i wypracowanie nowego modelu kinematografii, ale wraz z wprowadzeniem stanu wojennego sytuacja znacznie się zmieniła.

Okres 1980-1981, pomimo że obfitował w napięcia i konflikty, zarówno na polu władza-filmowcy jak i wewnątrz samego środowiska filmowego, a ponadto przypadł na lata gwałtownie pogarszającej się sytuacji ekonomicznej, w pewnym sensie był dość korzystny dla twórców. Niepisaną dyrektywą dla kinematografii w czasie, kiedy pierwszym sekretarzem był Stanisław Kania było, żeby przede wszystkim nie powstawały filmy antyradzieckie i wyraźnie antysocjalistyczne³⁹³. Nie przekraczając tych granic twórcy mogli mówić stosunkowo dużo. Na pewien okres znacznie zliberalizowały się ograniczenia cenzury, a na stanowiskach związanych z kulturą pracowali działacze otwarci na dialog (Tejchma, Wojtczak, Jagiełło) i zwolennicy przekonania, że krytyczne filmy stanowią rodzaj społecznego wentylu bezpieczeństwa, obniżającego napięcie w trudnej sytuacji, co pozwoliło twórcom wyprodukowanie pewnej liczby odważnych politycznie filmów, również historycznych. W tym okresie powstał *Człowiek z żelaza*, Andrzeja Wajdy, film, którego ostateczna wersja obroniła się przed ingerencjami cenzorskimi, między innymi, dzięki naciskowi Solidarności na ministerstwo kultury i sztuki. Zostały skierowane do produkcji, między innymi, filmy *Przesłuchanie* Ryszarda Bugajskiego oraz *Matka Królów* Janusza Zaorskiego. Kolaudacja tych utworów miała już miejsce w innych warunkach, podczas stanu wojennego, w związku z czym zostały one odłożone na półkę. Na ostatnim przed stanem wojennym festiwalu polskich filmów fabularnych w Gdańsku Złote Lwy otrzymała *Gorączka* Agnieszki Holland, a inne nagrody otrzymało kilka filmów

³⁹² Za: E. Zajiček, dz. cyt., s. 277-278.

³⁹³ M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju...*, s. 251.

poświęconych historii polskiego stalinizmu: *Dreszcze* Wojciecha Marczewskiego (Srebrne Lwy) oraz czasowo zdjęte z półek *Ręce do góry* Jerzego Skolimowskiego (nagroda dziennikarzy). W ogóle przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych przyniósł serię filmów dotyczącą najnowszej historii Polski, którą rozpoczął w 1976 roku *Człowiek z marmuru*. Oprócz wymienionych wyżej nagrodzonych filmów oraz *Przesłuchania* i *Matki Królów* były to *Był jazz* Feliksa Falka, *Wielki bieg* Jerzego Domaradzkiego, *Niedzielne igraszki* Roberta Glińskiego, czy nawiązujący do tego czasu *Przypadek* Krzysztofa Kieślowskiego. Były to obrazy kolejnego pokolenia filmowców, urodzonych w pierwszej połowie lat czterdziestych, którzy stalinizm zapamiętali jedynie z dziecięcej perspektywy – lub nie pamiętający go w ogóle, jak Robert Gliński, urodzony w 1952 roku. Filmy te zazwyczaj ukazywały się publiczności z dużym opóźnieniem, po zatrzymaniach związanych z ogłoszeniem stanu wojennego, co w jakiś sposób wpłynęło na rozwój karier tej grupy twórców. Schemat pola produkcji filmowej początku lat osiemdziesiątych, uwzględniający reżyserów tworzących filmy historyczne, wygląda następująco:



Rys. 7. Twórcy w polu produkcji filmowej u progu lat 80. XX wieku.

Wspomnianą wyżej *Gorączkę* Agnieszki Holland, według scenariusza Krzysztofa Teodora Toeplitza, kolaudowano 10 listopada 1980 r. Film chwalono za wysokie wartości

artystyczne, zwracano uwagę na rolę anarchisty, granego przez Bogusława Lindę. Kolaudantom narzucały się również oczywiste porównania pomiędzy ukazanymi na ekranie wydarzeniami 1905 r., a atmosferą sierpnia 1980 r., chociaż Agnieszka Holland mówiła, że wydarzenia sierpnia nastąpiły już po przeprowadzeniu większości prac nad filmem. O konieczności czytania *Gorączki* jako filmu przede wszystkim współczesnego pisał w *Filmie* Andrzej Kijowski³⁹⁴, dodając, że podjęcie się nakręcenia filmu o PPS-ie było odważne, ponieważ autorka z jednej strony musiała zmierzyć się z nieufnością władz, które, oficjalnie gloryfikując, rzeczywiście z dużym dystansem podchodziły do narodowowyzwoleńczej, socjalistycznej spuścizny PPS, z drugiej zaś należało przełamać opór widowni, która film o walce proletariatu mogła z góry odczytać jako film propagandowy i spontanicznie odrzucić. Udało się jednak tych potencjalnych niebezpieczeństw uniknąć. Równoległe do *Gorączki*, Wojciech Marczewski nakręcił *Dreszcze*. Oba filmy uważano za głównych faworytów do głównej nagrody gdańskiego festiwalu. Podczas kolaudacji *Dreszczy*, przedstawiających polski stalinizm oczami dziecka na obozie zorganizowanym przez ZMP, większość osób biorących udział w dyskusji wypowiadała się o filmie pozytywnie, zarówno o jego stronie artystycznej jak i przekazie. Film skrytykował Bohdan Poręba jako zbyt plakatowy i posługujący się pewnymi mistyfikacjami w opisie epoki. W odpowiedzi, filmu bronił szef zespołu *Tor*, Krzysztof Zanussi³⁹⁵. *Dreszcze* miały kinową premierę 12 grudnia 1981 r., w związku z ogłoszeniem stanu wojennego zostały jednak wycofane z kin i wróciły do dystrybucji dopiero w roku 1987. Podobne losy spotkały film Feliksa Falka *Był jazz*, który przyjęto do rozpowszechniania we wrześniu 1981 r., ale na premierę kinową musiał czekać trzy lata. Film Falka był bowiem w dużym stopniu również filmem rozrachunkowym ze stalinizmem, jak powiedział reżyser: „W filmie niszczone jazz, gdy w istocie niszczona była kultura człowieka”³⁹⁶.

2.9. Okres PRL. Lata 1982-1989

Wprowadzenie stanu wojennego oznaczało szereg zmian kadrowych na stanowiskach odpowiedzialnych za politykę kulturalną w kraju. Odchodzili przede

³⁹⁴ Tamże.

³⁹⁵ Tamże, s. 266.

³⁹⁶ Tamże, s. 289.

wszystkim działacze uważani za bardziej liberalnych. Ministra Józefa Tejchmę zastąpił profesor Kazimierz Żygulski. Stanowisko stracił kierownik wydziału kultury KC PZPR Mieczysław Wojtczak, który został zastąpiony przez Witolda Nawrockiego. Zastępca Wojtczaka, Michał Jagiełło zrezygnował ze swojej funkcji i oddał legitymację partyjną. Nowym szefem kinematografii został Stanisław Stefański, wcześniej zastępca przewodniczącego Komitetu ds. Radia i Telewizji. Minister Żygulski, Witold Nawrocki oraz sekretarz KC PZPR Waldemar Świrgoń wyznaczali nowe ramy polityki kulturalnej, weryfikując środowisko filmowe i dążąc do odzyskania partyjnej kontroli nad sferą kinematografii. W 1982 r. minister Tejchma podjął decyzję, aby nie organizować festiwalu w Gdańsku. Rok później podtrzymał ją nowy minister Kazimierz Żygulski. W lutym i marcu 1982 r. reaktywowano zespoły *Iluzjon* Czesława Petelskiego i *Profil* Bohdana Poręby. Zastępcą kierownika w *Iluzjonie* został Ryszard Filipiński. Planowano również powstanie nowego zespołu o podobnym profilu, którego kierownikiem artystycznym została Mieczysław Waśkowski, ale ostatecznie do tego nie doszło³⁹⁷.

Stowarzyszenie Filmowców Polskich, podobnie jak inne organizacje społeczne, zostało w stanie wojennym zawieszona. Na drodze do jego reaktywacji stały przede wszystkim obawy władz przed kontynuacją przedgrudniowej działalności oraz niechęć ze strony części środowisk twórczych, przede wszystkim zmarginalizowanych w okresie 1980-1981, skupionych wokół egzekutywy POP w PRF „Zespoły Filmowe”, kierowanej przez Mieczysława Waśkowskiego³⁹⁸. Symbolem opozycji środowiska filmowców stał się Andrzej Wajda, dzięki swojej działalności jako prezes SFP. Pamiętano też jego ostre przemówienie z 12 grudnia 1981 r., podczas Kongresu Kultury Polskiej, które odczytano jako jednoznaczny akt zajęcia pozycji opozycyjnej wobec władzy. Wajda mówił między innymi: „Kiedy wczoraj malowano tu apokaliptyczny obraz strat i zmarnowanych możliwości polskiej kultury, pomyślałem, że w powstaniu tego obrazu znaczny udział mają polscy intelektualiści, polska inteligencja [...]. Nie robotnik wymyślił Pałac Kultury i nie robotnik sfalszował encyklopedie [...]. I dlatego musimy odpowiedzieć na pytanie, po której stronie stają polscy intelektualiści, polska inteligencja. Bez odpowiedzi na to pytanie nie powinniśmy wychodzić z tej sali. [...] ze wszystkich szkiców historycznych zniknęły nazwiska tych wszystkich, którzy spowodowali nieodwracalne straty w naszej

³⁹⁷ E. Zajiček, dz. cyt., s. 280.

³⁹⁸ Tamże, s. 281.

kulturze. Dzieci będą czytały podręczniki i tam powinny znajdować się nazwiska tych wszystkich, którzy są odpowiedzialni za stan kraju i jego kultury. Siedzieli na tej sali wczoraj, na wyciągnięcie ręki i nikt o tym nie powiedział [...]. A gdzie są filmy, które nie powstały. Albo powstały i nie zostały pokazane? Dlaczego nie powstały filmy, które powstać powinny? [...] Jeżeli powiem jeszcze, że od wielu miesięcy władze nie mogą zdecydować się, kto będzie wiceministrem kinematografii, to staje się jasne, że ktoś widocznie wziął inicjatywę w swoje ręce i doprowadził do dobrych rezultatów [...]. Sprawił to samorząd artystyczny i pracownicy [...]. Takie formy powinny przenikać do działalności kulturalnej”³⁹⁹. W czasie stanu wojennego starano się więc do minimum ograniczyć wpływ Andrzeja Wajdy na sytuację w polu produkcji filmowej.

Z inicjatywy POP na przełomie lat 1982-1983 podjęto przedterminową ocenę działalności zespołów filmowych. Kryterium marginalizacji niesubordynowanych zespołów miały być wyniki finansowe, ale, jak pisze Edward Zajiček: „bliższe rozpoznanie wykazało wszakże, że najgorsze wyniki mieli reprezentanci »słusznej linii«. W tej sytuacji nie dało się uniknąć urzędowego dołączenia sprawdzianu ideologicznego [...]”⁴⁰⁰. Komisja oceniająca, powołana przez ministra kultury i sztuki, uznała za zadowalające lub dobre wyniki czterech, z ośmiu działających zespołów: *Silesii* Ernesta Brylla, *Kadru* Jerzego Kawalerowicza, *Zodiaku* Jerzego Hoffmana oraz *Perpektywy* Janusza Morgensterna. Zespołowi *Rondo* Wojciecha Jerzego Hasa zarzucono brak aktywności, *Aneksowi* Grzegorza Królikiewicza „poważne niedociągnięcia natury ekonomiczno-organizacyjnej”⁴⁰¹, *Torowi* Krzysztofa Zanussiego kontrowersyjny dorobek, a zespołowi *X* Andrzeja Wajdy, wprost działalność opozycyjną. Skutkiem oceny, zespoły *X* oraz *Aneks* zostały w kwietniu 1983 r. rozwiązane. Polityczne motywy podjętych decyzji były dla zainteresowanych oczywiste.

Po ogłoszeniu stanu wojennego, napięcia pomiędzy środowiskiem i władzą rosły wokół kolaudowanych filmów *Przesłuchanie* i *Matka Królów*. Nie zostały one przyjęte i dopuszczone do rozpowszechniania. Pod koniec 1982 roku rozpoczęła się nagonka na *Austerię* jako film antyradziecki. Kolaudacja *Przesłuchania* odbyła się 23 kwietnia 1982 r. Już przed pokazem nastroje były pesymistyczne, mówiono, że pomimo tego, że

³⁹⁹ Za: M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju...*, s. 311-312.

⁴⁰⁰ E. Zajiček, dz. cyt., s. 282.

⁴⁰¹ Tamże, s. 283.

film jest świetny, nie ma szans na rozpowszechnianie. Na kolaudacji nie było szefa zespołu, Andrzeja Wajdy, który w tym czasie kręcił w Paryżu *Dantona*. Mówiono, że specjalnie ustalono termin kolaudacji *Przesłuchania*, ażeby uniemożliwić Wajdzie uczestnictwo w posiedzeniu⁴⁰². Wajda przesał tylko list oceniający film pozytywnie. *Przesłuchanie* było filmem niezwykle ostro krytykowanym w czasie kolaudacji⁴⁰³. Mieczysław Waśkowski zarzucił Bugajskiemu manipulację i oskarżanie systemu, pytał dlaczego w ogóle dopuszczono do realizacji takiego filmu za publiczne pieniądze⁴⁰⁴. Czesław Petelski również mówił o manipulacji widzami, nazwał film wrednym, obrzydliwym, antysocjalistycznym, budzącym uczucia nienawiści. Bohdan Poręba nie tylko uznał film za świadomie kłamliwy, ale również sugerował, że najdrastyczniejsze wypaczenia okresu stalinizmu wiążą się z działalnością komunistów pochodzenia żydowskiego, między innymi ojca Agnieszki Holland, która zagrała jedną z ról w filmie Bugajskiego. Za przyjęciem filmu wypowiedzieli się między innymi Jerzy Hoffman i Ernest Bryll, chociaż ten ostatni wyrażał wątpliwość, czy powinien on wejść na ekrany w tym czasie.

Przy okazji nastąpiła również wymiana opinii na temat, czy *Przesłuchanie* jest filmem historycznym, jak określił to w liście Andrzej Wajda. Zgodziła się z tym konsultantka historyczna filmu, profesor Maria Turlejska. Natomiast Józef Lenart, literat, stwierdził, że nie jest to film ani historyczny, ani współczesny, ale abstrakcyjny wobec rzeczywistości społecznej, do której się odnosi. Podobnie interpretował go profesor Henryk Jankowski. Ostatnie słowo należało do szefa kinematografii Stanisława Stefańskiego, który odniósł się do filmu w ostrych słowach: „Nie jest to ani film historyczny, ani moralitet, [...] jest to film polityczny, zawiera sceny, które określiłbym jako formy walki politycznej, jest to film o określonych dążeniach politycznych, który podpowiada widzowi pewne rzeczy, [...] można byłoby w tej chwili zadać pytanie – dlaczego z taką inicjatywą wystąpił zespół i reżyser właśnie przed 1 grudnia 1981? Co

⁴⁰² M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju...*, s. 347.

⁴⁰³ Tamże, s. 348-350.

⁴⁰⁴ Wypowiedź ta sprowokowała zresztą do odpowiedzi Andrzeja Wajdę, co pokazywało, że konflikt w środowisku przebiega nie tylko w sferze polityki, ale również jakości (czy rentowności) produkcji. Wajda w liście do szefa kinematografii, protestując przeciwko niedopuszczeniu *Przesłuchania* do dystrybucji, pisał m.in.: „Kiedy kolega Waśkowski mówi o pieniądzach, za które film Bugajskiego został zrobiony, to powinien pamiętać, że nie są to z pewnością jego pieniądze (jak wiadomo, żaden jego film nie przyniósł zysku) – ale »moje« pieniądze, ponieważ właśnie moje filmy zarabiały w dużej części na potrzeby naszej kinematografii”. Za: T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 448.

chciał przez ten film mówiący o latach pięćdziesiątych zmienić? [...] nie ma możliwości nie tylko rozpowszechniania tego filmu, ale i akceptacji idei w tym dziele, to nie jest oferta do przyjęcia”⁴⁰⁵. Stefański po swoim wystąpieniu opuścił salę nie dając szansy na odpowiedź twórcom, ani innym kolaudantom. Bugajski w związku z tym, że film nie został przyjęty, nie zdobył uprawnień reżyserskich, nie mógł wykonywać zawodu. To spowodowało, że związał się z podziemnymi wydawnictwami oraz nagrał swój film na kasetę video, co rozpoczęło jego drugi obieg. W 1985 r. wyjechał do Kanady. Po jego powrocie, losy legendarnego debiutu w dużym stopniu określiły pozycję reżysera w polu i dalszą ścieżkę jego twórczości. *Przesłuchanie* miało kinową premierę dopiero 13 grudnia 1989 r., a wcześniej na festiwalu w Gdyni, gdzie przyznano mu nagrodę publiczności oraz dziennikarzy. Film, choć niemal przez całą dekadę niedopuszczony do oficjalnej dystrybucji, żył własnym życiem, stając się między innymi symbolem walki o odkłamywanie historii i zapełnianie tak zwanych „białych plam”. Bożena Janicka w *Filmie* z 22 października 1989 r. pisała: „Film legendarny, nie tylko dlatego, że leżał tyle lat na półce, tępiony był tak bezwzględnie, a ludzie obronili go tak skutecznie, oglądając masowo z kaset video. Oficjalnie nie istniejący, przez cały czas promieniował, jak izotop kruszcu”⁴⁰⁶.

Kolaudacja *Matki Królów* Janusza Zaorskiego miała miejsce 19 października 1982 r. Praktycznie wszyscy kolaudanci mówili o filmie dobrze, nikt nie sugerował, że film jest szkodliwy i należy nie dopuścić do jego rozpowszechnienia, ale w dyskusji nie brały też udziału osoby, które najostrzej krytykowały *Przesłuchanie*. Tym większym zaskoczeniem było zakończenie dyskusji przez Stanisława Stefańskiego, który przyznając, że opinie były pozytywne, stwierdził, że film może zostać przyjęty warunkowo, po uprzednich poprawkach, na temat których obędzie się osobna rozmowa z reżyserem i kierownikiem zespołu. Zarzuty nie były konkretne, ale mówiły o rozwiązaniach ideowych, trudno było więc oczekiwać, że drobne zmiany, jak wycięcie kilku scen, mogłyby zadowolić władzę. Najwięcej wątpliwości Stefańskiego wiązało się ze „scenami znęcania się i wymuszania zeznań, które są dramatyczne i pełne okrucieństwa oraz wymagają mądrego pokazania”⁴⁰⁷. Oczekiwania daleko idących zmian wobec filmu Zaorskiego były

⁴⁰⁵ Za: M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju...*, s. 352.

⁴⁰⁶ Za: Tamże, s. 358.

⁴⁰⁷ Za: Tamże, s. 367.

oczywiście również pośrednim uderzeniem w Andrzeja Wajdę jako kierownika zespołu. Zaorski ostatecznie nie zgodził się na przeróbki, które podważałyby przesłanie jego utworu jak i literackiego pierwowzoru Kazimierza Brandyda. Film wszedł do dystrybucji dopiero w 1987 r.

W przypadku *Austerii*, scenariusz przygotowany przez Jerzego Kawalerowicza i Tadeusza Konwickiego na podstawie nie publikowanej jeszcze książki Juliana Strykowskiego, był gotowy już w 1967 r., ale nie uzyskał skierowania do produkcji. Powodem była polityka: po wojnie sześciodniowej produkcja filmu o tematyce żydowskiej była niewskazana⁴⁰⁸. Kawalerowicz wrócił więc do tematu w roku 1980, a na początku następnego roku szef kinematografii wydał zgodę na realizację *Austerii*. W sytuacji napięć i konfliktów, jak również narastania nastrojów nacjonalistycznych wśród części środowiska, szybko pojawiły się głosy przeciwne realizacji filmu żydowskiego w sytuacji niedoboru taśmy i środków finansowych. Jak podaje Mieczysław Wojtczak: „Dobiegały nawet pogłoski o zamierzonych strajkach i chęci zniszczenia dekoracji karczmy z *Austerii*. Do tego nie doszło, rozsądek zwyciężył, ale atmosfera wokół powstającego filmu nie uspakajała się”⁴⁰⁹. Jeszcze przed kolaudacją przeciwnicy filmu próbowali nagłaśniać stanowisko, że *Austeria* jest filmem filosemickim i jednocześnie antyrosyjskim i antyradzieckim. W sprawę włączyła się nawet ambasada radziecka. *Austeria* otrzymała ograniczoną dystrybucję, na co wpływ miały przede wszystkim uprzedzenia wobec tematyki i przesłania filmu⁴¹⁰, co potwierdzała już sama dyskusja kolaudacyjna. Niestety, jak twierdzi Mieczysław Wojtczak, wszystkie pięć egzemplarzy stenogramu posiedzenia są nie do zdobycia, co również może być nieprzypadkowe⁴¹¹.

Pomimo opisanych wyżej napięć politycznych, należy zwrócić uwagę, że środowisko filmowe po wprowadzeniu stanu wojennego zatimizowało się. Część twórców wyemigrowało (Holland, Bugajski), inni realizowali ważniejsze projekty poza krajem (Wajda, Zanussi) lub zajęło się przede wszystkim nauczaniem studentów (Marczewski, Żebrowski). Pewną normalizację w stosunkach pomiędzy środowiskiem

⁴⁰⁸ Tamże, s. 400.

⁴⁰⁹ Tamże, s. 404.

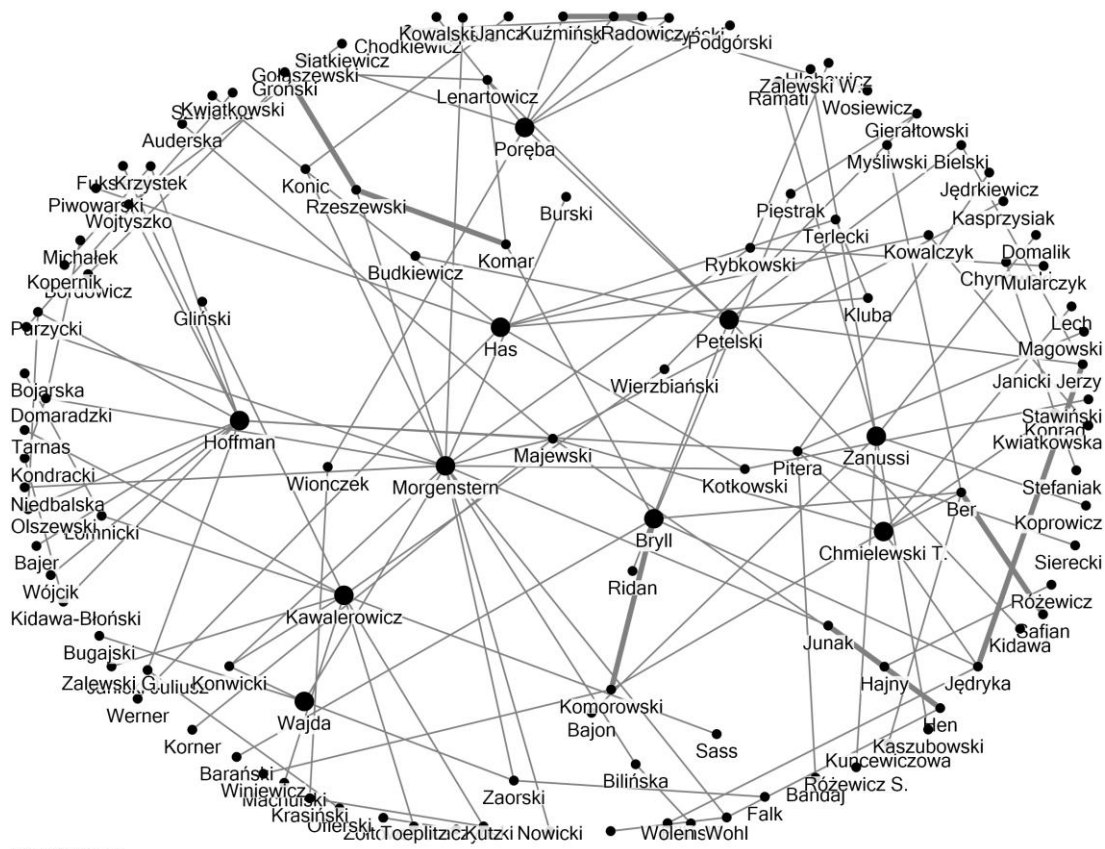
⁴¹⁰ Warto jednak zauważyć, że premiera filmu, która odbyła się w ramach obchodów czterdziestej rocznicy powstania w getcie warszawskiej sugerowała, że film wychodzi poza opis konkretnego epizodu historii I wojny światowej, będąc w istocie szerszą wypowiedzią na temat dwudziestowiecznych losów narodu żydowskiego. J. Zaporowski, *Film fabularny*, [w:] *Mały rocznik filmowy. 1983*, Warszawa 1984, s. 6.

⁴¹¹ M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju...*, s. 408.

filmowców a władzą przyniósł rok 1983. Szefem kinematografii został Jerzy Bajdor, dyrektor programowy NZK w latach 1973-1977, bardziej otwarty na dialog z twórcami, chociaż musiał przez to spotykać się z gwałtownymi sprzeciwami sekretarza KC PZPR Waldemara Świrgonia, łącznie z zarzutami o antypartyjność⁴¹². Świrgoń nie dopuszczał, między innymi, do zatwierdzenia scenariusza Agnieszki Holland do filmu o Januszu Korczaku, którego realizacji miał się podjąć Wajda. W 1983 r. zakończył się również impas wokół Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Uznano, że kadencja poprzedniego prezydium wygasła, nie trzeba więc go odwoływać, ale przystąpić można do wyborów nowego. Według nieoficjalnych ustaleń, miały to być osoby możliwe do zaakceptowania zarówno przez większość środowiska filmowców, jak i władze. Przewodniczącym Stowarzyszenia został Janusz Majewski, choć na przejęcie Stowarzyszenia liczyło również środowisko twórców z kręgu komunistyczno-nacjonalistycznego⁴¹³. Ważnym objawem normalizacji stosunków w środowisku było wznowienie, po trzech latach, Festiwalu Filmów Fabularnych w Gdańsku, we wrześniu 1984 r. Z drugiej strony, od początku lat osiemdziesiątych spadała frekwencja w kinach, powracał stan kryzysu kina polskiego, którego przełamanie wymagało inwestycji i intensywnej pracy. Doraźnie zastanawiano się na przykład nad preferencjami dla filmów popularno-rozrywkowych, które miały przyciągnąć do kin spragnionych rozrywki widzów. Tego rodzaju rozwiązania nie budziły akceptacji całego środowiska twórców i ośrodków opiniotwórczych, jednak polska kinematografia po stanie wojennym zdecydowanie zdystansowała się od tematów politycznych w stronę kina gatunkowego. Widać to również w obrazach kręconych na tle historycznym, z których jedynie *Wierna rzeka* w reżyserii Tadeusza Chmielewskiego miała związek z bieżącym życiem politycznym, co skutkowało zresztą czteroletnim przetrzymaniem filmu na półkach (premiera odbyła się w 1987 r.). Pojawiły się tymczasem kostiumowe horrory (*Wilczyca*, *Powrót Wilczycy*, *Widziadło*), filmy muzyczne (*Lata dwudzieste... Lata trzydzieste...*) czy sensacyjne (*Misja specjalna*). W porównaniu z latami 70. zamazała się wyraźna polaryzacja polityczna. Schemat współpracy filmowców przy produkcjach historycznych w latach 1982-1989 pokazuje raczej dużą aktywność twórców łączących historyczne realia z kinem rozrywkowym lub, w każdym razie, nie politycznym: Hoffmana, Majewskiego, Morgensterna, Hasa, Rzeszewskiego.

⁴¹² Tamże, s. 372.

⁴¹³ *Filmowcy...*, s. 176.



Rys. 8. Współpraca przy produkcji filmów historycznych w latach 1982-1989.

W drugiej połowie lat osiemdziesiątych rozpoczęto jednocześnie przygotowania do reformy przemysłu kinematograficznego. W tym celu powołano Komitet Kinematografii, centralny organ administracji państwowej, w skład którego wchodził również kierownicy artystyczni zespołów oraz przewodniczący rad artystyczno-programowych instytucji filmowych. Starano się znaleźć przede wszystkim nowy model ekonomiczny kinematografii, który byłby w stanie sprawnie funkcjonować w warunkach stopniowego poszerzania swobód rynkowych. Dla potrzeb nowej ustawy o kinematografii zaproponowano specjalny model instytucji filmowej, która byłaby „powołana do produkcji, opracowania, dystrybucji lub rozpowszechniania filmów”⁴¹⁴. Za jakość artystyczną filmu zespół odpowiadałby przed Komitetem Kinematografii. Zespoły miały być powoływane przez przewodniczącego Komitetu na czas określony. Ich działalność miała podlegać kontroli i ocenie w zakresie zgodności z polityką kulturalną, wartości artystycznej i wyników ekonomicznych. Postulowano zmiany w finansowaniu

⁴¹⁴ E. Zajiček, dz. cyt., s. 290.

kinematografii, przestawienie się na zamknięty obieg środków. Dotacje z ministerstwa kultury i sztuki, podatki płacone przez instytucje filmowe, czy środki uzyskane z eksportu filmów polskich miały zasilać Fundusz Kinematografii, z którego następnie finansowałyby, w całości lub częściowo, nowe produkcje, pokrywałyby koszty dystrybucji filmów, szkolnictwa filmowego, administrowania kinematografią itp. Oznaczałoby to zwiększenie niezależności twórców od mecenasa państwowego, a przynajmniej wprowadzenie transparentnego systemu przepływów kapitału do systemu kinematograficznego. Ustawa z 1987 r. zawierała również postanowienia demonopolizacyjne. Co prawda, dawała wyłączność w zakresie produkcji jednostkom kinematografii oraz odpowiednim jednostkom Komitetu do Spraw Radia i Telewizji, ale jednocześnie przewodniczący Komitetu Kinematografii mógł udzielać innym podmiotom upoważnienia do działalności, w zakresie których miał wyłączność⁴¹⁵. Dawało to zielone światło dla inicjatywy prywatnej w kinematografii, uwolnienia się od monopolu mecenatu państwowego nad filmem i zapowiedź powstania prywatnych przedsiębiorstw producenckich.

W 1989 r. przewodniczący Komitetu Kinematograficznego Jerzy Bajdor uległ ciężkiemu wypadkowi. Wakat na stanowisku wypełnił, z rekomendacji SFP, jego wiceprezes, Juliusz Burski. Doprowadził on do przekazania zespołom pełni uprawnień do zatwierdzania scenariuszy, kierowania ich do produkcji oraz przyjmowania gotowych filmów. W październiku 1989 zlikwidowano instytucję pod nazwą „Zespoły Polskich Producentów Filmowych”, a wchodzące wcześniej w jej skład zespoły zyskały status samodzielnych podmiotów gospodarczych. Na krótki okres wytworzyła się w kinematografii nietypowa sytuacja, w której pole produkcji filmowej rzeczywiście oderwało się od wpływu pól zewnętrznych: władzy i ekonomicznego. Jak pisze Edward Zajiček: „Ziściły się marzenia trzech pokoleń filmowców: przedwojennych powojennych i współczesnych. W historycznym zawirowaniu, na styku dwóch epok, urzeczywistniła się utopijna arkadia. Twórcy – bez ingerencji z zewnątrz – mogli swobodnie realizować [...] dowolnie wybrane i przez siebie akceptowane scenariusze. Jako dyrektorzy studiów – instytucji filmowych uzyskali prawo ustalania wynagrodzeń i nagród według określonych przez siebie zasad i stawek. Sami przyjmowali i oceniali własne filmy, a prawa do ich eksploatacji sprzedawali dowolnie wybranym dystrybutorom krajowym

⁴¹⁵ Tamże, s. 292.

i zagranicznym”⁴¹⁶. Taki model funkcjonowania kinematografii był jednak możliwy tylko u progu transformacji systemowej i nie mógł trwać inaczej, niż jako stan tymczasowy.

2.10. Kinematografia w III Rzeczypospolitej. Lata 1990-2005.

Na przełomie dekad, w szybko zmieniających się warunkach politycznych i gospodarczych, zaczął tworzyć się w Polsce prywatny sektor filmowy. Do pionierów zaliczyć można firmy: ITI Janusza Wejcherta i Mariusza Waltera, Oficynę Filmową Galicja Leopolda R. Nowaka, Pleograf – Waldemara Dzikiego, Telmar Film International, czy M. M. Potocka-Production⁴¹⁷. Ponieważ w związku z rozwojem prywatnych inicjatyw Komitet Kinematografii, jako ciało zdominowane przez kierowników artystycznych zespołów filmowych, nie odpowiadał już potrzebom całej branży, we wrześniu 1989 r. jego członkowie złożyli dymisje. Nowy skład komitetu dobierano do marca 1990 r., znaleźli się w nim przedstawiciele reżyserów, dyrektorzy państwowych studiów filmowych, dziennikarze i działacze filmowi, prywatni przedsiębiorcy. Niektórzy przedstawiciele środowiska próbowali również zająć miejsce w polu politycznym startując w pierwszych, częściowo wolnych wyborach parlamentarnych. Bezskutecznie z listy krajowej do sejmu startował Jerzy Kawalerowicz. Do władzy ustawodawczej weszli za to wspierani przez Solidarność Andrzej Wajda oraz aktorzy Gustaw Holoubek i Andrzej Łapicki.

Stowarzyszenie Filmowców Polskich straciło państwowe dotacje i zdane na utrzymanie się ze składek członkowskich oraz dotacji celowych wpadło w kryzys. Z brakiem funduszy wiązał się również brak pomysłu na działalność, tym bardziej, że na skutek szybkich przemian w środowisku nie było pewne, w jakiej formie Stowarzyszenie w ogóle będzie potrzebne. Przez kilka lat trwało wypracowywanie zasad działalności SFP w nowych warunkach, młodszy twórcy nie byli już z nim tak związani, jak jego członkowie sprzed dekady. Dużym sukcesem SFP było dopiero uzyskanie praw do reprezentowania autorów filmowych i uporządkowanie spraw tantiem, co ustabilizowało nieco sytuację twórców oraz dało podstawy niezależności finansowej Stowarzyszenia⁴¹⁸.

⁴¹⁶ Tamże, s. 305.

⁴¹⁷ Tamże, s. 306.

⁴¹⁸ *Filmowcy...*, s. 211.

Przewodniczący Komitetu Kinematografii, Juliusz Burski, zmarł nagle w lipcu 1990 r. Jego następcą został rekomendowany przez minister Izabellę Cywińską Waldemar Dąbrowski, mimo że SFP negatywnie ustosunkowało się do jego kandydatury, jako człowieka bez doświadczenia w dziedzinie filmu. Najbardziej palącą sprawą było jednak uporządkowanie zasad finansowania kinematografii w systemie wolnorynkowym i wyciągnięcie przemysłu z zapaści finansowej, toteż kandydatury Dąbrowskiego publicznie bronił, między innymi, Krzysztof Zanussi twierdząc, że kinematografia potrzebuje sprawnego menadżera, a nie uwikłanego w układy środowiskowe „fachowca”⁴¹⁹.

W tym okresie nie negowano potrzeby dotowania produkcji filmowej z budżetu państwa, dyskusyjny był natomiast sposób, w jaki powinno się to robić. Dotowanie podmiotowe polegało na finansowaniu konkretnych zespołów czy studiów filmowych, które miały następnie swobodę ich pożytkowania. W ten sposób mecenas nie miał jednak bezpośredniego wpływu na sposób wydawania dotacji, co więcej, ten sposób dzieliłby niesprawiedliwie sektor na dwie kategorie producentów – dotowanych przedsiębiorstw państwowych oraz niedotowanych firm prywatnych. Bardziej adekwatne w warunkach wolnego rynku było dotowanie przedmiotowe, czyli finansowanie konkretnych projektów, bez względu na to, jakie podmioty zajmują się ich produkcją. Taką formę finansowania wspierał również Waldemar Dąbrowski. Paradygmat przedmiotowego dotowania oparto na dwóch zasadach zabezpieczających system przed wynaturzeniami. Były to „dywersyfikacja oceniających gremiów oraz powoływanie w ich skład przede wszystkim niezależnych ekspertów i praktyków, z pominięciem – tak zwanych – działaczy”⁴²⁰, co miało zapobiec samowoli producentów, ale również nie dopuścić do utracenia projektów na przykład ze względów politycznych.

W początku lat dziewięćdziesiątych średni koszt produkcji pełnometrażowego filmu wynosił 12 miliardów złotych (1,2 mln PLN)⁴²¹. Tymczasem limit dofinansowania produkcji przez powołaną w 1991 r. przez przewodniczącego Komitetu Kinematografii Agencję Produkcji Filmowej sięgać mógł pułapu 70% kosztów produkcji, ale nie więcej niż 3,5 miliardów złotych (350 tys. PLN). W praktyce oznaczało to, że

⁴¹⁹ E. Zajiček, dz. cyt., s. 308.

⁴²⁰ Tamże, s. 311.

⁴²¹ Tamże, s. 315.

dofinansowanie z agencji państwowej pokrywało tylko około 30%. Kwota ta była jednak wystarczająca, aby zachęcać producentów do poszukiwania dalszych źródeł finansowania. Produkcje współfinansowała często telewizja publiczna oraz prywatne spółki, często kapryśne i nastawione na jak największy zysk ekonomiczny, co sprawiało, że ilość filmów produkowanych rocznie była zmienna, podobnie jak zmienna była ich jakość. Jeszcze trudniej było realizatorom filmów historycznych, które z natury są zazwyczaj droższe niż przeciętna produkcja. W przypadku *Ogniem i mieczem* oraz *Quo vadis*, dwóch wielkich produkcji historycznych przełomu wieków, wkład Agencji Produkcji Filmowej wyniósł wyjątkowo aż po 3 miliony złotych, ale pokrywało to zaledwie 15% kosztów filmu Hoffmana (całość kosztowała 24 mln PLN) i niecałe 5% dzieła Kawalerowicza (68 mln PLN)⁴²². Zdecydowana większość środków pochodziła w tych przypadkach ze środków prywatnych, ale rozmach przedsięwzięcia pozwolił zgromadzić odpowiednie środki. Podobnie było zresztą w przypadku innych dużych produkcji przełomu wieków: *Pana Tadeusza* oraz *Zemsty* Andrzeja Wajdy, filmu Jerzego Antczaka *Chopin. Pragnienie miłości*, czy *Przedwiośnia* Filipa Bajona. W zbieraniu funduszy istotną rolę odegrały również nazwiska wybitnych, konsekrowanych reżyserów, chociaż lata ich największych sukcesów należały do przeszłości.

Problemem tych produkcji było, jak zauważa Tadeusz Lubelski, że próbując trafić w pierwszej kolejności do młodzieży szkolnej – najpewniejszego segmentu widowni tego rodzaju filmów – tworzyli w istocie filmy powierzchowne, szkicowe, nie prowokujące do odczytywania kanonu literackiego czy historycznego na nowo⁴²³. W związku z tym, w zasadzie tylko *Ogniem i mieczem* oraz *Pan Tadeusz* okazały się sukcesami na miarę oczekiwań z nimi wiązanych. Za symbol porażki tego rodzaju produkcji dość powszechnie uznano natomiast *Quo vadis*. Kawalerowicz myślał nad nakręceniem tego filmu już w 1966 r. Podobnie jak w przypadku *Austerii*, którą chciał zająć się rok później, nie było odpowiedniej atmosfery politycznej dla nakręcenia ekranizacji powieści Sienkiewicza. Problemem były też ograniczenia finansowe dla planowanej superprodukcji, więc rozmawiano w tej sprawie nawet z producentami amerykańskimi, ale nie udało się dojść do porozumienia, również przez obawy Kawalerowicza, że Amerykanie nie pozwolą mu

⁴²² Tamże, s. 333.

⁴²³ T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 572-573.

zrobić takiego filmu, jaki chce⁴²⁴. Według reżysera, pomimo powtórnego podjęcia tematu w zupełnie nowych warunkach społeczno-politycznych, film dobrze wpisał się w swój czas. Stwierdził, że „rzeczywistość, w której żyjemy, nie jest wolna od nienawiści, od zagrożeń tyranią, nieodpowiedzialnych władców, od manipulacji za pomocą »chleba i igrzysk«. A ludzie starają się przeciwstawić temu co upadła i degeneruje człowieka”⁴²⁵. Film krytykowano tymczasem zarówno za anachroniczność realizacji jak i nijakość przesłania.

Nie ma jednak wątpliwości, że dla twórców o relatywnie mniejszych ambicjach realizatorskich, zdobycie kwoty potrzebnej do rozpoczęcia zdjęć mogło być, paradoksalnie, nawet większym wyzwaniem. Ponowne uzależnienie się od liczących na zyski prywatnych producentów spowodowało również zwiększenie wydajności pracy w kinematografii. Zmniejszyła się statystycznie liczba dni zdjęciowych przy filmie, podobnie jak okres postprodukcji⁴²⁶. Wbrew obawom części krytyków i środowiska filmowego nie wpłynęło to druzgocząco na jakość produkowanych filmów. Niemniej, część twórców, przede wszystkim ukształtowanych w okresie działania zespołów i cenionych za wartości artystyczne swoich filmów, jak Andrzej Wajda, Krzysztof Zanussi, Janusz Majewski, z pewną nostalgią wyrażało się o możliwościach twórczych w okresie PRL. Jak mówił Krzysztof Zanussi: „Socjalistyczny mecenat był dla artystów stosunkowo dobrotliwy. Stwarzał skuteczną osłonę, pozwalając zapomnieć o troskach materialnych i skoncentrować się na tym, co piękne i podniosłe. W »socjalistycznym świecie« roilo się od różnych poetyckich filmów, które nieodmiennie zdobywały nagrody na festiwalach, choć zazwyczaj nie miały wzięcia u szerokiej publiczności. Władza brała je w opiekę, chroniąc sztukę przed naporem rynku. To były filmy poetów”⁴²⁷. Z perspektywy czasu, państwowy monopol finansowania produkcji, zabraniający jedynie powstawania filmów niewygodnych politycznie okazywał się nawet znośniejszy niż uprawianie twórczości w warunkach wolnego rynku. Przy pozornie całkowitej swobodzie twórczej, konieczność osiągnięcia sukcesów ekonomicznych stawała się poważną barierą dla twórców kina ambitnego i artystycznego. O ile twórcom konsekrowanym, powołującym się na zdobyty w czasie poprzedniego systemu autorytet, łatwiej było zdobywać fundusze, to w przypadku twórców młodszych i mniej uznanych ograniczenia były poważne. Podobnie

⁴²⁴ M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju...*, s. 418.

⁴²⁵ Za: Tamże, s. 421.

⁴²⁶ E. Zajiček, dz. cyt., s. 333.

⁴²⁷ Za: M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju...*, s. 174.

uważa Mieczysław Wojtczak, który twierdzi, że w okresie PRL, delikatne ingerencje cenzury albo krytyka podczas kolaudacji to forma kompromisu pomiędzy twórcami a władzą, o wiele łagodniejsza niż relacja pomiędzy twórcą a producentem w kinematografiach wolnorynkowych⁴²⁸.

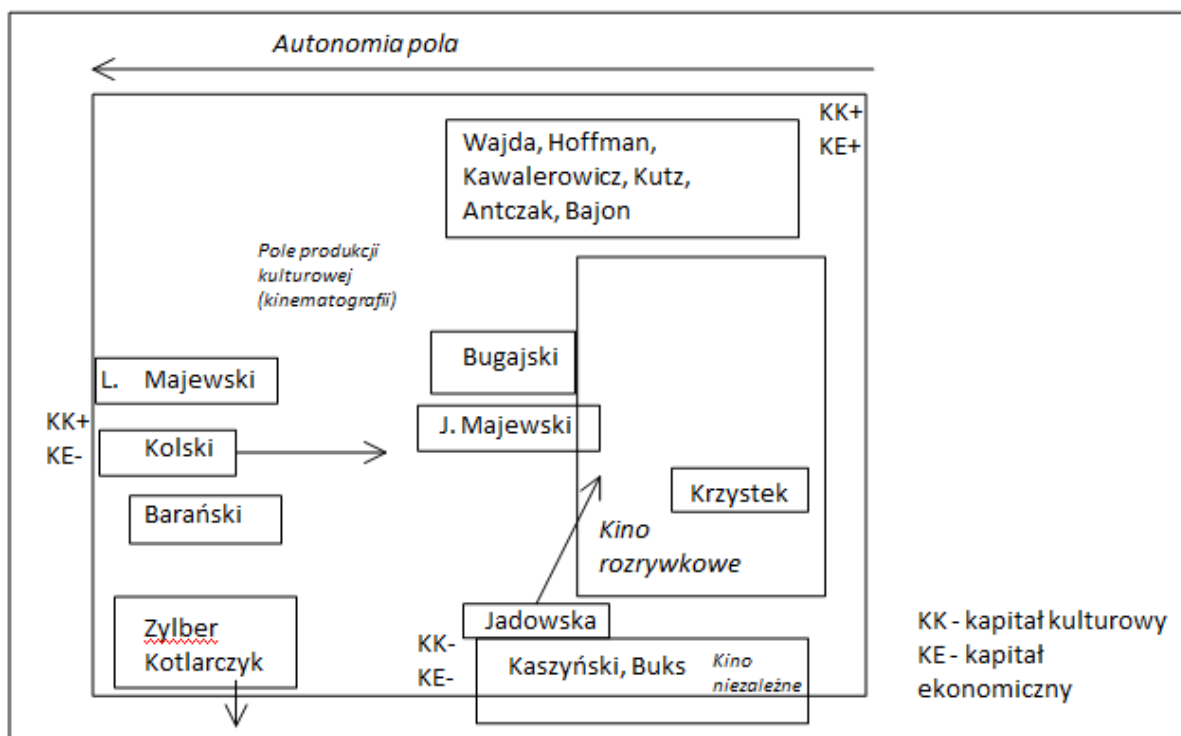
Bez względu na ocenę sytuacji w polu produkcji filmowej po upadku zespołów, zauważyć należy, że twórcy, szczególnie młodzi, dopiero zajmujący pozycje, nie starali się tworzyć spójnych grup na zasadzie podobieństwa zainteresowań artystyczno-ideowych. Działalność filmowców była zorientowana o wiele bardziej indywidualnie i to też między innymi spowodowało, że po 1989 r. znacznie trudniej niż wcześniej było młodym twórcom zająć swoje miejsce i utrzymać się w polu, a produkcje, które uznano za najważniejsze w latach dziewięćdziesiątych, zostały nakręcone niemal wyłącznie przez tak zwanych baronów, czyli konsekrowanych reżyserów zajmujących silne pozycje w polu nawet od kilku dekad (Wajda, Kawalerowicz, Kutz, Hoffman). Zmiana systemu w dużej mierze doprowadziła również do atomizacji działań średniego pokolenia reżyserów, tworzących trzon kina moralnego niepokoju oraz jeszcze starszych. Zabrakło też naturalnej w zespołach filmowych więzi międzypokoleniowej. Poza szkolnictwem filmowym, czy inicjatywami edukacyjnymi Andrzeja Wajdy, trudno jest mówić o powszechności działań międzypokoleniowych w środowisku⁴²⁹. Warto natomiast zwrócić uwagę na pojawienie się na marginesie pola produkcji filmowej produkcji niezależnej, będącej domeną przede wszystkim młodych twórców. Choć produkcja niezależna jest zorientowana przede wszystkim na przedstawianie współczesnej rzeczywistości, pojawiły się również filmy nawiązujące do konwencji historycznej – *Segment '76* (2003) w reżyserii Oskara Kaszyńskiego oraz pastisz wysokobudżetowej produkcji historycznej *1409. Afera na zamku Bartenstein* w reżyserii Rafała Buksa i Pawła Czarzastego (2005)⁴³⁰. Ze środowiska niezależnego wywodzi się również Anna Jadowska⁴³¹, późniejsza reżyserka *Generała. Zamachu na Gibraltarze*.

⁴²⁸ Tamże, s. 324.

⁴²⁹ *Filmowcy...*, s. 239.

⁴³⁰ W obu filmach wystąpili, co ciekawe, popularni aktorzy oraz znane postacie popkultury, przede wszystkim gościnnie (w formie tzw. *cameo appearance*), ale w przypadku *1409. Afer...* również w rolach głównych. Byli to w *Segmentie '76* Bogusław Linda (w roli Karola Marksa), Michał Milowicz, Ryszard Tymon Tymański, w *1409. Aferze...*, między innymi, Joanna Brodzik, Jerzy Bończak, Jan Machulski, Borys Szyk, Maciej i Mateusz Damięccy.

⁴³¹ A. Kocińska, *Ostentacyjny brak fałszu. O poetyce wybranych filmów kina niezależnego*, [w:] M. Jazdon (red.), *Polskie kino niezależne*, Poznań 2005.



Rys. 9. Twórcy w polu produkcji filmowej u progu XXI wieku.

Z sentymentem o idei pracy w zespołach wypowiedzieli się nie tylko ci twórcy, którzy byli beneficjentami takiego systemu, ale również ci, którzy debiutowali już po 1989 r., jak na przykład Jan Jakub Kolski⁴³², choć były to raczej wyjątki⁴³³. Pejoratywne określenie starszych, wpływowych reżyserów mianem baronów było przejawem niechęci części młodszych twórców do mocno zasiedziałych na pozycjach ortodoksji starych. Zdaniem Zanussiego, jednego z baronów, jeśli po 1989 r. nie spróbowano powrócić do jakiejś formy prac zespołowych w kinematografii, to głównie z powodu głosu młodych, którzy uznaliby to za dalsze przywileje dla starszych kolegów⁴³⁴. Nic dziwnego, z perspektywy młodych korzystne są te działania, które nie umacniają dodatkowo twórców na ich pozycjach w sferze ortodoksji. Z punktu widzenia Zanussiego jest to perspektywa fałszywa, ponieważ obróci się „przeciwko tym, którzy to przeforsowali, bo

⁴³² *Filmowcy...*, s. 216-217.

⁴³³ W przypadku Kolskiego wypowiedziom apologetycznym wobec systemu kinematografii okresu PRL sprzyjało prawdopodobnie doświadczenie biograficzne. Ojciec reżysera był bowiem znanym montażystą filmowym (m. in. *Cztery pancerni i pies*, *Zimowy zmierzch*). T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 554.

⁴³⁴ *Filmowcy...*, s. 240.

teraz staną oko w oko z prywatnymi producentami i nie będą mieli nic do powiedzenia, podczas gdy w zespołach mogli różne osoby przekonywać do swoich pomysłów”⁴³⁵.

W 1994 r., szefem Komitetu Kinematografii po Waldemarze Dąbrowskim został Tadeusz Ścibor-Rylski, wcześniej generalny dyrektor Biura Komitetu Kinematografii, odpowiedzialnego za przestrzeganie prawa i legalność działań. Decyzja była nieco zaskakująca, gdyż Dąbrowski odchodził po kontroli NIK-u, która wykazała szereg nieprawidłowości w działaniu Komitetu, za które Ścibor-Rylski był współodpowiedzialny. Kontrola NIK-u uznała za niezgodne z prawem mechanizmy finansowania produkcji filmowej, uznano że „stosowanie nadmiernych preferencji wobec producentów [...] prowadziło [...] do nadmiernego bogacenia się prywatnych inwestorów”⁴³⁶. Bez względu na słuszność interpretacji mechanizmy te stosowane były jeszcze w następnych latach, z braku innych rozwiązań i z konieczności podtrzymywania produkcji filmowej. Z pewnością jednak obawy przed nadmiernym bogaceniem się inwestorów były przesadne, biorąc pod uwagę umiarkowane zainteresowanie widzów polskimi produkcjami⁴³⁷.

Tadeusz Ścibor-Rylski został odwołany 20 listopada 2001 r. Na jego miejsce powołano na czas określony (do końca marca 2002) Janusza Badasińskiego, dotychczasowego dyrektora Zespołu Ekonomiki Budżetu i Administracji w Biurze Komitetu. Otrzymał on również funkcję likwidatora Komitetu (ostatecznie do końca kwietnia 2002 r.). Schedę po Komitecie przejął Departament Filmu w Ministerstwie Kultury, a prerogatywy szefa Komitetu minister. Ówczesny minister Andrzej Celiński zmniejszył o 1/3 wydatki na kinematografię, poważnie ograniczając produkcję. Pomysłem ministra Celińskiego było przeniesienie na polski grunt modelu amerykańskiego, przede wszystkim samofinansowania się kinematografii. Jednak w lecie 2002 r. Andrzej Celiński został odwołany, a ministerstwo przejął Waldemar Dąbrowski. W czasie jego urzędowania, do 2005 r., kwota z budżetu państwa poświęcona na dofinansowanie produkcji filmowej wzrosła przeszło czterokrotnie, z 6 do 26 milionów złotych⁴³⁸.

⁴³⁵ Tamże.

⁴³⁶ E. Zajiček, dz. cyt., s. 328.

⁴³⁷ Tamże.

⁴³⁸ Tamże, s. 331.

Towarzyszył temu ilościowy wzrost produkcji z osiemnastu pełnometrażowych filmów w roku 2002 do dwudziestu dziewięciu w roku 2005⁴³⁹.

2.11. Kinematografia po 2005 roku.

30 czerwca 2005 r. uchwalono nową ustawę o kinematografii. Weszła ona w życie przy znacznym poparciu środowiska filmowego, natomiast przy sprzeciwie telewizji prywatnych, sieci kablowych, czy dystrybutorów, których zyski w jakimś stopniu nowe prawo ograniczało, wprowadzając publiczną daninę na kinematografię w wysokości 1,5% ich dochodu. Przeciwnicy ustawy przed jej uchwaleniem posługiwali się więc takimi określeniami jak „skok na kasę”, czy „deformacja prawa”, ze strony filmowców natomiast można było słyszeć, że jest to być albo nie być dla polskiej kinematografii⁴⁴⁰. Ustawa, w celu uregulowania mecenatu państwa nad kinematografią, powoływała Polski Instytut Sztuki Filmowej. Wraz z powołaniem PISF w stan likwidacji zostały postawione Agencja Scenariuszowa i Agencja Produkcji Filmowej. Dyrektorem PISF została zwyciężczyni konkursu – Agnieszka Odorowicz, była sekretarz stanu w Ministerstwie Kultury. Według ustawy, pomoc finansowa PISF-u mogła przybrać postać warunkowo zwrotnej dotacji, pożyczki lub poręczenia. Dopuszczano finansowanie do 50% budżetu filmu, a nawet do 90% w przypadku projektów szczególnych – niskobudżetowych, debiutanckich, ambitnych artystycznie. PISF otrzymał jednocześnie obowiązek kontrolowania, czy przyznane środki wykorzystywane są zgodnie z ich przeznaczeniem. Źródłem finansowania samego Instytutu są przede wszystkim, jak wspomniano, te podmioty, które bezpośrednio lub pośrednio czerpią korzyści z kinematografii polskiej – są to więc dotacje z budżetu państwa oraz procent od przychodów właścicieli kin, dystrybutorów filmów, stacji telewizyjnych i operatorów sieci kablowych. W zamian przedstawiciele tych podmiotów zasiada w radzie Instytutu i nadzoruje jego działalność. Budżet PISF to także co najmniej 5% przychodów Funduszu Rozwoju Kultury z gier i zakładów wzajemnych.

Polski Instytut Sztuki Filmowej nie jest – jak było w okresie PRL – państwowym podmiotem odpowiedzialnym za produkcję filmów, lecz przede wszystkim

⁴³⁹ Tamże, s. 332.

⁴⁴⁰ *Filmowcy...*, s. 246.

administratorem publicznych funduszy na kinematografię poprzez grona eksperckie, które oceniają zgłaszane przez twórców projekty filmowe. Do najważniejszych kryteriów oceny należą wartości artystyczne, ale brana jest również pod uwagę szansa na frekwencyjny sukces u widowni polskiej i zagranicznej. Aktywność PISF, choć krytykowana⁴⁴¹, pozwoliła na rozwój kina autorskiego (wzmocnienie autonomicznego bieguna pola), zwiększenie liczby produkowanych filmów i wzrost liczby widzów na polskich obrazach. W 2006, pierwszym pełnym roku działalności Instytutu na ekrany weszło 26 polskich filmów pełnometrażowych, które zgromadziły 5,1 mln widzów kinowych. W 2014 premiery miało 39 produkcji polskich, które obejrzało w kinach 11 mln widzów⁴⁴²; ponad 40% z nich obejrzało polskie filmy o tematyce historycznej⁴⁴³. Pokazuje to, że waga tego gatunku wciąż jest duża, a tematy historyczne potrafią zainteresować publiczność. Jak podkreśla dyrektor Odorowicz, stosunkowo dobra kondycja filmu historycznego nie byłaby możliwa bez aktywności PISF⁴⁴⁴. Ważnym elementem wspierania filmów historycznych są również organizowane przez Instytut konkursy scenariuszowe⁴⁴⁵.

Tymczasem Stowarzyszenie Filmowców Polskich poświęca swoje środki na akcje promocyjne, dotowanie festiwali filmowych bądź wsparcie dla młodych twórców. Jednak jak zauważył prezes SFP, Jacek Bromski, struktura wieku w Stowarzyszeniu rośnie, większość aktywnych członków przekroczyła pięćdziesiąty rok życia⁴⁴⁶. Wskazuje to na fakt, że nie maleje wyrwa międzypokoleniowa powstała w latach dziewięćdziesiątych, pokrywająca się w dużym stopniu z podziałem na ortodoksję i heterodoksję. Dystans pomiędzy twórcami przejawia się nie tylko na płaszczyźnie artystycznej, ale również w kwestii zgody dla ram funkcjonowania pola.

Fabularne filmy historyczne, podobnie jak w latach 90. XX wieku pozostały domeną starszego pokolenia reżyserów, przede wszystkim twórców konsekrowanych – Wajdy, Kutza, Hoffmana, Kawalerowicza. Tematyka historyczna zajmowała również

⁴⁴¹ Por. A. Odorowicz, *Potrzebny nam wspólny namysł*, [w:] *Polski Instytut Sztuki Filmowej*, Warszawa 2008, s. 2.

⁴⁴² *Widzowie wybierają polskie kino*, <http://www.pisf.pl/rynek-filmowy/rynek-filmowy/widzowie> (dostęp: 1.04.2015).

⁴⁴³ Obliczenie na podstawie zestawienia *Polskie premiery 2014*, <http://www.pisf.pl/rynek-filmowy/box-office/filmy-polskie?cat=10053> (dostęp: 1.04.2015).

⁴⁴⁴ *Chcemy arcydzieł, jest kłopot. Rozmowa z Agnieszką Odorowicz, od 10 lat dyrektor Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej*, *Polityka* nr 20, 2015, s. 84.

⁴⁴⁵ PISF organizował m. in. konkursy na scenariusze do filmów o życiu Leopolda Tyrmanda, Nowej Hucie, roli Solidarności w Europie Środkowej i Wschodniej, bitwie warszawskiej 1920 roku.

⁴⁴⁶ *Filmowcy...*, s. 248

niektórych reżyserów urodzonych w latach pięćdziesiątych, np. Waldemara Krzystka, Jana Kidawę-Błońskiego, Roberta Glińskiego oraz nieco starszych Leszka Wosiewicza i Ryszarda Bugajskiego, natomiast pozostała w dużej mierze odrzucona przez młode pokolenie twórców, wchodzących w pole produkcji filmowej. Nieliczne produkcje młodych twórców w większości miały natomiast, w założeniu, opierać się na kontrowersji, próbie opowiedzenia historii w sposób sensacyjny i nowy. Tak było choćby w przypadku filmu *Generał. Zamach na Gibraltarze* (2009) Anny Jadowskiej (ur. 1973), *Tajemnica Westerplatte* (2013) Pawła Chochlewa (ur. 1971), *Miasto 44* (2014) Jana Komasy (ur. 1981). W drugiej dekadzie XXI wieku zauważyć można również powrót wielkich produkcji historycznych, takich jak *1920. Bitwa warszawska*, *Miasto 44*, *Hiszpanka*, *Wałęsa. Człowiek z nadziei*, których brakowało w polskim kinie w ciągu lat poprzednich.

Rozdział 3. Fenomeny pamięci zbiorowej w polskiej kinematografii

Fabularne filmy historyczne traktować możemy jako akty zajmowania pozycji przez agentów działających w polu produkcji filmowej. Ostateczny kształt każdego filmu jest zawsze związany z sytuacją w polu, jego dynamiką, marginesem swobody oraz *habitusami* twórców. Jest jednak równocześnie fenomenem pamięci zbiorowej – wypadkową stanu wiedzy o przeszłości, polityki pamięci, zainteresowań twórców, a także zinternalizowanych przez nich mitów historycznych. Dlatego też, następny rozdział poświęcony będzie spojrzeniu na polskie filmy historyczne z perspektywy podejmowanych przez nie, ważnych dla pamięci zbiorowej tematów. Każdy z podrozdziałów skupi się na omówieniu jednego wątku, niezwiązanego z konkretnym wydarzeniem czy epoką historyczną, ale potraktowanego szerzej, w znaczeniu bliskim „miejsca pamięci” w rozumieniu Nora. Poruszone zostaną więc, między innymi, kwestie obrazów i znaczeń konkretnych klas społecznych czy grup etnicznych w polskich filmach historycznych. Tematy te często przewijają się przez polskie produkcje od początków kinematografii, aż po czasy współczesne, ewoluując bądź przyjmując zupełnie nowe znaczenia w zależności od zmieniającego się szerszego kontekstu społecznego i politycznego. Z pewnością nie zostaną tutaj omówione wszystkie istotne wątki, które odnaleźć można w polskiej kinematografii – przekraczałoby to możliwości niniejszej pracy. W związku z tym przyjąłem dwa podstawowe kryteria doboru analizowanych tematów. Po pierwsze, było to kryterium liczby filmów. Starałem się wybrać takie wątki, które pojawiały się stosunkowo często i na przestrzeni całego omawianego okresu, co może świadczyć o ich trwałości i wadze w pamięci zbiorowej. Po drugie, starałem się wybrać takie tematy i wątki, które wzbudzały kontrowersje i dyskusje, a więc były niejednoznaczne, istotne dla różnych wspólnot pamięci. Z tego powodu zrezygnowałem na przykład z omawiania obrazu szlachty w polskich filmach. Wydaje się bowiem, że zostały one w dużej mierze zdominowane przez wyobrażenia sienkiewiczowskie i ograniczyły się niemal wyłącznie do przedstawień w konwencji bohatersko-rycerskiej lub sarmacko-awanturycznej. Oczywiście, takie konwencje same w sobie są bardzo interesujące. Podobnie jak, na przykład, kwestia

możliwości pokazywania historii szlacheckiej w okresie PRL. W tym przypadku za istotne uznałem jednak, że w filmach, które ostatecznie powstały – a tylko te są istotne z punktu widzenia odbiorców⁴⁴⁷ – te obrazy przeszłości nie były w stanie wywołać szerszego oddźwięku w dyskursie publicznym. Pozostają one w pewnym sensie martwe, a w każdym razie – posługując się określeniem Andrzeja Szpocińskiego – niefunkcjonalne, czyli nieużyteczne, nielegitymizujące, niewyjaśniające⁴⁴⁸.

Perspektywa przedstawiona w poniższym rozdziale wiąże się z zasygnalizowanym w pierwszej części pracy przekonaniem, iż filmowe obrazy przeszłości w istotny sposób wpływać mogą na zbiorową pamięć społeczeństwa polskiego. O ile pewne kwestie związane z rzeczywistym wpływem filmów historycznych na pamięć odbiorców zostaną omówione w rozdziale 4, to w tym miejscu opis skupi się na treściach, które w zamierzeniu twórców miały do widzów dotrzeć. miały możliwość do odbiorców dotrzeć.

3.1. Zwycięstwo i klęska

W zbiorowej pamięci społeczeństw, prócz elementów wspólnych, przyswojonych zgodnie przez większość, zazwyczaj znajdują się również takie odniesienia do przeszłości, które są mniej jednoznaczne, trudniejsze w interpretacji, wzbudzają kontrowersje bądź konflikty pomiędzy poszczególnymi wspólnotami pamięci, czyli zbiorowościami dzielącymi pamięć zbiorową, wspólny obraz przeszłości⁴⁴⁹. Niektóre z takich wydarzeń, szczególnie te, które wiążą się z dużym ładunkiem krzywd i traumy, mogą znaleźć się w centrum pamięci zbiorowej przy jednoczesnym braku powszechnej zgody na ich temat. Ich sens i historyczne znaczenie podlega ciągłemu procesowi społecznych negocjacji. W przypadku najnowszej historii Polski do wydarzeń takich należą choćby powstanie warszawskie⁴⁵⁰ albo stan wojenny⁴⁵¹. Pomimo upływu lat nie wykształciła się jednolita,

⁴⁴⁷ Choć wiedza o filmach, które ostatecznie nie powstały, może być nie tylko ciekawa, ale również mówiąca wiele o polu produkcji filmowej – przede wszystkim relacjach pomiędzy środowiskiem twórców a władzą. Pokazuje to dobrze książka Tadeusza Lubelskiego, *Historia niebyła kina PRL*, Kraków 2012.

⁴⁴⁸ A. Szpociński, P. T. Kwiatkowski, *Przeszłość jako przedmiot przekazu...*, s. 28-29.

⁴⁴⁹ Por. np. J. K. Olick, J. Robbins, *Social Memory Studies...*, s. 124.

⁴⁵⁰ Por. np. B. Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa 2006, s. 170-187; *Powstanie warszawskie w pamięci zbiorowej*, komunikat CBOS, BS/109/2009, Warszawa 2009, http://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2009/K_109_09.PDF (stan: 1.07.2014).

przyjęta przez zdecydowaną większość społeczeństwa narracja na ich temat i trudno zakładać, aby stało się to możliwe w przewidywalnej przyszłości. Utrwalające się w zbiorowej pamięci sprzeczne interpretacje przeszłych wydarzeń mogą natomiast w istotny sposób wpływać na kształt i dynamikę podziałów społecznych i politycznych, opartych między innymi o zbiorowe rachunki krzywd i lęk przed osądzeniem⁴⁵².

Jednocześnie, tematy niejednoznaczne, dyskusyjne, wzbudzające kontrowersje, często stanowiły inspirację dla twórców, chcących zmierzyć się z trudnym, wielowymiarowym problemem. Tym bardziej, że wydarzenia z historii najnowszej często były również elementem ich własnej pamięci indywidualnej, bądź pokoleniowej – najwidoczniejsze było to w dziełach twórców tak zwanej szkoły polskiej – w związku z czym ich dzieła nabierały zarazem charakteru wypowiedzi osobistych, prowadzonych z określonych pozycji światopoglądowych i społecznych. Waga kinematografii jest w tym przypadku o tyle istotna, że popularne filmy mają potencjał przekazywania widzom i utrwalania w nich pewnych, określonych obrazów i interpretacji przeszłości – jednocześnie uproszczonych i przekonujących, co nie pozostaje bez znaczenia dla polityki pamięci. Warto zwrócić uwagę, że tematy najbardziej kontrowersyjne, a przez to trwale obecne w rdzeniu zbiorowej pamięci są przedmiotem żywego zainteresowania zarówno publiczności jak i polityków. Podjęcie ich przez twórców często oznacza więc grę o duże stawki w polu produkcji filmowej. Ich wydźwięk polityczny może pozycjonować twórców w stosunku do pola władzy, sukces lub porażka artystyczna i ekonomiczna zdeterminować ich pozycję wobec innych twórców, czy też dać lub odebrać możliwości zrealizowania następnych zamierzeń, a więc wpłynąć na losy kariery.

Poniżej zostaną omówione produkcje poświęcone wybranym kontrowersyjnym rozdziałom polskiej historii, których interpretacja, pomimo upływu czasu, niezmiennie pozostaje w pamięci zbiorowej niejednoznaczna. Te węzłowe dla pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego wycinki przeszłości pozostają w perspektywie zawodowych historyków fenomenami wielowymiarowymi i trudnymi do całościowej oraz jednoznacznej oceny. Logika pamięci zbiorowej może je jednak zamknąć w siatce klisz i mitów, odrzucających elementy nie pasujące do wygodnej interpretacji, albo w kolażu

⁴⁵¹ Por. np. B. Szacka, *Czas przeszły...*, s. 187-206; *Trzydziesta rocznica wprowadzenia stanu wojennego*, komunikat CBOS, BS/154/211, Warszawa 2011, http://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2011/K_154_11.PDF (stan: 1.07.2014).

⁴⁵² M. Białous, I. Sadowski, *Na karuzeli krzywd...*, s. 79-112.

elementów narracji do siebie nieprzystających. W przypadku interesujących mnie w tym podrozdziale wydarzeń, interpretacje zamykają się często w ramach odpowiedzi na pytanie „zwycięstwo czy klęska?”. Pytanie ważne, organizujące wyobraźnię i motywujące do wypowiedzi, nawet jeśli twórcy filmowi często (i niekiedy ku niezadowoleniu odbiorców) uchylali się od odpowiedzi jednoznacznych.

Z przyjętej tu perspektywy, najważniejsze będą dwa momenty historyczne. Pierwszy z nich to powstanie warszawskie, pytanie o jego sens, o to czy trwająca 63 dni walka była klęską totalną, czy też klęską jedynie militarną, a jednocześnie moralnym zwycięstwem. Moralnym, czy może nawet – w dłuższej perspektywie – politycznym, jako że antykomunistyczny etos środowisk opozycyjnych okresu PRL łączył się często z kultywowaniem we wspólnotach pamięci mitu powstania. Drugi moment to zakończenie drugiej wojny światowej. Z jednej strony zwycięstwo nad nazizmem, z drugiej jednak nieodzyskanie suwerenności i uzależnienie Polski od Związku Radzieckiego. W interpretacjach części społeczeństwa, wyrażonych w dyskursie publicznym szczególnie po 1989 r., zakończenie wojny było jedynie zamianą jednej okupacji na inną, być może nawet gorszą od poprzedniej⁴⁵³. Na pewno była również ostateczną klęską formacji społeczno-kulturowej ziemiaństwa i post-szlacheckiej inteligencji, na której opierała się Polska międzywojenna. Trzecim momentem omówionym poniżej, rzadziej eksploatowanym w polskim kinie powojennym, niemniej istotnym dla kina okresu międzywojennego oraz interesującym z punktu widzenia postawionego tu pytania, była kwestia sensu i spuścizny rewolucji lat 1905-1907 w Polsce.

Zarówno w przypadku tematu powstania warszawskiego, jak i zakończenia II wojny światowej, pierwsze produkcje filmowe, które miały opowiadać o tych wydarzeniach, przygotowywane w drugiej połowie lat czterdziestych, okazały się ze względów politycznych niemożliwe do realizacji – przynajmniej w formie pierwotnie zakładanej przez twórców. W przypadku tematu powstania wspomnieć należy o filmie pod tytułem *Robinson warszawski*. Jerzy Andrzejewski oraz Czesław Miłosz rozpoczęli pracę nad nim jeszcze w 1945 r. Punktem wyjścia dla scenariusza były przeżycia Władysława Szpilmana,

⁴⁵³ Por. wyniki badania GfK Polonia na zlecenie Rzeczypospolitej w 2009 roku. 62% badanych Polaków uznało, że skala zbrodni sowieckich dokonanych na terenie Polski jest porównywalna z niemieckimi, a 18% uważa, że jest większa. Za: *Polacy: rok 1945 to nowa okupacja*, Rzeczpospolita 31.08.2009, <http://www.rp.pl/artukul/356310.html> (stan: 1.07.2014).

który przeżył powstanie warszawskie i ukrywał się w zniszczonym mieście, aż do jego wyzwolenia w styczniu 1945 r. Literackie opracowanie jego wspomnień ukazało się drukiem już rok później⁴⁵⁴. Tymczasem, w odróżnieniu od wspomnień Szpilmana, scenariusz filmowy zakładał między innymi śmierć głównego bohatera od przypadkowej kuli, tuż przed wyzwoleniem miasta. Zagłada miasta oraz śmierć warszawskiego Robinsona miały symbolizować koniec odchodzącej epoki⁴⁵⁵. Władze uznały scenariusz Andrzejewskiego i Miłosza za zbyt pesymistyczny, w związku z czym komisja kwalifikująca scenariusze, pod wodzą Aleksandra Forda, nakazała odpowiednie przesunięcie akcentów tak, aby istotą opowiadanej historii nie było zniszczenie miasta i klęska. Nacisk miał być położony na wyzwolenie i ostateczne zwycięstwo nad hitlerowskim okupantem⁴⁵⁶. W żmudnym, charakterystycznym dla produkcji filmowych tamtego okresu procesie wprowadzania poprawek scenariuszowych, Czesław Miłosz wycofał się z projektu. Ostatecznie film, w reżyserii Jerzego Zarzyckiego, który mógł zająć się tym przedsięwzięciem dzięki wsparciu Wandy Jakubowskiej⁴⁵⁷, wszedł na ekrany w roku 1950 pod tytułem *Miasto nieujarzmione*. Już sam tytuł filmu był zdecydowanie bardziej optymistyczny w swojej wymowie. W toku licznych poprawek, zamiast postaci powstańca warszawskiego, z którym styka się polski Robinson, wprowadzono do filmu bardziej wyraziste politycznie postaci trzech bojowników Armii Ludowej, chcących przedostać się na prawy brzeg Wisły oraz radzieckiego telegrafisty. Wprowadzono również sceny z obrad sztabów: niemieckiego decydującego o zniszczeniu Warszawy oraz sowieckiego, który z rozkazu samego Stalina ma za zadanie wesprzeć powstańców siłami polskiego wojska. Poprawki wypaczyły wymowę pierwotnej wersji scenariusza osłabiając, między innymi, odniesienia do samego powstania.

W pierwszej powojennej dekadzie, publiczna debata na temat powstania warszawskiego została w dużej mierze zablokowana, a celem państwowej polityki pamięci było zatarcie pamięci zbiorowej o tym wydarzeniu w społeczeństwie polskim⁴⁵⁸. Blokada ta, przy jednocześnie żywej, upowszechnionej pamięci powstania, sprawiła, że w momencie politycznej odwilży, kiedy pojawiły się możliwości bardziej otwartych

⁴⁵⁴ J. Waldorff (red.) „Śmierć miasta”. *Pamiętniki Władysława Szpilmana 1939-1945*, Warszawa 1946.

⁴⁵⁵ M. Hendrykowska, *Film polski wobec wojny...*, s. 49.

⁴⁵⁶ A. Madej, *Film Miłosza i Andrzejewskiego*, Kino, nr 9, 1990.

⁴⁵⁷ E. Zajiček, *Poza ekranem...*, s. 113.

⁴⁵⁸ J. Z. Sawicki, *Bitwa o prawdę. Historia zmagania o pamięć Powstania Warszawskiego 1944-1989*, Warszawa 2005, s. 26.

wypowiedzi na ten temat, oczekiwania potencjalnych odbiorców były bardzo wysokie. Podjęcie kwestii powstania przez filmowców oznaczało więc grę o wysoką stawkę w polu produkcji filmowej, ich obrazy musiałyby bowiem być akceptowalne zarówno dla władzy jak i widowni. Pierwszą próbą był *Kanał* (1956) w reżyserii Andrzeja Wajdy, młodego wówczas, trzydziestoletniego reżysera, który miał za sobą zaledwie jeden, choć bardzo dobrze przyjęty, pełnometrażowy film fabularny (*Pokolenie* [1954]). Produkcja filmu była więc obarczona dużym ryzykiem, zwłaszcza, że pierwsze reakcje na *Kanał* były często krytyczne⁴⁵⁹. Publiczność spodziewała się bowiem raczej dzieła wyraźnie apologicznego wobec powstania, obrazu bohaterskiego i monumentalnego. *Kanał* tymczasem, na pierwszy rzut oka, skupiając się na tragizmie powstania kojarzyć mógł się z interpretacją potępiającą je, natrętnie upowszechnianą do tej pory przez władze komunistyczne. Dopiero Srebrna Palma zdobyta przez film na festiwalu w Cannes, jeden z największych sukcesów jakim mogła się poszczycić do tego czasu polska kinematografia, sprawiła, że władze, krytycy, a następnie również odbiorcy spojrzeli na to dzieło przychylniej. Nowe otwarcie dla filmu Wajdy, jakie przyniósł festiwal w Cannes, wynikało w dużej mierze z faktu, że publiczność na Zachodzie nie odbierała *Kanału* w kategoriach polityki pamięci, ale zwracała uwagę przede wszystkim na jego walory artystyczne⁴⁶⁰. Ostatecznie *Kanał* okazał się sukcesem nie tylko artystycznym, ale i frekwencyjnym. Czasopismo *Film* przyznało mu nagrodę „Złotej Kaczki” za najlepszy film roku. Sprzedano nań łącznie 4,2 miliona biletów, co ponad dwukrotnie przewyższało ówczesną średnią liczbę widzów na polskich filmach⁴⁶¹. *Kanał* przyczynił się do zdecydowanego awansu Wajdy w polu produkcji filmowej w drugiej połowie lat pięćdziesiątych. Pomogła mu w tym zarówno czasowa liberalizacja polityki kulturalnej władz, jak i zewnętrzne wsparcie autorytetów artystycznych, które uhonorowały obraz nagrodą na znanym festiwalu. Zmiana pozycji w polu sprawiła również, że po *Kanał*, jak pisał Tadeusz Lubelski, Wajda sam „poczuł się jednym z liderów pokolenia, którego głos będzie się odtąd oczekiwało”⁴⁶². Zdeterminowało to w dużym stopniu jego następne wybory tematów do realizacji.

⁴⁵⁹ M. Hendrykowska, dz. cyt., s. 52.

⁴⁶⁰ Anegdotyczna stała się reakcja amerykańskiej delegacji w Cannes, zachwyconej „oryginalnym” pomysłem przeniesienia opowieści do kanałów.

⁴⁶¹ E. Zajiček, dz. cyt., s. 178.

⁴⁶² T. Lubelski, *Wajda*, Wrocław 2006, s. 70.

Uznanie wyjątkowej wartości artystycznej filmu nie wygaszało jednak dyskusji wokół niego. Przeciwnie, film dzięki swojej niejednoznaczności stał się przedmiotem licznych, rozbieżnych interpretacji. *Kanał*, uznawany niekiedy za symboliczny początek polskiej szkoły filmowej⁴⁶³, próbował demitologizować powstanie w pamięci zbiorowej Polaków, ale z drugiej strony nie udzielał jednoznacznych odpowiedzi na pytanie o jego skutki i znaczenie. Odżegnywał się od takich ambicji sam reżyser⁴⁶⁴. Niektóre sceny filmu, jak na przykład ikoniczny obraz pary bohaterów, którzy przez kratę u wylotu kanału obserwują spokojny prawy brzeg Warszawy, interpretowano jako aluzję do tragicznej w skutkach bierności Armii Czerwonej w czasie powstania oraz powojennych losów Polski, a więc gorzką, realistyczną ocenę powstania. Natomiast postawa porucznika „Zadry”, wracającego w końcowych scenach filmu do kanału na pewną śmierć, kojarzy się z eksploatowaną często w późniejszej twórczości Andrzeja Wajdy romantyczną symboliką, jako ofiara za ojczyznę, która – w romantycznym paradygmacie – powinna przyczynić się do jej odrodzenia.

Drugim twórcą uznawanym za filar polskiej szkoły filmowej, który podjął się demitologizacji najnowszej historii Polski był Andrzej Munk. Obu reżyserów łączyły podobne doświadczenia pokoleniowe, obaj tworzyli w tym okresie w zespole filmowym *Kadr*, pod kierownictwem Jerzego Kawalerowicza, we współpracy ze scenarzystą Jerzym Stefanem Stawińskim, *nota bene* powstańcem warszawskim. Obaj w swoich dziełach wyrażających oryginalny charakter polskiej szkoły filmowej, zajmowali się podobnymi, dramatycznymi i dyskusyjnymi wydarzeniami z niedalekiej przeszłości. Obrazem Munka opowiadającym o powstaniu warszawskim był film *Eroica* (1958), a przede wszystkim pierwsza z dwóch nowel wchodzących w jego skład, pod tytułem *Scherzo alla polacca*. Jej bohater, warszawiak Dzikus Górkiewicz ucieka z miasta w chwili wybuchu powstania, ale na skutek pewnego zbiegu okoliczności od jego osoby mogą zależeć jego losy. Dzikusiowi przypada bowiem misja pośredniczenia między dowódcami powstania a wojskami węgierskimi, skoncentrowanymi w okolicach Warszawy, które skłonne byłyby wspomóc powstańców. Obraz powstania w *Eroice* zaprezentowany jest przez pryzmat wyrazistego głównego bohatera, który choć jest z natury egoistą i życiowym pragmatykiem, znanym z kultury popularnej warszawskim cwaniakiem, podejmuje się

⁴⁶³ M. Hendrykowska, dz. cyt., s. 50.

⁴⁶⁴ M. Gil, *Temat na dziś: film o powstaniu*, Kino nr 9, 2006, s. 13.

zadania i, co więcej, w krytycznym momencie, mogąc przeczekać najtrudniejszy czas w spokojnej podwarszawskiej miejscowości, decyduje się wrócić do walczącej Warszawy. Z tym, że nie sprawia to bynajmniej wrażenia gestu heroicznego.

Eroica wprowadzała do obrazu powstania elementy groteski i czarnego humoru, ale jej odbiór był od początku zdecydowanie mniej kontrowersyjny i bardziej pozytywny, aniżeli *Kanał*⁴⁶⁵. Zarówno ze względu na fakt, że widzowie zdążyli oswoić się już z estetyką szkoły polskiej, jak również na – mimo wszystko – pozytywniejszy przekaz⁴⁶⁶. Munk, chwalony po swoim poprzednim filmie, pełnometrażowym debiucie fabularnym *Człowiek na torze* (1956), po *Eroice* znacznie poprawił swoją pozycję w polu produkcji filmowej. A charakterystyczny dla tego filmu styl, widoczny również w następnym dziele Munka, *Zezowatym szczęściu* (1960) sprawiał, że nowe, centralne pozycje Wajdy i Munka w polu jako filarów polskiej szkoły filmowej różnicowały przypięte tym twórcom etykiety. Dla pierwszego – romantyka, dla drugiego racjonalisty i rzecznika tak zwanej antybohaterszczyzny⁴⁶⁷, choć sam Munk dystansował się od takich określeń⁴⁶⁸.

Trzecim, powstałym w tym samym czasie filmem na temat powstania warszawskiego, współcześnie najmniej pamiętanym⁴⁶⁹, a jednocześnie najbardziej wobec niego krytycznym był obraz Ewy i Czesława Petelskich *Kamienne niebo* (1959). Ta kameralna produkcja przedstawia kilkoro cywilnych mieszkańców Warszawy, zasypanych w piwnicy domu zniszczonego w czasie walk. Film jest zapisem desperackich prób wydostania się z pułapki, walki z brakiem żywności, wody, powietrza i z własnymi słabościami. Zakończenie filmu nie daje nadziei na uratowanie bohaterów. Film Petelskich, podobnie jak ich późniejsze produkcje historyczne prezentował interpretację historii raczej zgodną z oficjalną pamięcią. W *Kamiennym niebie* powstanie nie jest pokazane jako zryw militarny, ale jako tragedia ludności cywilnej, której winni są – naturalnie – niemieccy okupanci, ale również osoby decydujące o wybuchu powstania, które nie miało szans powodzenia. Korespondowało to z oficjalną w tamtym czasie

⁴⁶⁵ M. Hendrykowska, dz. cyt., s. 52.

⁴⁶⁶ Munk twierdził, że na koncepcji filmu zaważył „konkretny, niedawny fakt historyczny – przekształcenia się tradycyjnego, irracjonalnego bohaterstwa w bohaterstwo racjonalne, mądre, opanowane. Myślę, rzecz jasna, o wydarzeniach Października”. Byłby to więc również obraz wypowiedający się aprobatywnie na temat przemian popaździernikowych w Polsce. Za: *Andrzej Munk*, Warszawa 1964, s. 90.

⁴⁶⁷ M. Hendrykowska, dz. cyt., s. 54.

⁴⁶⁸ S. Janicki, *Polscy twórcy o sobie*, Warszawa 1962, s. 62.

⁴⁶⁹ Na przykład na portalu filmweb.pl na film *Kanał* zebrał ponad 21 tysięcy głosów, *Eroica* ponad 6 tysięcy, natomiast *Kamienne niebo* zaledwie 157 głosów (stan: 1.07.2014).

interpretacją powstania, która oddając hołd szeregowym żołnierzom, jednocześnie krytykowała dowództwo i sam sens decyzji o jego wybuchu⁴⁷⁰. Nieco paradoksalnie film ten, choć nie pokazywał w żaden sposób sytuacji militarnej powstania, walczących żołnierzy, ich motywacji, wyobrażeń, oceny sytuacji, co było ważnym elementem *Kanału* i nieco skromniejszym w *Eroice*, wydaje się najbardziej jednoznaczny w osądach.

O ile powstanie warszawskie stało się jednym z najbardziej inspirujących i najważniejszych tematów z historii najnowszej dla twórców filmowych okresu szkoły polskiej, wywołując szeroką dyskusję na ten temat wśród krytyków oraz szerokich rzesz odbiorców, o tyle następne dekady nie przyniosły obrazów powstania, wokół których mogłaby organizować się pamięć zbiorowa. Pojawiły się one dopiero w drugiej połowie lat siedemdziesiątych. W tym czasie zdążyło dorosnąć już pokolenie, dla którego powstanie nie było przeżyciem osobistym lub pokoleniowym, ale jedynie zapośredniczonym przez opowieści świadków oraz media. Badania pamięci zbiorowej wskazywały na to, że wśród młodego pokolenia Polaków w latach siedemdziesiątych pamięć powstania jest żywa i – według deklaracji – istotniejsza niż dla ich rówieśników dekadę wcześniej⁴⁷¹. Wzrost zainteresowania powstaniem zaowocował produkcjami, które można uznać za skierowane przede wszystkim do młodego pokolenia odbiorców, opowiadające o ich rówieśnikach okresu wojny, ale zrealizowane przez twórców starszych, pamiętających czas okupacji i powstania czy wręcz – jak w przypadku Ludmiły Niedbalskiej – będących jego naocznymi świadkami⁴⁷². Były to dość kameralne produkcje telewizyjne, które nie wywołały dużego oddźwięku u odbiorców, nie podejmowały one zresztą prób przedstawiania syntetycznych sądów na temat powstania. Nie wpłynęły też w znacznym stopniu na pozycję twórców w polu produkcji filmowej. Zarówno *Godzina W* (1979) w reżyserii Janusza Morgensterna jak i *Dzień czwarty* (1984) w reżyserii Ludmiły Niedbalskiej skupiały się raczej na szczegółowym opisie historycznych epizodów – w pierwszym przypadku ostatnich godzin przed wybuchem powstania, w drugim, udziału w powstaniu Krzysztofa Kamila Baczyńskiego i jego śmierci po czterech dniach walk. Trzecim z obrazów, również skupiający się na postawach polskiej młodzieży w okresie

⁴⁷⁰ J. Z. Sawicki, dz. cyt., s. 36.

⁴⁷¹ B. Szacka, *Czas przeszły...*, s. 176-177.

⁴⁷² Wspomnienia Ludmiły Niedbalskiej z okresu okupacji i powstania warszawskiego dostępne są w Archiwum Historii Mówionej Muzeum Powstania Warszawskiego, http://ahm.1944.pl/Ludmila_Niebalska/1 (stan: 1.08.2014).

okupacji i powstania był kinowy film Ewy i Czesława Petelskich *Urodziny młodego warszawiaka* (1980), przedstawiający dni urodzin młodego warszawskiego chłopaka, pochodzącego z inteligenckiej rodziny przedstawiciela pokolenia Kolumbów. Akcja filmu, będącego ekranizacją powieści Jerzego Stefana Stawińskiego, działa się między rokiem 1938 a 1944. Dzień ostatnich urodzin przypadał na 24 września 1944 r., czyli 56. dzień powstania. Wszystkie z tych tytułów pokazywały bez patosu młodych bohaterów, starając się przedstawiać ich życie w cieniu Wielkiej Historii. Jednocześnie pokazywały poświęcenie bohaterów, łącznie z oddaniem własnego życia, jako postawę konieczną, naturalną i oczywistą dla tego pokolenia. Filmowe obrazy powstania, choć pokazywały jego tragizm – szczególnie *Urodziny młodego Warszawiaka*, którego akcja pokazuje czas jego upadku – jednocześnie unikały krytyki, wpisując się raczej w widoczną w ówczesnym młodym pokoleniu gloryfikację powstania. Warto więc zwrócić uwagę, że wydźwięk *Urodzin młodego Warszawiaka* był dość wyraźnie różny od nakręconego dwadzieścia lat wcześniej *Kamiennego nieba*.

Krytyczny obraz powstania warszawskiego pojawił się natomiast w tamtym czasie w koprodukcji *Żołnierze wolności* (1977), epepei wojennej w reżyserii Jurija Ozierowa, pokazującej wkład komunistów ze wszystkich krajów bloku wschodniego w zwycięstwo nad nazizmem. Wśród segmentów polskich, do których scenariusz napisał Zbigniew Załuski, ważną rolę odegrało przedstawienie powstania warszawskiego. Narracja filmowa, podobnie jak oficjalna narracja polityki pamięci przebiegała na dwóch poziomach, pokazując walki na ulicach Warszawy oraz gabinetowe rozmowy przywódców. Na pierwszym z poziomów film pokazuje bohaterstwo i niezłomność walczących Polaków oraz poświęcenie ludności cywilnej⁴⁷³. Co ważne i charakterystyczne dla filmu, narracja toczy się głównie z perspektywy komunistów, to jest radzieckiego spadochroniarza rzuconego do Warszawy w celu nawiązania kontaktu z przywódcami powstania (generał Bór-Komorowski odmawia jednak spotkania z nim) oraz bojowców Armii Ludowej, a także żołnierzy Wojska Polskiego, którzy dokonali desantu na przyczółku czerniakowskim. Na poziomie politycznym, film ocenia powstanie jako klęskę spowodowaną błędnym rozeznaniem sytuacji i złą wolą polityczną przywódców Polski podziemnej, przede wszystkim delegata rządu na kraj Jana Stanisława Jankowskiego oraz generałów Tadeusza

⁴⁷³ Tylko na ten, mniej kontrowersyjny dla potencjalnych polskich odbiorców poziom, zwracała uwagę recenzja filmu w popularnym czasopiśmie *Kino*. K. J. Nowak, *Komuniści*, *Kino* nr 12, 1977, s. 55.

Bora-Komorowskiego i Leopolda Okulickiego, chcących za wszelką cenę zająć Warszawę przed wkroczeniem do stolicy Armii Czerwonej i Wojska Polskiego. Jednocześnie film obszernie wyjaśnia brak radzieckiego wsparcia dla powstańców jako efekt wycieńczenia długą i ciężką ofensywą⁴⁷⁴.

Przełom 1989 r. nie przyniósł nagłego wzrostu zainteresowania tematem powstania. Powrócił do niego w pewnym stopniu Andrzej Wajda, w opisanym szerzej w dalszej części podrozdziału filmie *Pierścionek z orłem w koronie* (1992), ale zabrakło obrazów całkowicie poświęconych temu epizodowi II wojny światowej, mimo że po rozpoczęciu transformacji systemowej powstanie warszawskie weszło do oficjalnego kalendarza ważnych, upamiętnianych wydarzeń historycznych. Trwały jednak dyskusje na temat potrzeby stworzenia takiego filmu. Kiedy w 2005 r. ministerstwo kultury oraz Polski Instytut Sztuki Filmowej ogłosiły konkurs na scenariusz filmu fabularnego i dokumentalnego poświęconego powstaniu, wpłynęło nań 62 scenariusze fabuł i 15 dokumentów⁴⁷⁵. Andrzej Wajda – w tym czasie twórca konsekrowany, trwający na pozycji barona polskiej kinematografii – był wobec konkursu sceptyczny nie widząc wśród widzów, szczególnie młodej, realnego zainteresowania tematem, broniąc jednocześnie statusu *Kanału*, ikonicznego dzieła polskiej kinematografii, przedstawiając go jako film, będący uczciwym zapisem powstania⁴⁷⁶.

Bez względu na intencje wypowiedzi Wajdy, jego diagnoza potrzeb widzów wydaje się w dłuższej perspektywie błędna. Co prawda, jeszcze w 2010 r. a więc w kilka lat po ogłoszeniu konkursu, Barbara Hollender opisała bezowocne próby realizacji projektów, które znalazły uznanie konkursowego jury (jak również, innych scenariuszy), przede wszystkim trudności w zdobyciu odpowiednich funduszy oraz brak wyraźnej woli politycznej⁴⁷⁷, ale w ciągu następnych lat sytuacja nieco się zmieniła i kilka z nich zostało

⁴⁷⁴ Warto zwrócić uwagę na fakt, że inny epizod *Żołnierzy wolności* częściowo obnaża hipokryzję tego oficjalnego dla ówczesnej historiografii stanowiska. Film pokazuje bowiem, że w analogicznej sytuacji wyczerpania ofensywą oraz wzmożonego oporu niemieckiego jaki napotkała Armia Czerwona na Słowacji (dodatkowym utrudnieniem było tam również górzyste ukształtowanie terenu), wystarczyła odpowiednio silna wola polityczna radzieckich oficerów, między innymi Leonida Breżniewa, aby zmobilizować siły i kontynuować ofensywę.

⁴⁷⁵ M. Hendrykowska, dz. cyt., s. 209.

⁴⁷⁶ M. Gil, dz. cyt. W innych wypowiedziach Andrzej Wajda stwierdzał, że gdyby miał współcześnie kręcić film o powstaniu, byłby to film dokładnie taki jak *Kanał*. Np. *Minuta ciszy na Woodstock. Wajda: Gdybym dziś robił film o powstaniu, byłby taki jak „Kanał”*, http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,8202133,Minuta_ciszy_na_Woodstock__Wajda__Gdybym_dzis_robil.html (stan: 1.08.2014).

⁴⁷⁷ B. Hollender, *Nikt już nie chce filmu o Powstaniu Warszawskim*, Rzeczpospolita 27.07.2010.

ostatecznie zrealizowanych. Dynamika pamięci zbiorowej o powstaniu warszawskim – między innymi za sprawą aktywności Muzeum Powstania Warszawskiego oraz pravicowych środowisk politycznych – spowodowała wzrost zainteresowania tematem i to przede wszystkim wśród najmłodszego pokolenia Polaków. Współczesnej gloryfikacji czynu powstańczego towarzyszy zarówno pewna komercjalizacja tematu, jak i jego przenikanie do kultury masowej: muzyki pop, sztuki ulicznej, również filmu. Zgodnie z tą tendencją najnowsze obrazy poświęcone powstaniu zostały wyreżyserowane przez młodych twórców, bądź wyraźnie skierowane do młodej publiczności. Jan Komasa wyreżyserował *Miasto 44* (2014) oraz był pomysłodawcą fabularyzowanego dokumentu *Powstanie Warszawskie* (2014) wyprodukowanego przez Muzeum Powstania Warszawskiego. Wcześniej weszły na ekrany filmy *Sierpniowe niebo. 63 dni chwały* (2013), w reżyserii Ireneusza Dobrowolskiego oraz *Był sobie dzieciak* (2013), w reżyserii Leszka Wosiewicza. Nakręcono również specjalny, poświęcony powstaniu warszawskiemu sezon popularnego serialu telewizyjnego *Czas honoru. Powstanie* (2014). Wciąż przesuwają się premiery przygotowywanego przez Tomasza Bagińskiego filmu *Hardkor 44*, pierwotnie mająca odbyć się w 2012 r.

Produkcje te nie są w stanie wpłynąć na pamięć zbiorową całego społeczeństwa polskiego z podobną siłą jak *Kanał* bądź *Eroica*, choćby poprzez fakt, że obejrzało je znacznie mniej widzów oraz że współcześnie przekaz kinowy musi konkurować z szeregiem innych nowoczesnych mediów. Jednak wyraźnie widać jak nowe obrazy poprzez swą treść i formę starają się trafić do najmłodszych widzów. Przede wszystkim poprzez charakterystyczną dla kina konwencję emocjonalizacji powstania, która zdaje się być nadrzędnym celem współczesnych filmowców, chociaż prowadzić mogą do niej różne drogi. Tomasz Bagiński na temat swojego nieukończonego projektu powiedział: „Ten film będzie tak naprawdę bardziej o powstaniu mitologicznym niż prawdziwym. [...] Mnie się marzy film historyczny, który będzie tak naprawdę historię trochę olewał, film nowoczesny i efektowny. Bo kogo dziś interesuje chorobliwe trzymanie się faktów? [...] W kinie mamy budować emocje”⁴⁷⁸. Tymczasem Jan Komasa przy *Mieście 44* wybrał inną ścieżkę biegnącą do tego samego celu – staranne przygotowanie faktograficzne. Mówił: „Kluczem okazała się maksymalna wierność emocjom [...] Dla wszystkich przygotowaliśmy księgę postaci, żeby wiedzieli, kogo grają do kilku pokoleń wstecz.

⁴⁷⁸ K. Pasternak, *Odebrać prawicy flagę i orła*, Film nr 8, 2009, s. 49.

Wchodząc na plan, byliśmy perfekcyjnie przygotowani, aż czuło się szarpnięcie energii”⁴⁷⁹. Emocjonalizacja powstania omija racjonalne pytania na temat jego rzeczywistego sensu i znaczenia dla historii Polski, ale jak stwierdził Jan Komasa „Apokalipsa Warszawy i jej mieszkańców [...] się dokonała. A my musimy zrobić wszystko, by przekuć to w zwycięstwo”⁴⁸⁰. Powstanie jako zwycięstwo moralne, zwycięstwo hartu ducha oraz patriotycznego etosu przedstawione jest również w *Sierpniowym niebie. 63 dniach chwały* (co sugeruje już sam tytuł).

Pomimo luki w pierwszym dwudziestoleciu od rozpoczęcia transformacji systemowej, temat powstania stał się współcześnie jednym z najbardziej żywych w polskiej kinematografii historycznej. Nawet jeśli nie podejmują go twórcy o uprzywilejowanych pozycjach w polu produkcji filmowej i nie powstały w tym nurcie dzieła skupiające masową wyobraźnię w podobnym stopniu co obrazy z czasów polskiej szkoły filmowej. Podjęcie w ostatnich latach tematu powstania warszawskiego nie wiązało się też z wyraźną poprawą pozycji twórców w polu produkcji filmowej. Jan Komasa, uważany za wyróżniającego się przedstawiciela młodego pokolenia twórców, szczególnie po kasowym sukcesie filmu *Sala samobójców* (2011), miał bodaj największe szanse na to, aby wysokobudżetową produkcją *Miasto 44*, której reżyserię umożliwił mu producent Michał Kwieciński⁴⁸¹, zająć uprzywilejowaną pozycję w polu produkcji filmowej. Rozmach realizacyjny oraz odżegnywanie się reżysera od inspiracji *Kanałem*⁴⁸² sygnalizowały możliwość stworzenia dzieła będącego nowym „punktem orientacyjnym” pamięci powstania, szczególnie dla młodych pokoleń, stanowiącego jednocześnie kluczowy moment rozwoju kariery reżysera. Na podstawie pierwszych opinii i recenzji wydaje się jednak, że szansa ta na razie pozostała niewykorzystana⁴⁸³.

⁴⁷⁹ J. Wróblewski, *I rozpiętało się piekło...*, Polityka nr 30, 2014, s. 83-85.

⁴⁸⁰ Tamże, s. 85.

⁴⁸¹ Współcześnie jedna z najważniejszych postaci decydujących o charakterze polskiego kina historycznego. Producent takich filmów jak *Katyń* (2007), *Joanna* (2010), *Wałęsa. Człowiek z nadziei* (2013), serialu *Czas honoru* (2008-2013).

⁴⁸² J. Wróblewski, dz. cyt., s. 83.

⁴⁸³ Mieszane recenzje po oficjalnej prapremierze filmu 1 sierpnia 2014 roku na stadionie narodowym w Warszawie sprowokowały gwałtowną reakcję Jana Komasy, a następnie jego oficjalne oświadczenie odnoszące się do krytyki. Sprawa opisana została np. w artykule *Komasa broni „Miasta 44”: „Mój prywatny wpis został wykorzystany”*, http://kultura.gazeta.pl/kultura/1,114438,16436777,Komasa_broni_Miasta_44_Moj_prywatny_wpis_zostal.html (stan: 10.08.2014).

Podobnie jak w przypadku *Robinsona warszawskiego*, który nie był w stanie otworzyć debaty na temat powstania warszawskiego w polskiej kinematografii, potoczyły się losy filmu *Dwie godziny* (1946), opowiadającego drobny epizod z czasu końca II wojny światowej. Pomimo faktu, że film nie był otwarcie polityczny, to nakreślony w nim obraz kilku osób, rozpatrujących swoje wojenne doświadczenia i przeżycia, które rzutować będą na ich dalsze losy, wymagał interwencji władz. Film został uznany za zbyt pesymistyczny, nie pasujący do oficjalnych narracji i w związku z tym niedopuszczony do rozpowszechniania⁴⁸⁴, nawet pomimo faktu, że wyreżyserowało go dwóch uznanych twórców, Józef Wyszomirski oraz Stanisław Wohl, będący od 1943 r. członkiem Czołówki Filmowej I Dywizji Wojska Polskiego. *Dwie godziny* czekały na swoją premierę aż jedenaście lat, zostały pokazane dopiero po przełomie października 1956 roku, po raz pierwszy 9 grudnia 1957 roku⁴⁸⁵.

W oficjalnej pamięci koniec wojny na ziemiach polskich był równoznaczny z wyzwoleniem oraz zwycięstwem nad nazizmem. W ramach publicznego dyskursu nie mieściła się naturalnie ani utrata kresów wschodnich, ani rozbitcie podziemia niepodległościowego i narzucenie Polsce reżimu politycznego na wzór radziecki. Trauma związana z pojawieniem się w Polsce Armii Czerwonej i nowej, komunistycznej władzy pozostawała więc, przynajmniej w pierwszych powojennych dekadach, niemal wyłączną domeną pamięci prywatnej. Przed 1956 r. wrogość czy strach w stosunku do nowych, powojennych porządków przypisywano jedynie członkom „reakcyjnego podziemia”, kolaborantom, czy przedstawicielom klas uprzywilejowanych w Polsce międzywojennej.

Bardzo ciekawym głosem polskiej kinematografii epoki stalinowskiej na temat zakończenia wojny był film *W owe dni*⁴⁸⁶ (1951) w reżyserii Jakima Jakimowa do scenariusza Stanisława Lenartowicza. Co prawda była to jedynie etiuda szkolna, a nie film kinowy, nie miała więc z pewnością szansy dotarcia do szerokich mas odbiorców, jednak zawarta w niej – siłą rzeczy krótka, a więc jednocześnie dosadna – interpretacja najnowszej historii wydaje się na tyle symptomatyczna, że warta opisu. *W owe dni* przedstawia mieszkanie zamożnej polskiej, „przedwojennej” rodziny, w którym ma zostać zakwaterowany oficer Armii Czerwonej. Gospodyni mieszkania, w obawie przed

⁴⁸⁴ M. Hendrykowska, dz. cyt., s. 190.

⁴⁸⁵ *Dwie godziny*, <http://www.film Polski.pl/fp/index.php?film=122390> (stan: 1.06.2014)

⁴⁸⁶ Prowadzona przez Szkołę Filmową w Łodzi Internetowa baza filmu polskiego film Polski.pl podaje tytuł *Owe dni*, natomiast napis *W owe dni* widoczny jest na planszy otwierającej film.

lokatorem, wynosi z jego pokoju wszystkie cenne przedmioty, a następnie z chłodnym dystansem przyjmuje sowieckich żołnierzy, zakładających na potrzeby oficera linię telefoniczną. Pojawienie się nieproszonych i – jak sądzi gospodyni – barbarzyńskich gości w domu, czyli w najbardziej intymnej przestrzeni, jest dla niej swego rodzaju końcem świata. Jedną z rzeczy w domu najcenniejszych jest fortepian i na nim właśnie usiłuje stanąć żołnierz montujący kable. Poruszona do żywego gospodyni z tłumaczy mu, że nie jest to mebel, a drogocenny instrument muzyczny. Tymczasem wojskowy zasiada przed klawiaturą i zaczyna grać, umiejętnie i z uczuciem, pokazując właścicielom mieszkania, że zwykły żołnierz sowiecki jest człowiekiem nie mniej kulturalnym od polskich inteligentów.

W okresie socrealizmu nie powstał inny pełnometrażowy film fabularny odnoszący się do kwestii zakończenia drugiej wojny światowej. Temat ten powrócił natomiast po roku 1956, podobnie jak w przypadku powstania warszawskiego, już w innej, nieco zliberalizowanej formie. Jedną z ikon powstałej w drugiej połowie lat pięćdziesiątych polskiej szkoły filmowej, a jednocześnie przykładem przemian w polskiej polityce pamięci po roku 1956 stała się ekranizacja powieści Jerzego Andrzejewskiego *Papiół i diament* (I wydanie w 1947 r.). Film, zrealizowany w 1958 r. przez Andrzeja Wajdę potwierdził jego wyjątkową pozycję, którą zdobył po nakręceniu *Kanału* oraz dążenie reżysera do interpretacji kontrowersyjnych, a często przemilczanych w okresie stalinowskim wydarzeń z najnowszej historii Polski. Choć podobnie jak w przypadku *Kanału*, władze były początkowo sceptycznie nastawione do filmu, to krytycy jednoznacznie uznali *Papiół i diament* za dzieło wybitne⁴⁸⁷. Później często określano je zresztą jako dzieło wzorcowe dla polskiej szkoły filmowej. Gwałtownie krytykował je natomiast „car polskiej kinematografii” i dawny patron Andrzeja Wajdy, Aleksander Ford. Zrobił tak z powodów politycznych (stwierdzić miał, że *Papiół i diament* mógł stworzyć tylko wróg socjalizmu⁴⁸⁸), choć w ataku można również doszukać się prób obrony własnej uprzywilejowanej pozycji przeciw aktywnemu i zdobywającemu popularność, kapitał społeczny i kulturowy, Wajdzie. Z drugiej strony, wsparcie dla filmu od samego początku pracy nad nim dawał Jerzy Andrzejewski, który w decydującym momencie politycznych debat przed dopuszczeniem go do publicznej dystrybucji aktywnie zaangażował się po stronie

⁴⁸⁷ T. Lubelski, *Wajda...*, s. 76.

⁴⁸⁸ E. Zajiček, dz. cyt., s. 184.

Wajdy⁴⁸⁹. Nad obrazem dochodziło więc do politycznych starć na styku twórczości kulturalnej i władzy politycznej, w których Wajda wciąż miał ograniczone możliwości działania jako pojedynczy gracz. Ostatecznie, po wejściu filmu na ekrany kin, zdobył on „Złotą Kaczkę” tygodnika *Film* za najlepszy obraz 1958 roku oraz liczne nagrody zagraniczne (między innymi we Francji, RFN, Czechosłowacji, Włoszech). W Polsce *Popiół i diament* obejrzało w kinach 3,4 miliona widzów⁴⁹⁰.

Dylemat głównego bohatera, Maćka Chełmickiego, żołnierza polskiego podziemia, u kresu wojny, dotyczył wyboru jego własnej przyszłości. Pozostać w konspiracji, aby walczyć z komunistami o wolną Polskę, czy odłożyć broń i starać się żyć „normalnie”? Film Wajdy unika natrętnego dydaktyzmu, charakterystycznego dla wcześniejszych o kilka lat dzieł socrealistycznych. Pokazuje tragizm sytuacji bohatera, w której trudno jest o dobry wybór. Kończąca film, ikoniczna scena śmierci bohatera na śmietniku budziła raczej współczucie odbiorców, aniżeli poprawną politycznie interpretację o konieczności odejścia pewnej formacji społeczno-kulturowej, którą reprezentował Maciek Chełmicki, na „śmietnik historii”⁴⁹¹. *Popiół i diament* podobnie jak *Kanał*, wpisując się w romantyczne uniwersum symboliczne nie udzielał jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o klęskę lub zwycięstwo. Pokazywał co prawda dramat losów ludzkich wplątanych w mechanizmy wielkiej historii, jednocześnie idea śmierci za ojczyznę mogła być w nich odczytywana jako tragiczna, ale zarazem obowiązująca.

Odchodząc chwilowo od historii końca II wojny światowej, warto zwrócić uwagę na jeden z nieco późniejszych filmów Andrzeja Wajdy, sięgający historii dziewiętnastowiecznej, będący ekranizacją *Popiołów* Stefana Żeromskiego (1965). Realizacja wysokobudżetowej, niemal czterogodzinnej superprodukcji możliwa była dzięki politycznym dyrektywom, dającym zielone światło wielkim przedsięwzięciom filmowym w połowie lat sześćdziesiątych⁴⁹², obchodom setnej rocznicy urodzin znanego pisarza, ale również dzięki silnej pozycji reżysera w polu produkcji filmowej, datującej się od czasu

⁴⁸⁹ T. Lubelski, *Wajda...*, s. 76.

⁴⁹⁰ E. Zajiček, dz. cyt., s. 184.

⁴⁹¹ Andrzej Wajda stwierdził, że przedstawiciele instytucji cenzury zdawali sobie sprawę z dwuznaczności ostatniej sceny filmu, w związku z czym jej obecność w takim kształcie była niepewna niemalże do ostatnich chwil przed premierą. wypowiedź Andrzeja Wajdy, *Wajda: „Popiół i diament” przeszedł przez cenzurę, bo ostatnia scena miała dwa znaczenia*, http://kultura.gazeta.pl/kultura/10,114534,15000033,Wajda___Popiol_i_diament___przeszedl_przez_cenzure_.html (stan: 1.08.2014).

⁴⁹² T. Lubelski, *Wajda...*, s. 100.

nakręcenia *Kanału* oraz *Popiołu i diamentu*. *Popioły*, pomimo osadzenia w innym kontekście historycznym, powracały częściowo do wątków, zawartych we wcześniejszych, wyżej wspomnianych obrazach z najnowszej przeszłości, między innymi, do kwestii tragizmu polskiej historii. Premiera filmu przyniosła jedną z najbardziej burzliwych dyskusji w historii polskiego filmu⁴⁹³. Historia z przełomu XVIII i XIX wieku, dzięki Andrzejowi Wajdzie i jego elastycznemu podejściu do ekranizacji pierwowzoru – na przykład poprzez dodanie nieobecnej w książce sceny słynnej szarży Polaków pod Somosierrą, będącej egzemplifikacją polskiego bohaterstwa lub bohaterzczyzny⁴⁹⁴ – była przed odbiorców odczytywana jako narracja współczesna. Gros wypowiedzi na temat filmu opowiadającego losy Polaków w epoce napoleońskiej dotyczyło wątku pozornych zwycięstw i klęsk związanych z błędnie pokładanymi nadziejami. Przeciwnicy – szczególnie związani z rosnącym wówczas nurtem moczarowskim – zarzucali Wajdzie „nihilizm narodowy”⁴⁹⁵. Kontrowersje wokół filmu były też dla części krytyków próbą zdezwauowania twórczości Andrzeja Wajdy i osłabienia jego pozycji w polu produkcji filmowej⁴⁹⁶, co na dłuższą metę okazało się nieskuteczne.

Wracając do tematu II wojny światowej, filmową dyskusję z *Popiołem i diamentem* podjął inny reżyser, zresztą również uważany za ważną postać szkoły polskiej, Kazimierz Kutz – asystent Andrzeja Wajdy przy *Pokoleniu* i *Kanale*. Bohater jego filmu *Nikt nie woła* (1960), Bożek, może być odczytany jako wariacja na temat Maćka Chełmickiego. Młody członek konspiracji, chcąc rozpocząć po wojnie zwyczajne życie, nie wykonuje rozkazu – wyroku na działaczu komunistycznym, w związku z czym to na nim zaczyna ciążyć wyrok. Pomimo ucieczki na Ziemię Odzyskane nie potrafi uciec od swojej konspiracyjnej przeszłości. Strategia przetrwania, którą przyjmuje, faktycznie niewiele różni się od losu Maćka, nie jest bowiem w stanie zagłuszyć swojego cierpienia, lęków, strachu⁴⁹⁷. Tym samym, *Nikt nie woła* uzupełnia wcześniejszy głos Wajdy, dopełniając obrazu klęski młodego pokolenia, które – nawet po fizycznym przetrwaniu wojny – nie umiało odnaleźć się w rzeczywistości powojennej. Żaden wybór, ani pozostanie w konspiracji, ani całkowite odcięcie się od niej, nie mógł bowiem przynieść szczęśliwego zakończenia.

⁴⁹³ Wypisy z artykułów prasowych składających się na dyskusję wokół *Popiołów* można znaleźć np. w książce R. Marszałek (red.) *Historia filmu polskiego. Tom 5, 1962-1967*, Warszawa 1985, s. 210-238.

⁴⁹⁴ Z. Załuski, dz. cyt., s. 46-54.

⁴⁹⁵ (rak), *Wajda i jego egzegeci*, Kino nr 1, 1966, s. 32-33.

⁴⁹⁶ W. Żukrowski, „*Popioły*” ale Andrzeja Wajdy, Kino nr 1, 1966, s. 6-7.

⁴⁹⁷ A. Szpulak, *Miłość i światłocień*, Images nr 3-4, 2004, s. 26.

Wątek dramatu, który stał się udziałem konspiracyjnej młodzieży wraz z zakończeniem wojny pojawiał się w filmach w kolejnych dekadach epoki PRL. Bohaterami byli jednak przede wszystkim młodzi komuniści, czy szerzej, ludzie sprzyjający nowej władzy. Natomiast „chłopcy” z podziemia (po)akowskiego pojawiali się tam zazwyczaj jako bohaterowie drugoplanowi, czarne charaktery lub postaci zagubione w nowej rzeczywistości, nie mogące się z nią pogodzić. W filmach takich jak *Rok pierwszy* (1960) w reżyserii Witolda Lesiewicza, *Milczące ślady* (1961) w reżyserii Zbigniewa Kuźmińskiego, *Skąpani w ogniu* (1963) czy *Akcja Brutus* (1970), w reżyserii Jerzego Passendorfera, pojawiają się postaci młodych mężczyzn, którzy w czasie wojny działali prawdopodobnie w konspiracji. Z różnych powodów nie mogąc zaakceptować nowej władzy, podejmują tragiczne w skutkach decyzje, jedni przystając do zbrojnych oddziałów (NSZ lub po prostu grup przestępczych), inni załamując się lub popełniając samobójstwo. Przedstawieni są oni z mniejszą lub większą – szczególnie w *Roku pierwszym*, porównanym przez Jerzego Płażewskiego do *Popiołu i diamentu*⁴⁹⁸ – empatią, jednak głównymi bohaterami pozytywnymi są w tych filmach oczywiście ludzie, którzy uporali się z tragicznymi dylematami stając po stronie komunistycznej władzy i widząc w niej zwycięstwo, a nie klęskę.

Generalnie, im więcej czasu upływało od zakończenia II wojny światowej, tym mniej w filmach poświęconych temu wątkowi było głębokiej i frapującej odbiorców dramaturgii *Popiołu i diamentu* czy *Nikt nie woła*. Dosadnie, w charakterystycznym dla siebie stylu, pisał o tym Zygmunt Kałużyński: „Kino polskie znalazło się, w tej dziedzinie, w impasie. W filmach konspiratorzy, opierający się nowej władzy, występują w trzech odmianach: 1) zbrodniarze, 2) debile, 3) obłąkani”⁴⁹⁹. Pretekstem do tej wypowiedzi był film *Znikąd donikąd* (1975) w reżyserii Kazimierza Kutza. Przedstawia on historię partyzantów działających na Żywiecczyźnie, którzy po zakończeniu wojny kontynuowali walkę z komunistami. Bohaterowie filmu, rzeczywiście pozbawieni są głębi postaci ze wspomnianych filmów okresu szkoły polskiej, bardziej przypominają nie podlegające dyskusji klisze wyciągnięte z pamięci zbiorowej. Przyczyniło się to chyba do rozminięcia się intencji reżysera i interpretacji odbiorców. Kutz uważał, że jego bohaterowie „są to ludzie godni trenu lub psalmu. Gdy się ich spisuje na straty, gdy trzeba ich spisać rozgrywa się

⁴⁹⁸ J. Płażewski, *Dramat nieporozumienia*, Kino nr 9, 1984, s. 14-16.

⁴⁹⁹ Z. Kałużyński, dz. cyt., s. 238-239.

najwyższa forma tragedii narodowej”⁵⁰⁰. Tymczasem, w ocenie odbiorców żołnierzom AK nie przyznano w filmie żadnych racji. Dostępne współcześnie opinie widzów interpretują film Kutza dość wyraźnie jako komunistyczną, anty-akowską propagandę⁵⁰¹, co było zresztą wykorzystywane przeciw Kutzowi jako działającemu na scenie politycznej już w okresie III RP⁵⁰². *Znikąd donikąd*, nakręcony pomiędzy głośnymi produkcjami należącymi do tak zwanego tryptyku śląskiego – *Pertlą w koronie* (1971) oraz *Paciorkami jednego rózańca* (1979) – jest obecnie jednym z mniej pamiętanych obrazów tego reżysera⁵⁰³.

Do powstałych w czasie PRL obrazów rozpatrujących społeczne i polityczne dylematy okresu końca wojny, zaliczyć można również filmy traktujące o kwestii reformy rolnej rozpoczętej w 1944 r. Przekazanie chłopom ziemi odebranej z rąk ziemiaństwa, odchodzącego jako klasa społeczna z mocy politycznej decyzji komunistycznych władz, było przykładem procesu, który – w zależności od perspektywy – można było rozpatrywać jako zwycięstwo lub klęskę. Temat ten pojawia się, między innymi, w filmach *Rok pierwszy* (1960) w reżyserii Witolda Lesiewicza, *Klucznik* (1979) w reżyserii Wojciecha Marczewskiego, *Karabiny* (1981) w reżyserii Waldemara Podgórskiego, czy *Pogrzeb kartofla* (1990) w reżyserii Jana Jakuba Kolskiego. Wątek ten zostanie szerzej opisany w rozdziale 3.8., poświęconym obrazowi chłopów w polskiej kinematografii.

Po 1989 r. w dyskursie publicznym w znaczący sposób zmieniły się narracje dotyczące końca drugiej wojny światowej. Zaczęto swobodnie mówić nie tylko o zwycięstwie nad faszyzmem, ale również o brutalnym narzuceniu Polsce systemu komunistycznego, o represjach jakie spadły na społeczeństwo, a szczególnie na przedstawicieli polskiego państwa podziemnego. Opowiadano o żołnierzach podziemia, z których część nie złożyła broni. W nowych okolicznościach politycznych nie dokonał się jednak proces analogiczny do tego, który miał miejsce w polskiej kinematografii po roku 1956, a filmy nie stały się ważnym medium służącym rewizji pamięci zbiorowej. Wówczas

⁵⁰⁰ Za: Tamże, s. 240.

⁵⁰¹ Np., wypowiedzi na portalu filmweb.pl, <http://www.filmweb.pl/film/Znik%C4%85d+donik%C4%85d-1975-12025> (stan: 1.08.2014).

⁵⁰² Np. *Przeciw: Kutz, Ślązak warszawski i podwładny Palikota*, Zapis Śląski, Biuletyn Prawa i Sprawiedliwości Województwa Śląskiego, <http://www.zapis.w.szu.pl/sylwetki.php?id=42> (stan: 1.08.2014).

⁵⁰³ Potwierdzają to również, między innymi, liczby oddanych głosów na filmy Kazimierza Kutza na portalu filmweb.pl, gdzie wśród filmów kinowych na *Znikąd donikąd* oddano trzecią najmniejszą liczbę głosów. Film ten ma też najniższą średnią ważoną ocen użytkowników. <http://www.filmweb.pl/person/Kazimierz+Kutz-256> (stan: 1.08.2014).

również nowa sytuacja polityczna dała szansę wybicia się – poprzez podjęcie ważkich tematów historycznych – młodemu pokoleniu twórców (Wajda, Kutz, Munk) i częściowych osłabieniu najważniejszych do tej pory figur w polskiej kinematografii, budujących jej zręby po wojnie. Natomiast jeśli po 1989 r. dokonywały się w polu produkcji filmowej poważniejsze przetasowania, to przynajmniej przez pierwszych kilkanaście lat działo się to właściwie poza kinem historycznym, które w dużej mierze pozostało domeną starych, konsekrowanych twórców. Temat zakończenia II wojny światowej został więc w latach dziewięćdziesiątych po raz kolejny podjęty przez reżyserów tworzących wcześniej filary polskiej szkoły filmowej, Andrzeja Wajdę oraz Kazimierza Kutza. Ton ich wypowiedzi dyktowały nie tylko nowe okoliczności, ale również inna pozycja w polu produkcji filmowej, już nie jak niegdyś młodych twórców, będących w artystycznej awangardzie, lecz artystów konsekrowanych, akademickich – „baronów” polskiej kinematografii.

W *Pierścionku z orłem w koronie* (1992) Andrzej Wajda świadomie nawiązywał do historii *Popiołu i diamentu*. Główny bohater filmu, Marcin, w czasie okupacji żołnierz Armii Krajowej, uczestnik walk w powstaniu warszawskim, po zakończeniu wojny odmawia dalszego prowadzenia zbrojnej walki z okupantem sowieckim. Zaczyna natomiast pracować dla nowych władz i próbuje przekonać środowisko podziemne do porozumienia z komunistami. Wśród dawnych przyjaciół z AK uchodzi za zdrajcę i w efekcie popełnia samobójstwo. Filmie zawiera szereg jednoznacznych, wizualnych nawiązań do *Popiołu i diamentu*, na przykład do słynnej sceny w sali restauracyjnej z podpalanymi przy barze szklankami ze spirytusem, a jego fabuła stanowi swego rodzaju wariację na temat losów Maćka Chełmickiego, co już wcześniej zrobił Kazimierz Kutz w *Nikt nie woła*. W przypadku *Pierścionka z orłem w koronie*, klęska bohatera polegała na zbyt łatwej zgodzie na nowy porządek polityczny, narzucony siłą z zewnątrz. Klęska ta była ilustracją błędu jaki popełnili przedstawiciele młodego, wojennego pokolenia, którzy chcieli ułożyć sobie życie w nowej rzeczywistości, jednocześnie nie widząc lub nie chcąc widzieć jej najczarniejszych stron. Z pewnością przedstawicielem tego pokolenia był sam Wajda. Film nie zdobył powodzenia ani u publiczności, ani też wśród krytyków⁵⁰⁴.

⁵⁰⁴ Symptomatyczne okazało się, że na festiwalu filmowym w Gdyni w roku 1992, na którym Andrzej Wajda pokazywał *Pierścionek z orłem w koronie*, nagrodę za reżyserię otrzymał Władysław Pasikowski za film *Psy*, uznany następnie za symbol polskiej kinematografii lat dziewięćdziesiątych. Za: T. Lubelski, *Wajda...*, s. 242.

Zwracano również uwagę na zabiegi Andrzeja Wajdy wobec literackiego pierwowzoru filmu, czyli powieści *Pierścionek z końskiego włosia* autorstwa Aleksandra Ścibora-Rylskiego (napisanej w 1965 r., pierwsze wydanie dopiero w 1991 r.). Czterdzieści pięć lat wcześniej, przy pracy nad *Popiołem i diamentem*, zabiegi Wajdy szły w kierunku uwspółcześniania bohatera i przybliżania jego postaci odbiorcom⁵⁰⁵, na przykład poprzez uwspółcześniony wizerunek Zbigniewa Cybulskiego w roli Maćka Chełmickiego. Tymczasem w przypadku omawianego filmu kierunek był raczej odwrotny, bardziej typowy dla zajmowanych wówczas przez Wajdę pozycji akademickich. Reżyser odchodził od realizmu w przedstawianiu postaci i wydarzeń w kierunku patosu i historycznych klisz, o czym świadczy również sama zamiana tytułowego pierścionka, z bezpretensjonalnego końskiego włosia na podniosłego orła w koronie.

Trzy lata po chłodno przyjętym *Pierścionku z orłem w koronie* Kazimierz Kutz nakręcił komediodramat *Pułkownik Kwiatkowski* (1995), również skupiający się na pokazaniu polskiej rzeczywistości w pierwszych powojennych miesiącach. Humor zawarty w historii o lekarzu wchodzącym, na skutek zbiegu okoliczności, w rolę wysokiego oficera Urzędu Bezpieczeństwa, łagodzi nieco obraz zastanej przez bohaterów rzeczywistości, niemniej jednak jest to obraz gorzki. Film pokazuje kraj zniszczony przez wojnę, uzależniony i terroryzowany przez Sowietów oraz polskich komunistów, których władza opiera się wyłącznie na wzbudzaniu strachu za pomocą aparatu przemocy. Polska przedstawiona w *Pułkowniku Kwiatkowskim* jest krajem pod faktyczną okupacją, a mistyfikacja głównego bohatera wydaje się być z góry skazana na niepowodzenie. Komediowe ujęcie tematu sprawiło jednak, że film zdobył duży sukces wśród widzów.

Podobnie jak w przypadku tematu powstania warszawskiego, nieco większe zainteresowanie tematem Polski okresu końca wojny dało się zauważyć dopiero w XXI w. Istotnym tego przykładem był *Generał Nil* (2009) w reżyserii Ryszarda Bugajskiego, tytuł zaliczany do nurtu prawicowej polityki pamięci po 2005 r.⁵⁰⁶. Biograficzny obraz pokazywał generała Augusta Emila Fieldorfa „Nila” jako patriotę, bohatera i niezłomnego człowieka, a jednocześnie osobę rozumiejącą, że opór przeciwko

⁵⁰⁵ Zresztą główną obawą Jerzego Kawalerowicza, szefa zespołu filmowego *Kadr*, realizującego *Popiół i diament* były trudności w nawiązaniu emocjonalnej więzi z bohaterem powieści Jerzego Andrzejewskiego. Za: T. Lubelski, tamże, s. 73.

⁵⁰⁶ Takich jak *Popietuszek*. *Wolność jest w nas* (2009), reż. Rafał Wieczyński, czy *Gry wojenne* (2008), reż. Dariusz Jabłoński.

nowemu porządkowi w Polsce jest spóźniony i pozbawiony możliwości sukcesu, w związku z czym figura bohatera unika jednowymiarowości. Wierząc w obietnicę amnestii ujawnia się przed władzami komunistycznymi, chce ułożyć sobie życie w nowej rzeczywistości. Tymczasem zostaje aresztowany przez Urząd Bezpieczeństwa, uwięziony i ostatecznie skazany na karę śmierci w procesie politycznym. *Generał Nil*, podobnie jak telewizyjne widowisko tego samego reżysera *Śmierć rotmistrza Pileckiego* (2006), w sposób dobitny – choć nie wykorzystujący w pełni pokusy naturalistycznego przedstawienia okropności komunistycznego terrorku⁵⁰⁷ – pokazywały powojenną Polskę jako kraj rządony brutalną ręką przez rodzimych komunistów uzależnionych całkowicie od sowietów. Wspomniana *Śmierć rotmistrza Pileckiego* była jednocześnie pierwszym z widowisk z cyklu Scena Faktu Teatru Telewizji, nadawanych w telewizji publicznej nieregularnie od roku 2006. Większość z nich skupiła się na przedstawianiu najciemniejszych kart z historii Polski powojennej, ukazywanej jako okupacja sowiecka. Do tej kategorii należały na przykład *Inka 1946. Ja jedna zginę* (2006), reż. Natalia Koryncka-Gruz, *Słowo honoru* (2007), reż. Krzysztof Zaleski, *Golgota wrocławska* (2008), reż. Jan Komasa, *Pseudonim Anoda* (2008), reż. Mariusz Malec. Wymienione filmy współtworzyły pewien nurt narracji w kulturze popularnej oraz polityce pamięci, szczególnie po 2005 r. bardziej aktywnie wspierany przez państwo, przedstawiający historię Polski Ludowej, a przede wszystkim jej pierwszą dekadę, jako czas klęski, równoznacznej z brutalnie narzuconą Polakom okupacją sowiecką.

Dla Ryszarda Bugajskiego, dwie wspomniane wyżej produkcje były powrotem do kina historyczno-politycznego, kontynuacją strategii przyjętej na początku kariery. Produkcja fabularnego, pełnometrażowego debiutu, pod tytułem *Przesłuchanie* (1982), filmu opowiadającego o stalinowskim terrorze, spotkała się z gwałtowną krytyką władz, które nie dopuściły do premiery kinowej (miała miejsce dopiero w 1989). Po zablokowaniu *Przesłuchania* Ryszard Bugajski wyemigrował czasowo z Polski. Po powrocie zajmował się zarówno tematami politycznymi i historycznymi, na przykład w filmie *Gracze* (1995) i spektaklu *Miś Kolabo* (1997) jak i twórczością czysto komercyjną, na przykład reżyserią seriali. Realizacja *Śmierci rotmistrza Pileckiego* umożliwiła nakręcenie *Generała*

⁵⁰⁷ Zwrócił na to uwagę w recenzji biografii generała Fieldorfa Rafał Marszałek. R. Marszałek, *Generał Nil*, Kino nr 4, 2009, s. 61-62.

*Nilu*⁵⁰⁸. Obrazy te przywróciły Bugajskiemu pozycję jednego z największych specjalistów od kina historycznego i politycznego w Polsce, wiernego narodowej, romantycznej symbolice⁵⁰⁹, choć tworzącemu ponad utartymi kliszami pamięci zbiorowej i bieżącą polityką pamięci, od której reżyser się werbalnie odżegnywał⁵¹⁰.

Rewolucja 1905–1907 r. jest we współczesnej pamięci zbiorowej niemal zupełnie zmarginalizowana. Nie tylko nie wzbudza publicznych dyskusji, ale też została z zasadzie pominięta w programach szkolnych⁵¹¹. Zanim jednak temat rewolucji zniknął z pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego, pytanie o to, czym właściwie była ona dla polskiej historii organizowało wyobraźnię zarówno polityków jak i twórców, w tym filmowców. Powodem było to, że choć rewolucja nie okazała się zwycięska w sensie spełnienia postulatów rewolucjonistów, to znacznie wpłynęła na kształt nowoczesnej polskiej sceny politycznej⁵¹². Ponadto, gdy dla środowisk lewicowych stanowiła ważne dla zbiorowej tożsamości, pozytywne miejsce pamięci, to dla zwolenników narodowej demokracji była przykładem kryzysu szkodliwego dla solidarności narodowej.

Temat rewolucji 1905 r. był szczególnie popularny w kinematografii Polski międzywojennej. Była to oczywiście wówczas wciąż historia najnowsza, pamiętana osobiście przez dużą część społeczeństwa, szczególnie mieszkańców byłego zaboru rosyjskiego. Co prawda, upamiętnianie rewolucji nie było w tamtym okresie, szczególnie po 1926 r., wygodne ani dla endecji, która była jej przeciwna, ani dla sanacji, w związku z odcięciem się części tego środowiska od PPS-owskich korzeni⁵¹³. Filmografia rewolucji pokazuje jednak próby budowania zwycięskiej legendy wokół środowiska bojowców, a pośrednio również wokół postaci Józefa Piłsudskiego⁵¹⁴.

⁵⁰⁸ Do podjęcia się tego tematu namówiła reżysera Fundacja Filmowa Armii Krajowej.

⁵⁰⁹ B. Hrapkowicz, „Generał Nil”, reż. Ryszard Bugajski, *Dwutygodnik*, nr 4, 2009, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/66-general-nilrez-ryszard-bugajski.html> (stan: 1.08.2014).

⁵¹⁰ *Twórcy nie powinni mieszać się w politykę. Bugajski o „Nilu”*, stopklatka.pl, <http://stopklatka.pl/wywiady/-/6660807,tworcy-nie-powinni-mieszac-sie-w-polityke-bugajski-o-nilu-> (stan: 1.08.2014).

⁵¹¹ Rozmowa Martyny Dominiak i Michała Gauzy z Anną Dzierzgowską i Piotrem Laskowskim, *Profanacja historii*, [w:] K. Piskała, W. Marzec (red.) *Rewolucja 1905. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2013, s. 452-478.

⁵¹² Rozmowa Wiktora Marca i Kamila Piskały z Robertem Blobaumem, *Rok 1905 to początek nowoczesnej polityki*, [w:] K. Piskała, W. Marzec (red.), dz. cyt., s. 67-89.

⁵¹³ Hasło: 1905, [w:] Z. Najder, A. Machcewicz, M. Kopczyński, R. Kuźniar, B. Sienkiewicz, J. Stępień, W. Włodarczyk (red.), *Węzły pamięci niepodległej Polski*, Kraków-Warszawa 2014, s. 26.

⁵¹⁴ Więcej na ten temat w rozdziale 3.5.

O dużej wadze tematu dla przedwojennej kinematografii świadczyć może fakt, że filmy o tematyce związanej z rewolucją powstały dzięki wyróżniającym się reżyserom, najlepszym wówczas specjalistom od kina historycznego – Ryszardowi Ordyńskiemu, Józefowi Lejtesowi, Henrykowi Szaro. Niektórym z tych obrazów bliżej było do popularnej wówczas konwencji melodramatu nakreślonego na historycznym tle, innym do kina historyczno-politycznego. Przykładem pierwszej z konwencji jest obraz Henryka Szaro *Na Sybir* (1930/1937⁵¹⁵). Bohater filmu Ryszard Prawdzic, ważny bojowiec o pseudonimie „Sęp”, ukrywając się przed Rosjanami w roli korepetytora w ziemiańskim dworku, zakochuje się ze wzajemnością w młodej dziedziczce. Kiedy zostaje aresztowany jego ukochana, Rena, udaje się za nim na Sybir, żeby zorganizować mu ucieczkę. Henryk Szaro był wówczas młodym, bo zaledwie trzydziestoletnim – ale po filmach takich jak *Zew morza* (1927), *Przedwiośnie* (1928) czy *Mocny człowiek* (1929) – już znanym i docenianym reżyserem. *Na Sybir*, z popularnymi aktorami Adamem Brodziszem i Jadwigą Smosarską w rolach głównych, został bardzo dobrze przyjęty przez publiczność.

Przykładem filmu wyraźnie zorientowanego politycznie był z kolei obraz pod tytułem *Dziesięciu z Pawiaka* (1931), wyreżyserowany przez Ryszarda Ordyńskiego, starszego o pokolenie od pozostałych wspomnianych twórców (ur. 1878) i znajdującego się najbliżej środowiska władzy po 1926 r. Scenariusz, co rzadkie w ówczesnych realiach, miał zostać napisany na podstawie wspomnień świadka wydarzeń, piłsudczyka Jana Gorzechowskiego, rewolucjonisty z lat 1905-1906, a w momencie powstawania filmu dowódcy Korpusu Ochrony Pogranicza. Osią fabularną miało być aresztowanie, a następnie brawurowe uwolnienie grupy dziesięciu rewolucjonistów zaangażowanych w zamach na carskiego oficera. Film miał upamiętniać 25-lecie tych wydarzeń. Dość dobrze zadbano o realia historyczne – filmowano znane fragmenty Warszawy, korzystano z oryginalnych rekwizytów, uruchomiono na potrzeby filmu stary tramwaj konny. Aby uatrakcyjnić fabułę, włączono do niej również tradycyjnie wątki melodramatyczne. Premierę filmu uświetnili swoją obecnością najwyżsi dostojnicy państwowi, Józef Piłsudski, Ignacy Mościcki, ówczesny premier Aleksander Prystor⁵¹⁶, co wyraźnie wzmacniało jego prestiż, jednocześnie sygnalizując, że jest to produkcja odpowiadająca

⁵¹⁵ W 1930 roku odbyła się premiera pierwszej, niemej wersji *Na Sybir*. Po udźwiękowieniu, film ponownie wszedł na ekrany kin w roku 1937. *Na Sybir*, <http://www.filmipolski.pl/fp/index.php?film=22356> (stan: 1.08.2014)

⁵¹⁶ L. Armatys, *Nasz iluzjon: Dziesięciu z Pawiaka*, Kino nr 10, 1970, s. 63.

oficjalnej pamięci rewolucji 1905 r. Wersja ta wyraźnie marginalizowała środowiska PPS-Lewicy, które w rzeczywistości odegrały znaczącą rolę w wydarzeniach ukazanych w filmie⁵¹⁷, służyła natomiast, przynajmniej pośrednio, Józefowi Piłsudskiemu i innym działaczom sanacji wywodzącym się z PPS-Frakcji Rewolucyjnej. Liczyło się to tym bardziej, że *Dziesięciu z Pawiaka* zdobył również duże uznanie szerokiej publiczności, okazał się sukcesem kasowym, a nawet został wyeksportowany do Stanów Zjednoczonych⁵¹⁸.

Należy wspomnieć również o dwóch filmach urodzonego w 1901 r. Józefa Lejtesa, wyreżyserowanych w połowie lat trzydziestych: *Młody las* (1934) oraz *Róża* (1936). Wydaje się, że były to najbardziej ambitne próby filmowego przedstawienia wydarzeń rewolucji 1905 r., unikające zarówno całkowitego wpadnięcia w kliszę melodramatu, jak też względnie niezależne od oficjalnej narracji. W *Młodym lesie* bohaterem zbiorowym jest polska młodzież walcząca o polskość szkoły w zaborze rosyjskim. Młodzież była również ewidentnie głównym adresatem filmu⁵¹⁹. W filmie, szkolny rygor narzucony przez rosyjskich nauczycieli przynosi niezamierzony efekt w postaci narastającego buntu uczniów zarówno polskich jak i rosyjskich, którzy decydują się na strajk szkolny w czasie, kiedy w społeczeństwie wybuchają nastroje rewolucyjne. Film wywołał bardzo zróżnicowane recenzje, od wyjątkowo pochlebnych po całkowicie krytyczne, a na festiwalu filmowym w Moskwie został skrytykowany przez filmowców sowieckich za niewystarczające nakreślenie kontekstu rewolucji⁵²⁰. Zróżnicowany odbiór świadczył o próbie pogłębionego podjęcia tematu. Powszechne zainteresowanie przełożyło się następnie na popularność filmu oraz prestiż Lejtesa w środowisku, czyli poprawienie się jego pozycji w polu. Dwa lata później *Róża* była adaptacją dramatu Stefana Żeromskiego. Film ten, w porównaniu z *Młodym lasem*, starał się szerzej i dokładniej opisać sytuację społeczną na ziemiach polskich, ogarniętych rewolucją pokazując również, w odróżnieniu od poprzednich tytułów, nie tylko chwałę, ale i klęski rewolucji, zmęczenie długotrwałym kryzysem politycznym, bierność części społeczeństwa czy rozłamy w środowiskach rewolucyjnych. Było to podejście niespotykane w kinematografii

⁵¹⁷ M. Kowalski, *Powstanie styczniowe i rewolucja 1905 roku w polskim kinie międzywojennym*, [w:] T. Sikorski, M. Śliwa, A. Wątor (red.), *Piekło i niebo Polaków. Powstania narodowe, bunty, rewolucje. Inspiracje, kontynuacje, spory, pamięć*, Kraków 2014, s. 368.

⁵¹⁸ L. Armatys, *Nasz iluzjon: Dziesięciu z Pawiaka...*

⁵¹⁹ L. Armatys, *Nasz iluzjon: Młody las*, Kino nr 6, 1971, s. 62.

⁵²⁰ Tamże, s. 63.

międzywojennej chociaż, co istotne, ostateczna wersja filmu, która weszła do szerokiej dystrybucji, została nieco złagodzona w stosunku do zamierzeń twórców⁵²¹. Na skutek nacisków władz stępiono „rewolucyjność” całego dzieła poprzez ograniczenie odniesień do najbardziej lewicowych środowisk rewolucyjnych SDKPiL oraz PPS-Lewicy, w wyniku fuzji których powstała Komunistyczna Partia Polski, zdelegalizowana w II Rzeczypospolitej⁵²². Lejtes wspominał interwencję cenzorską: „Niedopuszczalną rzeczą było podniesienie ręki na władzę, bez względu na to, jaka ona była [...] Zagroziłem, że film ten spalę na podwórzu Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, siedziby cenzury. Odpowiedziano mi, że w zamian mogę dostać bezpłatny bilet do Berezki Kartuskiej”⁵²³. Ingerencje sprawiły, że dla części odbiorców *Róża* była filmem nierzetelnym historycznie⁵²⁴, niemniej jednak warto zwrócić uwagę, że zdołała ona wywołać poważny oddźwięk i dyskusje tak wśród widzów, jak i krytyków⁵²⁵.

Po drugiej wojnie światowej, temat rewolucji 1905-1907 został w Polsce w zasadzie przemilczany i zapomniany, również w kinematografii. Wyjątkami są filmy *Czerwone ciernie* (1976) w reżyserii Juliana Dziedziny, *Gorączka* (1980) w reżyserii Agnieszki Holland, *Kanalia* (1990) w reżyserii Tomasza Wiszniewskiego, marginalnie odnoszący się do samej rewolucji *W biały dzień* (1980) w reżyserii Edwarda Żebrowskiego oraz *Prowokator* (1995) w reżyserii Krzysztofa Langa. Właściwie tylko film Holland zdołał wywołać szerszą dyskusję na temat historii i pamięci rewolucji. Sytuacja reżyserki w polu produkcji filmowej w czasie pracy nad *Gorączką* przypominała nieco sytuację młodych twórców, podejmujących tematy historyczne w okresie polskiej szkoły filmowej. Holland, realizując ten film była wciąż młodą reżyserką, walczącą o lepszą, dystynktywną pozycję w polu, co utrudniał fakt, że wykształcenie zdobywała za granicą, na Wydziale Filmowym i Telewizyjnym Akademii Sztuk Scenicznych (FAMU) w Pradze, a więc poza lokalnymi układami. Podejmowała temat historyczny w momencie poważnego politycznego przesilenia, kiedy rosły również społeczne oczekiwania wobec kultury, w tym filmu, jako środków wyrażania realnych społecznych i politycznych napięć. Film jej interpretowano więc nie tylko w kategoriach historycznych, ale również współczesnych – w obliczu

⁵²¹ M. Kowalski, dz. cyt., s. 377.

⁵²² Utworzona w grudniu 1918 roku, funkcjonująca początkowo pod nazwą Komunistyczna Partia Robotnicza Polski.

⁵²³ Za: T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 83.

⁵²⁴ Por. np. L. Jabłonkówna, *Kronika filmowa. Róża*, *Wiadomości Literackie*, nr 22, 1936, s. 5.

⁵²⁵ L. Armatys, *Nasz iluzjon: Róża*, *Kino* nr 9, 1971, s. 67.

nasilenia społecznego oporu oraz powstania ruchu „Solidarność” – jako opowieść o mechanizmach działania rewolucji⁵²⁶. Co więcej, podobnie jak w przypadku filmów szkoły polskiej powstałych po okresie socrealizmu, zwracano uwagę na nowatorską, nietypową dla polskiej kinematografii formę dzieła⁵²⁷, co wskazywało również na osobną pozycję reżyserki w polu, także w stosunku do innych reżyserów z nurtu tzw. kina moralnego niepokoju, do którego Holland włączano⁵²⁸. *Gorączka*, będąca adaptacją powieści Andrzeja Struga *Dzieje jednego pocisku* (pierwsze wydanie w 1910 r.), kreśliła na ekranie różne sylwetki rewolucjonistów, działających w atmosferze wielkiego społecznego napięcia – ludzi szlachetnych, wyrachowanych, obłąkanych. Wydaje się, iż realizacja *Gorączki*, a następnie jej odbiór wśród krytyków i publiczności nie tylko wpłynął na pozycję Holland wśród innych twórców filmowych, ale również mocniej zepchnął ją na pozycje opozycyjne wobec władzy komunistycznej. Miało to z pewnością także wpływ na jej dalszą karierę i wyjazd z Polski w 1981 r.

Kanalia, film trzydziestodwuletniego reżysera Tomasza Wiszniewskiego, może być częściowo traktowany jako uzupełnienie czy dyskusja z *Gorączką*. Większa część tego filmu opowiada o sytuacji w Łodzi już po upadku rewolucji. Jeśli *Gorączkę* odczytywano jako wypowiedź dotyczącą nie tylko przeszłości, ale również sytuacji w Polsce w roku 1980, to *Kanalia* pokazuje obraz Polski po upadku „karnawału Solidarności”, pogrążonej w marazmie po stanie wojennym. Pokazuje społeczeństwo złamane, bez ochoty do walki, terroryzowane policyjnym reżimem i działalnością tajnych agentów. Bogusław Linda, który w *Gorączce* wcielił się w rolę anarchisty, w *Kanalii* pokazany jest jako dawny bojowiec, który – w obliczu klęski rewolucji – przyjmuje strategię przetrwania polegająca na robieniu podejrzanych interesów, bez znaczenia z Polakami czy Rosjanami. Film Wiszniewskiego, abstrahując od sprawności realizacyjnej, pojawił się jednak na ekranach w momencie, kiedy tematyka historyczna w polskim kinie nie budziła, z wyjątkiem zamykanej właśnie epoki PRL, szczególnego zainteresowania odbiorców.

Powyżej omówiono filmografię kilku wydarzeń historycznych, które pozostawały lub wciąż pozostają w pamięci zbiorowej niejednoznaczne i kontrowersyjne, a ich

⁵²⁶ A. Werner, *Nowe filmy: spokój determinacji*, Kino nr 6, 1981, s. 8-11.

⁵²⁷ Np. A. Werner, tamże; M. Janion, *Filozofia bomby*, Kino nr 7, 1981, s. 6-9.

⁵²⁸ Choć Michał Boni pisał, że w *Gorączce* odnaleźć można „adresowany do historii niepokój moralny”. M. Boni, *Gorączka wieku*, Kino nr 8, 1981, s. 3.

interpretacje wahają się od pojęcia zwycięstwa do klęski. Część z tych filmów przeszło niemal bez echa lub następnie zostało zapomnianych, inne – lub przynajmniej sceny z nich – na trwałe wpisały się do polskiej pamięci zbiorowej. Wydaje się, że najważniejsze z perspektywy pamięci filmy powstały dzięki zaistnieniu konkretnych czynników, zarówno w polu produkcji filmowej, jak i w szerszym kontekście. Z pewnością, najbardziej pamiętane tytuły powstawały w okresach wzmożonego zainteresowania i popytu na tematykę historyczną. Tak było w przypadku politycznej odwilży po październiku 1956 r., która wpłynęła na rozkwit polskiej szkoły filmowej, podobną koincydencję widać w przypadku „karnawału Solidarności”. Gdy mówimy o filmach najnowszych, warto zwrócić uwagę, że tematy historyczne nie pojawiły się na ekranach bezpośrednio po rozpoczęciu transformacji systemowej, kinematografia wydawała się bowiem zainteresowana inną, bardziej współczesną tematyką. Były natomiast swego rodzaju odpowiedzią na wzmożenie polityki pamięci po roku 2005, zarówno ze strony władz państwowych i instytucji związanych ideową z ówczesną władzą (Muzeum Powstania Warszawskiego), jak i środowisk opozycyjnych wobec eksponowanych oficjalnie interpretacji przeszłości.

Większość z najważniejszych, najmocniej dyskutowanych i najlepiej zapamiętanych filmów została wyreżyserowana przez pokolenie trzydziestolatków, młodych filmowców o wysokich ambicjach artystycznych. Przeważnie stały się dla swych twórców dziełami znacznie wzmacniającymi pozycję „młodych zdolnych”. Do tej kategorii zaliczyć można Józefa Lejtesa, Henryka Szaro, Andrzeja Munka, Andrzeja Wajdę, Kazimierza Kutza, Agnieszkę Holland czy Jana Komasę. Nie wszyscy z nich poruszali w filmach kwestie, które pamiętali osobiście, łączyło ich natomiast dążenie do głębszego zinterpretowania ważnych wydarzeń z przeszłości. Dla większości z nich, podjęcie tych tematów oznaczało również poprawę sytuacji w polu produkcji filmowej, wspięcie się na pozycje uprzywilejowane, umożliwienie zrealizowania dużych, ambitnych projektów. Warto natomiast zwrócić uwagę na to, że kiedy ci sami twórcy powracali do tych samych tematów już z pozycji reżyserów konsekrowanych, „baronów” – dotyczy to przede wszystkim Andrzeja Wajdy i Kazimierza Kutza – ich propozycje przechodziły raczej bez echa lub były odbierane chłodno. Wyjątkiem jest co prawda *Pułkownik Kwiatkowski*, jednak wydaje się, że jego popularność wiązała się raczej z humorystycznym stylem, niż refleksją na temat najnowszej historii Polski. Dzieła twórców konsekrowanych traciły również swój potencjał

prowokowania do dyskusji, budzenia emocji u krytyków i publiczności. Zbliżały się natomiast, przynajmniej na pierwszy rzut oka, do oficjalnych interpretacji przeszłości, co widoczne jest na przykładzie różnych przedstawień Polski końca wojny w filmach Kazimierza Kutza *Znikąd donikąd* – nakręconym w okresie PRL oraz powstałym po transformacji *Pułkownika Kwiatkowskim*.

3.2. Kościół i religijność

W pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego istnieje pokaźna liczba odniesień do chrześcijaństwa. Szereg postaci (np. kardynał Stefan Wyszyński, św. Stanisław ze Szczepanowa – patron Polski), miejsc (np. Jasna Góra, Ostra Brama), wydarzeń (np. intronizacja Matki Boskiej na królową Polski przez króla Jana Kazimierza, „Cud nad Wisłą”⁵²⁹) splatają dzieje Polski i Polaków z instytucją kościoła oraz religią, przede wszystkim katolicyzmem. Żywe są również związane z pamięcią zbiorową, osadzone w przeszłości mity społeczno-polityczne, takie jak Polska jako przedmurze chrześcijaństwa⁵³⁰, bądź też Polska jako Chrystus narodów⁵³¹. Tworzą, uzasadniają i narzucają one wyobrażenia o tożsamości narodu (społeczeństwa) polskiego jako nierozzerwalnie związanej z chrześcijaństwem, czyli do ważnego, historycznego mitu Polaka-katolika. Ukształtował się on jeszcze w XVII wieku i został obudowany kontekstem politycznym w okresie zaborów, jako element dystynkcji i oporu wobec zaborców, a właściwie rosyjskiego prawosławia i pruskiego protestantyzmu⁵³². Według tego mitu przynależność do narodu polskiego wiązało się z wyznawaniem katolicyzmu. Zbitka

⁵²⁹ Określenie „cud nad Wisłą” mające politycznie deprecjonować rolę Piłsudskiego w polskim zwycięstwie w bitwie warszawskiej sierpnia 1920 roku, równoległe rozwijało się jako przekonanie o interwencji Matki Boskiej, która wpłynęła na losy wydarzeń. Por. rozmowę z historykiem Jerzym Holzerem, *Kiedy Matka Boska pojawiła się w „Cudzie nad Wisłą”?*, Newsweek 15.08.2013, <http://polska.newsweek.pl/kiedy-matka-boska-pojawila-sie-w--cudzie-nad-wisla-,107534,1,1.html> (stan: 1.11.2014); ks. J. M. Bartnik, E. J. P. Storożyńska, *Matka Boża Łaskawa a Cud nad Wisłą. Dzieje kultu i łaski*, Warszawa 2011.

⁵³⁰ J. Tazbir, *Polska przedmurzem Europy*, Warszawa 2004; M. Pełka, *Główne mity polskiej myśli społecznej i filozoficznej*, Szkice Humanistyczne, t. XI, 2011, s. 7-20.

⁵³¹ D. Gawin, *Naród zwycięski. Jan Paweł II jako prorok Polaków (2 czerwca 1979)*, Teologia Polityczna nr 3, 2005-2006, s. 131-135.

⁵³² Analogicznie, w Rosji do rangi oficjalnej ideologii państwowej podniesiono w XIX wieku tzw. „triadę Uwarowa”, łączącą rosyjską tożsamość narodową z prawosławiem i przynależnością do samodzielnego państwa. Zob. np. R. V. Riasanovsky, *Russian Identities. A historical survey*, Oxford 2005, s. 132 i in.

Polak-katolik sprzyjała łączeniu katolicyzmu z nacjonalizmem, dzięki czemu w XX wieku stała się jednym z charakterystycznych elementów ideologii endecji⁵³³.

Trudno byłoby w tym miejscu stworzyć pełny katalog funkcjonujących współcześnie w społeczeństwie polskim odniesień do historycznej roli religii i kościoła. Jest to z pewnością temat na osobne, złożone opracowanie. Z drugiej strony, również trudno byłoby całkowicie pominąć ten wątek w opisie najważniejszych fenomenów pamięci zbiorowej pojawiających się w polskich filmach historycznych. Przywołane wyżej mity pokazują, że dla zbiorowej tożsamości oraz pamięci Polaków katolicyzm przyjmuje często wymiar społeczny i polityczny. Pozwala on na przykład łatwo odróżnić kategorie „swoich” i „obcych”, zarówno na poziomie międzynarodowym (katolicycy Polacy, prawosławni Rosjanie, w dużej części protestanci Niemcy itd.), jak i wewnątrz społeczeństwa, uwypuklając i wzmacniając chociażby podziały polityczne. W związku z tym, omawiane poniżej obrazy filmowe również osadzone będą najczęściej w perspektywie polityki pamięci.

Przed przystąpieniem do omawiania wątków religijnych w filmach historycznych należy najpierw wyróżnić dwie istotne dla tego tematu kategorie obrazów. Pierwsza z nich to produkcje opowiadające o wydarzeniach związanych z historią kościoła. Są to, na przykład, biografie świętych bądź osób duchownych lub też narracje opowiadające o ważnych wydarzeniach historycznych z ich perspektywy. Do tej grupy – choć, oczywiście, z zastrzeżeniami co do ich „historyczności”⁵³⁴ – można zaliczyć również filmy oparte na opowieściach biblijnych. Natomiast do drugiej kategorii należy włączyć wszystkie te filmy, które tematykę historyczną łączą z religijnością świeckich bohaterów, pokazują symbole religijne, uczestniczenie w rytuałach, postaci duchownych w rolach dalszoplanowych itp. Dla przykładu, znanym obrazem, który można zaliczyć do tej kategorii jest *Potop* (1974) w reżyserii Jerzego Hoffmana. Jedną z istotnych sekwencji filmu jest oblężenie Jasnej Góry przez Szwedów. Szereg scen, takich jak odsłonięcie obrazu Czarnej Madonny, procesja prowadzona pod ogniem artyleryjskim czy narada wojenna z udziałem przeora Augustyna Kordeckiego, pokazują silne więzi historii Polski

⁵³³ Z. Zieliński, *Mit „Polak-katolik”*, [w:] W. Wrzeński (red.), *Polskie mity polityczne XIX i XX w.*, Wrocław 1994. Więcej na ten temat, również w kontekście współczesnym w: K. Koseła, *Polak i katolik. Splątana tożsamość*, Warszawa 2003.

⁵³⁴ A. Reinhartz, *History and pseudo-history in the Jesus film genre*, *Biblical Interpretation*, nr 14, 2006, s. 1-17.

i historii kościoła, wzmacniające jednocześnie tożsamościowy splot Polak-katolik. Druga z omawianych kategorii jest oczywiście daleko pojemniejsza. W związku z tym, skatalogowanie i analiza wszystkich polskich filmów historycznych, w których można znaleźć jakiegokolwiek odniesienia do religijności byłyby bardzo trudne i przekraczałyby zakres tej pracy. W dalszej części tekstu uwaga zostanie więc zwrócona przede wszystkim na filmy z kategorii pierwszej, poświęcone w całości lub w dominującej części związkowi kościoła jako instytucji oraz postaci duchownych z historią Polski. Wywód będzie uzupełniany o te obrazy z drugiej kategorii, które były lub są szczególnie popularne wśród odbiorców, zostały uznane za istotne przez środowisko twórców oraz krytyków, bądź też wykazują dużą moc ilustracyjną.

Możliwości filmowego przedstawiania roli religijności czy, mówiąc ściślej, katolicyzmu w polskiej historii, w dużym stopniu zależały od szerszego kontekstu politycznego. W związku z tym, wyróżnić można trzy podstawowe, jakościowo różne okresy w historii kinematografii: dwudziestolecie międzywojenne, okres 1945-1989 (zamiennie będzie używane upraszczające określenie: kino PRL) oraz okres po 1989 roku, czyli kino współczesne. Podział ten wydaje się dość oczywisty, choć jednocześnie wymaga pewnego uściślenia. Naturalnie, w ciągu pierwszych 45 lat powojennej Polski stosunek państwa do kościoła i – tym samym – możliwości pokazywania spraw związanych z religijnością zmieniały się. Generalnie, zmiany szły w kierunku liberalizacji. Jednakże decydującym czynnikiem dla całego okresu był tutaj, tak samo jak w przypadku innych podejmowanych przez filmowców tematów, fakt, że o dopuszczeniu do produkcji, a następnie dystrybucji obrazu ostatecznie decydowały władze, a więc czynnik polityczny. Omówiony poniżej wzrost zainteresowania tematyką religijną po 1989 r. wynikał już natomiast zarówno z uzyskania nieskrępowanej możliwości okazywania religijności w dyskursie publicznym, czy wręcz instytucjonalnego dlań wsparcia⁵³⁵, jak i z kalkulacjami producentów filmowych, którzy zauważyli i postanowili wykorzystać popyt na tego rodzaju filmy. Decydowały tu więc jednocześnie czynniki polityczne, ekonomiczne i artystyczne.

Relacje pomiędzy czynnikami politycznymi i ekonomicznymi ciekawie przedstawiają się w odniesieniu do filmów okresu międzywojennego. Temat (nie)obecności wątków chrześcijańskich w polskim kinie tamtej epoki nakładał się bowiem

⁵³⁵ A. Dudek, *Historia polityczna Polski 1989-2012*, Kraków 2013, s. 169-173.

na polityczną w istocie debatę na temat kondycji i charakteru rodzimego przemysłu filmowego. Narodowa demokracja piętnowała go, widząc silną nadreprezentację Żydów, zarówno wśród przedsiębiorców z branży (producentów, właścicieli kin) jak i wśród samych twórców – reżyserów, scenarzystów, aktorów⁵³⁶. Nie przesądzając w tym momencie o rzeczywistym wpływie tożsamości etnicznych i religijnych twórców na charakter ich filmów, należy przypomnieć, że wśród przedwojennych reżyserów najczęściej wymienianych w niniejszej pracy, większość rzeczywiście miała żydowskie korzenie (np. Józef Lejtes, Ryszard Ordyński, Henryk Szaro, Michał Waszyński). Sprawiało to, że ich produkcje były przez część krytyków i odbiorców „gettoizowane”, chociażby poprzez nadawanie im etykiety filmów „krajowych”, w odróżnieniu od filmów prawdziwie „polskich”⁵³⁷. Tematyka religijna była więc przez sympatyków narodowej i chrześcijańskiej prawicy uważana za potrzebną, czy wręcz niezbędną część kinematografii, świadczącą o jej przynależności do polskiej kultury narodowej.

W praktyce, w polskim kinie okresu międzywojennego wątki chrześcijańskie nie były silnie akcentowane. Środowiska endeckie wiązały ten fakt ze strukturą przemysłu kinematograficznego, w dużej części tworzoną przez producentów, kinarzy i twórców pochodzenia żydowskiego. Świadomi tego przedstawiciele branży próbowali dostosować się do politycznych oczekiwań, dbając jednocześnie o zysk i autonomię pola produkcji. Dobrym przykładem jest tu historia filmu *Pod Twoją obronę* (1933), obrazu współczesnego, który warto jest jednak w tym miejscu przytoczyć. Dobrze pokazuje on bowiem mechanizmy działające wówczas w polu produkcji filmowej. Obraz ten był jednym z największych przebojów kasowych całego dwudziestolecia międzywojennego⁵³⁸. Opowiada on historię bohaterskiego pilota-wynalazcy, który sparaliżowany po wypadku udaje się na Jasną Górę, aby powierzyć się opiece Matki Boskiej. Nominalnie, reżyserem filmu był Edward Puchalski, jednak faktycznie za jego sukcesem, tak komercyjnym jak artystycznym, stał Józef Lejtes, nie wymieniony w liście płac. Sytuację tę tłumaczył on w sposób następujący: „Puchalski zwrócił się do mnie wraz z Markiem Libkowem czy nie zgodziłbym się na reżyserię bez podania swego nazwiska. Libkow, który był producentem

⁵³⁶ E. Zajiček, dz. cyt., s. 47.

⁵³⁷ Tamże.

⁵³⁸ Tamże, s. 43-44.

filmu wytłumaczył mi, że nie może dostać finansów na film z reżyserią Puchalskiego. Był on w dość podeszłym wieku i nie przy najlepszym zdrowiu. Gdyby Puchalski nie zwrócił się do mnie nie podjąłbym się tej pracy. Najważniejsza jednak kwestia była innego koloru. Obawiano się, że Kościół Katolicki i prasa endecka ustosunkują się do filmu negatywnie, skoro wyjdzie na jaw, że Żyd został wybrany na reżysera”⁵³⁹. Okazuje się więc, że z perspektywy producenta filmu, musiał on brać pod uwagę różne rodzaje stawek występujących w polu. Z jednej strony, podmioty dysponujące kapitałem, zdolne do sfinansowania filmu zwracały uwagę na pozycję twórców widząc, że kondycja i warsztat Lejtesa dają o wiele większe możliwości sukcesu niż reżyseria Puchalskiego. Z drugiej strony jednak, logika polityczna nakazywała wybór Puchalskiego, Polaka z pochodzenia, człowieka znanego jako osoba głęboko wierząca. Jak pokazuje ten przykład, bez względu na faktyczny wydźwięk filmów produkowanych przez polskich Żydów, szerszy kontekst społeczno-polityczny realnie skutkowało podziałem reżyserów ze względu na ich pochodzenie czy wyznanie⁵⁴⁰.

Warto też zwrócić uwagę na fakt, że dominująca wówczas estetyka kina, przede wszystkim popularne wśród szerokiej publiczności konwencje – melodramatyczna oraz sensacyjna – nie sprzyjały wcale tworzeniu obrazów poświęconych wątkom religijnym. Najlepszym przykładem tego może być film *Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy* (1934) w reżyserii wspomnianego Edwarda Puchalskiego, w którym wbrew tytułowi, głównym wątkiem fabularnym był miłosny trójkąt dwójki braci oraz młodej szlachcianki na tle Potopu szwedzkiego i oblężenia Jasnej Góry. Trudno jest więc szukać wśród przedwojennych polskich filmów historycznych dzieł jednoznacznie odwołujących się do przeszłości kościoła lub historii przedstawianej z punktu widzenia kleru katolickiego. Choć, oczywiście, aluzje i nawiązania do katolickiej tożsamości Polaków znaleźć można w produkcjach poświęconych różnym czasom i wydarzeniom historycznym⁵⁴¹. Trudno byłoby ustalić je wszystkie, chociażby ze względu na fakt, że wiele z tych produkcji nie zachowało się do dnia dzisiejszego. Jednakże szukając istotnych odniesień do

⁵³⁹ *Pod Twoją obronę*, <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=22416>, (stan: 1.11.2014).

⁵⁴⁰ Choć zdarzały się również sytuacje niejako „odwrotne” do opisanej powyżej. Jan Nowina-Przybylski, jeden z twórców filmowych najwyższej cenionych przez środowiska endeckie, reżyserował również – wspólnie z Józefem Greenem, twórcą pochodzenia żydowskiego – filmy w języku jidysz, produkowane z myślą o odbiorcach żydowskich: *Judeł gra na skrzypcach* (1936), *Błazen purymowy* (1937). Pokazuje to możliwości autonomicznego działania twórców w polu produkcji filmowej wobec pola władzy.

⁵⁴¹ J. Plis, *Kościół katolicki w Polsce a prasa, radio i film*, Lublin 2001.

chrześcijaństwa w polskiej kinematografii okresu międzywojennego wspomnieć należy o jednym z pierwszych filmów historycznych powstałych po odzyskaniu przez Polskę niepodległości. Był to obraz *Cud nad Wisłą* (1921) w reżyserii Ryszarda Bolesławskiego, opowiadający niemal na bieżąco o przełomowych wydarzeniach wojny polsko-bolszewickiej 1920 r. Film nie przetrwał do dnia dzisiejszego w całości, niemniej jedną z zachowanych scen jest śmierć księdza Ignacego Skorupki. Wydaje się, że było to jedno z pierwszych upamiętnień tej postaci, która następnie mocno wpisała się w pamięć zbiorową dotyczącą bitwy warszawskiej⁵⁴².

W kinematografii okresu PRL trudno odnaleźć filmy, które skupiały się wyłącznie lub w dominującym stopniu na sprawach kościoła. Ma to oczywiście związek z kontekstem politycznym. Najbardziej znanym wyjątkiem jest tutaj kostiumowy dramat *Matka Joanna od aniołów* (1960) w reżyserii Jerzego Kawalerowicza. W filmie tym, nakręconym na motywach opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza, osiemnastowieczny klasztor jest jednak w zasadzie scenerią dla psychologicznych i filozoficznych refleksji, oderwanych od konkretnych wydarzeń czy kontekstów społecznych. Co więcej, powstanie filmu wiązać należy z możliwą, choć niezgodną z intencjami twórcy, interpretacją *Matki Joanny...* jako dzieła *par excellence* antykościelnego⁵⁴³. Wykorzystały to władze, które inspirowały krytyków do przedstawiania filmu jako opisującego „podstawowy front walki społeczeństwa średniowiecza”⁵⁴⁴. Antyklerykalną interpretację filmu prezentował zresztą sam kościół. Działająca od 1957 r. Komisja Episkopatu do spraw Filmu, Radia, Telewizji i Teatru, oceniająca dzieła artystyczne pod kątem wartości chrześcijańskich przyznała filmowi Kawalerowicza najniższą kategorię, uznając film za zdecydowanie niewskazany dla odbiorcy katolickiego. Sam prymas Stefan Wyszyński uznał obraz Kawalerowicza za „błuznierczy atak na religię”⁵⁴⁵. Co więcej, jak twierdził Jerzy Kawalerowicz, protesty

⁵⁴² S. Konarski, *Skorupka Ignacy Jan*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, T. XXXVIII, Warszawa-Kraków, 1997–1998, s. 275–276.

⁵⁴³ Podobnie, potencjalna interpretacja antyklerykalna dała Jerzemu Kawalerowiczowi możliwość produkcji i szerokiej dystrybucji filmu *Faraon* (1965). Sam autor odcinał się jednak od takiego czytania filmu. Por. np. A. Werner, *Film fabularny*, [w:] R. Marszałek (red.), *Historia filmu polskiego. Tom 5*, Warszawa 1985, s. 34.

⁵⁴⁴ A. Luter, *Matka Joanna od aniołów*, [w:] M. Lis, A. Garbicz (red.), *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, Kraków 2007, s. 307.

⁵⁴⁵ A. Mateja, *Co zdążył zrobić, to zostanie. Portret Jerzego Turowicza*, Kraków 2014. Za: http://books.google.pl/books?id=ha1AwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false (stan: 1.11.2014).

Watykanu po pokazie filmu na festiwalu w Cannes sprawiły, że nie został on wyróżniony Złotą, a tylko Srebrną Palmą⁵⁴⁶.

Abstrahując od tego wyjątku, w kinematografii okresu PRL, zamiast otwartej krytyki kościoła odnotować można raczej strategię przemilczania roli tej instytucji w historii. Natomiast wydzwięk obrazów, które jednak powstały zmienił się nieco, wraz z ewolucją relacji państwo-kościół i wzrostem roli kościoła jako czynnika stabilizującego sytuację polityczną w kraju, zmierzając od jednoznacznej krytyki w kierunku akceptacji. Generalnie rzecz biorąc, wśród obrazów, które zostały nakręcone w okresie 1945-1989, wyróżnić można kilka cech charakterystycznych, zarówno pod względem charakteru produkcji jak i poruszanych wątków. Filmy należały raczej do niskobudżetowych produkcji o ograniczonej dystrybucji, a w związku z tym o niewielkich szansach na zdobycie szerokiej publiczności. Inne z kolei produkowane były od razu z myślą o telewizji, co potencjalnie mogło wpływać pozytywnie na liczbę odbiorców, ale nie sprzyjało ani prestiżowi, ani wykorzystywaniu bardziej skomplikowanych rozwiązań realizacyjnych. Tematycznie obrazy te najczęściej stanowiły społeczną krytykę stanu duchownego (np. jako podatnego na korupcję, wyzyskującego lud, stosującego podwójne standardy moralne w odniesieniu do grupy własnej oraz wiernych), bądź też – w odniesieniu do historii najnowszej – pokazywały postawy księży w obliczu II wojny światowej oraz umacniania się reżimu powojennego.

Krytyka kościoła w filmach historycznych rozpoczęła się właściwie dopiero w latach 60., przede wszystkim ze względu na fakt, że wcześniej kwestie religijne były niemal całkowicie pomijane. Jednym z pierwszych i rzeczywiście najbardziej krytycznych wobec duchowieństwa filmów był *Drewniany różaniec* (1964) w reżyserii Ewy i Czesława Petelskich⁵⁴⁷. Był to dramat obyczajowy przedstawiający życie wychowanek przedwojennego sierocińca prowadzonego przez zakonnice. Piętnujący przede wszystkim hipokryzję klasztornej etyki, brutalne i przedmiotowe traktowanie podopiecznych,

⁵⁴⁶ *Filmowcy...*, s. 57.

⁵⁴⁷ W tym i innych podrozdziałach wspomniane są trzy obrazy Petelskich powstałe na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Krytyczny wobec społeczeństwa międzywojennego i etyki klasztornej *Drewniany różaniec* (1964), broniący Polaków jako ewentualnych współwinnych Zagłady Żydów w *Naganiaczu* (1963) oraz krytyczne wobec powstania warszawskiego *Kamienne niebo* (1959). Filmy te, współcześnie prawie zapomniane, a pół wieku temu pozostające poza dominującym wówczas nurtem tzw. polskiej szkoły filmowej, wyraźnie pokazują natomiast pozycjonowanie twórców (w praktyce, przede wszystkim Czesława Petelskiego) w części pola produkcji filmowej pozostającej blisko władzy, a szczególnie jej frakcji konserwatywnej.

a pośrednio również stosunki społeczne w II Rzeczypospolitej. Film oparto na częściowo autobiograficznej powieści Natalii Rolleczek pod tym samym tytułem⁵⁴⁸, której pierwsze wydanie ukazało się w 1953 r. Co istotne, książka Rolleczek została zatwierdzona przez ówczesne ministerstwo oświaty jako pożądana lektura w szkolnych bibliotekach i służyła za jedno z istotnych narzędzi w prowadzonej w okresie stalinowskim walce z kościołem⁵⁴⁹. Już sam akt podjęcia się tej ekranizacji przez Petelskich miał więc jednoznaczny wydźwięk antyklerykalny.

Rok przed *Drewnianym różańcem* Kazimierz Kutz nakręcił film *Milczenie* (1963), mniej zdecydowany w swojej krytyce, lecz również antyklerykalny obraz. Przedstawiał on, między innymi, zależności występujące pomiędzy proboszczem a lokalną, małomiasteczkową społecznością tuż po zakończeniu wojny. Film, który pomimo dobrych recenzji jest jednym ze słabiej pamiętanych wczesnych obrazów Kutza⁵⁵⁰, krytykował małomiasteczkową mentalność, w której dewocyjna pobożność krzyżowała się z obskurantyzmem i niechęcią do zmian, czyli również do nowej władzy.

Trzecim obrazem, który ukazał się w tym samym czasie, prezentując jednak krytykę stanu duchownego w zdecydowanie najłżejszej formie, odwołując się bowiem do konwencji ballady ludowej, był film *Zacne grzechy* (1963) w reżyserii Mieczysława Waśkowskiego. Tytuł ten, jako jedyny z trzech odnosił się również do historii dawniejszej, przenosząc akcję do XVII w. Była to komedia oparta na powieści Tadeusza Kwiatkowskiego⁵⁵¹, utrzymana w sowizdrzalsko-poetyckim stylu. O lekkiej formule filmu świadczy również dobór aktorów – w *Zacnych Grzechach* wystąpili, między innymi, Irena Kwiatkowska, Wiesław Gołas, Jarema Stępowski, a głosu narratorowi użyczył Jeremi Przybora. Główna pozytywna rola w filmie należy, co wyjątkowe, do osoby duchownej, kwestarza zakonu karmelitów, ojca Makarego, natomiast czarnymi charakterami są przedstawiciele zakonu jezuitów. Wszyscy bohaterowie są jednak w istocie na równi hipokrytami, grzesząc chciwością, zawiścią, żądzą władzy, nieumiarkowaniem w jedzeniu i piciu. Film jest więc satyrą na kler oraz, szerzej, społeczeństwo stanowe. Znając

⁵⁴⁸ N. Rolleczek, *Drewniany różaniec*, Warszawa 1953.

⁵⁴⁹ K. Bielas w rozmowie z Natalią Rolleczek, *Liczę na czyściec*, Gazeta Wyborcza, 27.12.2009, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53662,7381458.html?as=1> (stan: 1.11.2014).

⁵⁵⁰ Por. np. liczbę głosów i komentarzy na portalu filmweb.pl w odniesieniu do jego poprzedniego i następnego filmu: *Ludzie z pociągu* (1961) oraz *Upał* (1964). <http://www.filmweb.pl/person/Kazimierz+Kutz-256> (stan: 1.11.2014).

⁵⁵¹ T. Kwiatkowski, *Siedem zacnych grzechów głównych*, Warszawa 1954.

późniejsze zaangażowanie Waškowskiego w nurcie narodowo-komunistycznym⁵⁵², można dopatrywać się w *Zacnych grzechach* miękkiej, ale jednak precyzyjnie wycelowanej krytyki społecznej. Można w tym miejscu dodać, iż kilkanaście lat później nieco podobną konwencję ukazywania kleru przyjął Henryk Kluba w *Sowizdrzale Świętokrzyskim* (1978). Kluba, który w swojej twórczości często korzystał z poetyki ludowej ballady⁵⁵³, przeniósł akcję filmu do bliżej niesprecyzowanej, ale jak można przypuszczać, dziewiętnastowiecznej przeszłości. Przedstawione w obu filmach realia klasztorne wyglądają podobnie, z tym, że w przypadku *Sowizdrzała Świętokrzyskiego* kler służy raczej jako synekdocha władzy bądź elity społecznej, przeciw której zwrócony jest przedstawiciel ludu⁵⁵⁴, nie jest to więc film, który może być czytany wyłącznie w kategoriach społecznej krytyki kościoła.

Wracając jednak do wymienionych wcześniej obrazów z pierwszej połowy lat sześćdziesiątych, powstały one w okresie licznych i narastających napięć pomiędzy państwem a kościołem, przede wszystkim wokół obchodów Millenium Chrztu Polski i Tysiąclecia Państwa Polskiego oraz listu biskupów polskich do biskupów niemieckich z roku 1965⁵⁵⁵. Wzmacniały tym samym antyklerykalną retorykę państwową. Z drugiej jednak strony, nawet w połowie lat sześćdziesiątych odnaleźć można wyjątki, to znaczy takie obrazy, które prezentowały przedstawicieli kościoła w lepszym świetle. W 1964 r. Leonard Buczkowski nakręcił swój przedostatni film, *Przerwany lot*, w którym główny bohater, rosyjski (radziecki) lotnik odwiedza polską prowincję, okolice gdzie w czasie wojny był ukrywany. W filmie przeplatają się plan współczesny i retrospekcje z czasów wojny. W rzeczywistości powojennej bohater trafia na wiejskie wesele, podczas którego rozmawia z polskim księdzem. Choć zwraca się do niego *per pan*, nie kopiując polskich, wiejskich obyczajów, na przykład powszechnego zwrotu „księżu dobrodzieju”, to duchowny nie ma mu tego za złe. Wręcz odwrotnie, okazuje się człowiekiem o poglądach politycznych zbieżnych z Rosjaninem. Różnice wynikają tylko (!) z przekonania o tym „z czego się składa człowiek”, nie stanowi to jednak bariery w porozumieniu. Ze swojej strony, lotnik pokazuje noszony przy sobie medalik z Matką Boską, pamiątkę z czasów

⁵⁵² E. Zajiček, dz. cyt., s. 280.

⁵⁵³ Por. np. J. Płażewski, *Dossier: Henryk Kluba*, Kino nr 9, 1974, s. 2-11.

⁵⁵⁴ Więcej na temat tego wątku w twórczości Henryka Kluby odnaleźć można w podrozdziale 3.8. Chłopi.

⁵⁵⁵ Odpryski tych sporów odnaleźć można w wielu obrazach, również nie dotyczących bezpośrednio spraw kościoła, np. w komedii Stanisława Barei *Małżeństwo z rozsądku* (1966), w którym jeden z bohaterów karykaturalnie „przebacza i prosi o przebaczenie”.

wojny, mówi również, że choć wcześniej miał w Związku Radzieckim z jego powodu nieprzyjemności, to współcześnie (w latach sześćdziesiątych) nie jest to już problem. Postać księdza nie ma większego znaczenia dla rozwoju fabuły, tym bardziej podkreślić należy, że została ona przedstawiona w świetle pozytywnym, choć oczywiście poglądy duchownego uznać można za raczej nietypowe. Film pokazywał zarówno otwartą postawę przedstawiciela kościoła wobec ideologii władzy jak i otwartą, a przynajmniej neutralną postawę wobec kościoła komunisty, członka partii, człowieka radzieckiego.

Druga połowa lat sześćdziesiątych pomijała raczej wątki religijne w filmach historycznych. W 1967 r. Andrzej Wajda zekranizował powieść Jerzego Andrzejewskiego *Bramy rajy*⁵⁵⁶, ale była to koprodukcja brytyjsko-jugosłowiańska z ograniczonym wpływem na polską publiczność, zresztą sam film został uznany przez Wajdę za nieudany⁵⁵⁷. Dla ścisłości, *Bramy rajy* (zarówno powieść jak i film), opowiadające o tak zwanej krucjacie dziecięcej z 1212 r., w rzeczywistości były raczej metaforą masowej fascynacji ideą komunizmu, będącej faktycznie mistyfikacją. W 1969 r. premierę miał krótki film telewizyjny *Tortura nadziei* w reżyserii Ewy i Czesława Petelskich, prezentujący wyrafinowane metody działania hiszpańskiej inkwizycji.

Począwszy od następnej dekady, wątki religijne i klerykalne zaczęły być natomiast przedstawiane w polskich filmach historycznych częściej, w nieco innym świetle i w innych kontekstach. Postaci księży zaczęły pojawiać się na przykład w filmach poświęconych okresowi wojny i okupacji. Znaczącym przykładem, chociażby ze względu na wielką popularność filmu⁵⁵⁸, może być *Hubal* (1973) w reżyserii Bohdana Poręby. Widoczna w filmie postawa księdza wobec nie składających broni po kampanii wrześniowej hubalczyków ma na celu utwierdzenie okolicznych parafian, a w istocie widzów filmu, że działania żołnierzy majora Dobrzańskiego, wywołujące brutalny odwet ze strony okupantów, stosujących zasadę odpowiedzialności zbiorowej, są w istocie słuszne z narodowego, czy etycznego punktu widzenia. Ksiądz traktuje żołnierzy z wielką otwartością oraz stara się udzielić im różnej pomocy („Powitamy po staropolsku chlebem

⁵⁵⁶ J. Andrzejewski, *Bramy rajy*, Warszawa 1960.

⁵⁵⁷ T. Lubelski, *Wajda...*, s. 105.

⁵⁵⁸ Według różnych źródeł w ciągu kilkunastu lat od premiery filmu, *Hubala* obejrzało od 8 do 12 milionów widzów. Por. np. J. Szczerba, *Nie żyje Bohdan Poręba – reżyser „Hubala”*, Gazeta Wyborcza 27.01.2014, http://wyborcza.pl/1,75475,15346046,Nie_zyje_Bohdan_Poreba___rezyser__Hubala_.html (stan: 1.11.2014); A. Łysakowska, „*Hubal*” na zakręcie historii, Histmag.org, <http://histmag.org/Hubal-na-zakrecie-historii-8365>, (stan: 1.11.2014).

i solą, a i szklaneczka się też znajdzie”, „Zapraszamy do kościółka”). Żołnierze Hubala są przy tym pokazani jako żarliwi katolicy. W jednej z najbardziej zapamiętanych scen filmu, oddział wkracza w pełnym rynsztunku na uroczystą mszę z okazji Bożego Narodzenia i wraz z wiernymi odśpiewuje pieśń *Boże, coś Polskę*. Wątki religijne w *Hubalu* są istotne, ponieważ dopełniają apologii ułańsko-szlacheckiego świata, którego personifikacją jest major Dobrzański. Jest to więc katolicyzm pasujący do tego wyobrażenia. Jak pisał Rafał Marszałek: „tradycyjny, Sienkiewiczowski (aż do cytatu nabożeństwa z *Pana Wołodyjowskiego*) [...] silnie uzewnętrzniony, a zupełnie niezgłębiony”⁵⁵⁹. Kwestie religijności, a przede wszystkim ikoniczna scena w kościele, okazały się kontrowersyjne z punktu widzenia cenzury i zamierzano wyciąć je z filmu przed dopuszczeniem go do dystrybucji. Ostatecznie, jak twierdzi Poręba, sceny udało się uratować dzięki pozytywnej ocenie Wojciecha Jaruzelskiego, wówczas ministra obrony narodowej, na temat filmu⁵⁶⁰. Warto zwrócić uwagę, że w narracji Poręby wiadomość o konieczności wycięcia sceny pasterki ogłosił mu Józef Tejchma, sekretarz KC PZPR, od 1974 r. minister kultury, uchodzący za partyjnego liberała, w innych sytuacjach wspierający twórczość polskich reżyserów, nawet jeśli była ona kontrowersyjna politycznie (dotyczy to na przykład *Człowieka z marmuru* czy, szerzej, filmów z nurtu tak zwanego kina moralnego niepokoju)⁵⁶¹. Wypowiedź Poręby wskazuje zarówno na wyraźne podziały polityczne wśród twórców, jak i na zrozumiałą dla ówczesnych artystów frakcyjność władzy⁵⁶², której przedstawiciele mogli ścierać się ze sobą nie tylko w kwestii ogólnej polityki kulturalnej, ale również konkretnych produkcji, a nawet pojedynczych scen.

Sienkiewiczowski, jak określił to Rafał Marszałek, katolicyzm zaprezentowany w *Hubalu*, opierający się przede wszystkim na wspólnotowo przeżywanym rytuale, przedstawiono jako naturalną podstawę tożsamości zbiorowej Polaków. Podobny obraz odnaleźć można – co oczywiste – w filmowych adaptacjach dwóch części *Trylogii* Henryka Sienkiewicza w reżyserii Jerzego Hoffmana: *Panu Wołodyjowskim* (1969) oraz *Potopie* (1974). W pierwszym z filmów, Polska w obliczu wojny z Turcją przedstawiona jest jako

⁵⁵⁹ Wokół „Hubala”, Kino nr 11, 1973, s. 24.

⁵⁶⁰ G. Sroczyński w rozmowie z Bohdanem Porębą, *Poręba chce zmartwychwstać*, Duży Format (Gazeta Wyborcza), 4.03.2008, s. 14.

⁵⁶¹ M. Wojtczak. *O kinie moralnego niepokoju...*

⁵⁶² Co więcej Poręba uznawał to za stan pożądany: „Wiedziałem, do kogo iść. Jak cenzor coś chciał usunąć, to się podpisywał własnym nazwiskiem. Mogłem więc iść do jego szefa. Jak się nie udało - mogłem iść wyżej, do partii, nawet do KC. Jedna frakcja mnie wspierała, druga zwalczała i dzięki temu wiele rzeczy udawało się załatwić. A dziś nic nie wiem, po prostu mgła. Do kogo mam iść?”, G. Sroczyński, dz. cyt.

przedmurze chrześcijaństwa, a katolicka tożsamość bohaterów jest naturalna i podkreślana chociażby poprzez uczestniczenie w mszach świętych, składanie przed ołtarzem uroczystych ślubowań, czy noszenie religijnych emblematów, takich jak ryngraf z Matką Boską na piersiach Michała Wołodyjowskiego⁵⁶³. Rola katolicyzmu w *Potopie* przejawia się natomiast przede wszystkim w sekwencji obrony Jasnej Góry. Warto dodać, że jest ona przykładem tego, jak funkcjonujące w świadomości społecznej symbole religijne znalazły odzwierciedlenie w ostatecznym kształcie filmu. Jerzy Hoffman starający się, w miarę możliwości, dbać o odtworzenie historycznych realiów zrobił, jak sam przyznał, jedno znaczące odstępstwo⁵⁶⁴. Chodzi o pokazanie klasztoru jasnogórskiego w kształcie, który w rzeczywistości osiągnął dopiero w wieku XIX. Hoffman stwierdził: „Zachowały się materiały ikonograficzne wyglądu klasztoru z XVII wieku. Mogliśmy go odtworzyć. Ale po co? W pamięci Polaków przechowuje się obraz dzisiejszej Jasnej Góry, a nie tej ze sztychów. W tym przypadku prawda historyczna byłaby dysonansem psychologicznym”⁵⁶⁵. Hoffman konstruując filmowy obraz Jasnej Góry odwoływał się więc wprost do kategorii pamięci (zbiorowej) polskich odbiorców. Wyjątkowość tego odstępstwa świadczy o fakcie, że uważał społeczne wyobrażenia na ten temat za szczególnie silne. Poza sekwencją oblężenia klasztoru, odwołanie się do religijności w jej aspekcie wspólnotowym, rytualnym, jest również widoczne, między innymi, w końcowych scenach filmu, kiedy podczas mszy świętej odczytany jest list głoszący bohaterstwo Andrzeja Kmicica. Z drugiej strony, profesor Adam Kersten, konsultant historyczny i współscenarzysta filmu przyznał, że wersja filmowa w mniejszym stopniu niż powieść akcentowała różnice wyznaniowe, a więc podział na „swoich” i „obcych” pomiędzy katolickimi Polakami i protestanckimi Szwedami oraz zdrajcami Radziwiłłami⁵⁶⁶.

W pierwszej połowie lat siedemdziesiątych powstały również produkcje będące biografiami władców z okresu dynastii Piastów – *Bolesław Śmiały* (1971) w reżyserii Witolda Lesiewicza, *Gniazdo* (1974) w reżyserii Jana Rybkowskiego oraz *Kazimierz Wielki* (1975) w reżyserii Ewy i Czesława Petelskich. Do istotnych wątków poruszanych w tych

⁵⁶³ Z drugiej strony, kontrastem dla pozytywnego przedstawiania katolickiej tożsamości bohaterów może być niejednoznaczna postawa biskupa Lanckorońskiego w oblężonym Kamieńcu Podolskim. Zastanawia się on bowiem głośno w czasie narady nad możliwością paktowania z Turkami.

⁵⁶⁴ A. Ledóchowski, *Potop: historia-współczesność*, Kino nr 8, 1974, s. 9.

⁵⁶⁵ Tamże.

⁵⁶⁶ M. Oleksiewicz, *Sienkiewicz-„Potop”-kino. Rozmawiamy z profesorem Adamem Kerstenem*, Kino nr 10, 1974, s. 19.

historycznych widowiskach należały relacje pomiędzy władcą uosabiającym polską państwowość, a przedstawicielami kościoła. Widać to szczególnie wyraźnie w *Bolesławie Śmiałym*, którego osią fabularną jest spór ważny nie tylko z perspektywy historii Polski, ale również pamięci polskiego kościoła. Chodzi oczywiście o konflikt pomiędzy królem a biskupem krakowskim Stanisławem, zakończony zabójstwem biskupa w 1079 roku. W filmie, król jest bohaterem pozytywnym, który – jak stwierdził reżyser – zмага się z „ofensywnym duchem kościoła”⁵⁶⁷. Film starał się przełamywać hagiograficzną legendę biskupa męczennika. Nie został on, co prawda przedstawiony jako typowy czarny charakter, ale z pewnością jako człowiek źle rozeznany w polityce, nieświadomie ulegający podszeptom wrogów kraju. W *Kazimierzu Wielkim*, filmie składającym się z szeregu epizodów-retrospekcji pokazujących życie i rządy ostatniego króla z dynastii Piastów również pojawiają się sekwencje sporów pomiędzy władcą, a przedstawicielami kleru, którzy przeszkadzają mu w przeprowadzaniu reform i modernizacji kraju, często ze względu na własne korzyści. Najlepszym przykładem jest konflikt pomiędzy Kazimierzem, a jednym z biskupów, który blokuje budowę kanału mającego przysłużyć się całej społeczności, ponieważ przebiegać ma przez jego prywatne grunty.

O ile historia Kazimierza Wielkiego oraz, tym bardziej, Bolesława Śmiałego dawały twórcom stosunkowo duże możliwości krytykowania instytucji kościoła, nieco inaczej kwestia ta wyglądała w przypadku filmu *Gniazdo*. Obraz ten opowiadał o księciu Mieszku, tworzącym zręby państwa polskiego. Jedną z ważniejszych sekwencji była w nim, oczywiście, historia chrztu Polski, czyli włączenia kraju do wspólnoty chrześcijańskiej. Film, siłą rzeczy, nie skupia się więc na krytyce kościoła. Niemniej jednak, znaczące wydaje się w tym przypadku przedstawienie wspólnoty chrześcijańskiej wyłącznie z perspektywy pragmatyki politycznej Mieszka, chcącego zacieśnić więzi z cesarzem niemieckim. Pominięto natomiast w filmie ładunek kulturowy i symboliczny związany z decyzją o chrzcie, który – zdaje się – byłby o wiele czytelniejszy z perspektywy pamięci zbiorowej odbiorców (na podobnej zasadzie jak dziewiętnastowieczny kształt klasztoru jasnogórskiego w *Potopie*). Takie przedstawienie wątku chrztu Polski – istotnego, choć bynajmniej nie najważniejszego dla fabuły – wydaje się nawiązywać do o kilka lat wcześniejszej rywalizacji państwa i kościoła w organizowaniu obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego oraz Millenium Chrztu Polski.

⁵⁶⁷ W. Lesiewicz, *Bolesław Śmiały*, Film, nr 38, 1970.

W 1975 r. miał swoją premierę telewizyjny film *Tylko Beatrycze*, w reżyserii Stefana Szlachtycza, na podstawie powieści Teodora Parnickiego⁵⁶⁸. Obraz ten jest kolejnym przykładem produkcji, której akcja osadzona została w średniowieczu, co – wyjąwszy okres pierwszej połowy lat siedemdziesiątych – było niezwykle rzadkie w polskiej kinematografii. Fabuła filmu pokazuje dworskie intrygi czternastowiecznej Europy i udział w nich przedstawicieli kościoła. Głównym bohaterem filmu jest wychowany i wykształcony przez mnichów, wywodzący się z polskiej wsi diakon Stanisław. Tematyka tej produkcji nie pokrywała się z dominantą polskiej pamięci zbiorowej o średniowieczu, opartej na historii stosunków (konfliktów) polsko-krzyżackich, czy szerzej, polsko-niemieckich. Nie nawiązywała również, w odróżnieniu od filmów omawianych powyżej, do istotnych treści szkolnej edukacji historycznej. Tym samym, nie spowodowała dużego odzewu wśród odbiorców ani krytyków. W filmie odnaleźć można wątki krytyczne wobec kościoła, należą do nich polityczne intrygi papieżstwa lub bunt chłopski skierowany przeciwko klasztorowi, niemniej jednak poetycka konwencja obrazu zdaje się osłabiać krytykę społeczno-polityczną. W każdym razie, nie jest ona tak oczywista jak w wyżej opisanych tytułach poświęconych czasom Piastów. Powstanie *Tylko Beatrycze* można powiązać częściowo z inspiracją Janusza Wilhelmi⁵⁶⁹, późniejszego szefa kinematografii, wówczas pracującego w telewizji polskiej. Pomimo faktu, że Wilhelmi znajdował się w konflikcie z większością środowiska filmowego⁵⁷⁰, jego relacje z reżyserem *Tylko Beatrycze* były bardzo dobre⁵⁷¹. Film po swojej premierze otrzymał zresztą Nagrodę Przewodniczącego Komitetu ds. Radia i Telewizji.

Na początku lat osiemdziesiątych powstały dwa filmy poświęcone okupacji i okresowi tuż powojennemu, w których księża odgrywali główne role. Było to nowością w polskim kinie. Obraz bohaterów w obu filmach różnił się znacznie i wywoływał odmienne konotacje polityczne. *Karabiny* (1981) w reżyserii Waldemara Podgórskiego powstały w zespole filmowym *Kraków* pod kierownictwem Ryszarda Filipskiego, a więc – posiłkując się słowami Bohdana Poręby – w ramach tej samej frakcji politycznej co *Hubal*.

⁵⁶⁸ T. Parnicki, *Tylko Beatrycze*, Warszawa 1973.

⁵⁶⁹ B. Hojdis, dz. cyt., s. 16.

⁵⁷⁰ W literaturze poświęconej historii polskiego kina wiele miejsca zajmują trudne relacje pomiędzy twórcami, a Wilhelmi. Jedną z najbardziej zapamiętanych jego decyzji jako szefa kinematografii było niedopuszczenie do ukończenia produkcji filmu *Na srebrnym globie* w reżyserii Andrzeja Żuławskiego. Wspomnienia twórców dotyczące postaci Wilhelmi znaleźć można m.in. w książce *Filmowcy...*, s. 153-154, w podrozdziale zatytułowanym *Wilhelmi upadł*.

⁵⁷¹ B. Hojdis, dz. cyt., s. 110.

Akcja filmu rozgrywa się jesienią 1944 r. Głównym bohaterem jest ksiądz Bruno – w tej roli Ignacy Gogolewski⁵⁷² – przeżywający kryzys wiary. Film dotyka przede wszystkim kwestii reformy rolnej i zostanie również omówiony w podrozdziale poświęconym tematowi chłopów w polskiej pamięci zbiorowej. Warto jednak w tym miejscu zaznaczyć, że ksiądz Bruno, wraz z pełnomocnikiem do spraw reformy rolnej namawia chłopów do przyjmowania ziemi, za co zostaje skazany na śmierć przez dowódcę działającego w okolicy oddziału partyzantki antykomunistycznej („bandy”). O ile więc ksiądz w *Hubalu* wspierał swoim autorytetem walkę zbrojną nawet za cenę represji wobec ludności cywilnej, tak w *Karabinach* ksiądz opowiada się za pokojem i podjęciem się powojennej odbudowy, zamiast prowadzenia bratobójczej walki, nawet jeżeli nie sympatyzuje w pełni z instalującym się w Polsce nowym reżimem. Film kończą sceny nieskutecznej egzekucji, jaką partyzanci przeprowadzają na księdzu. Bohater ma okazję zobaczyć jak mieszkańcy wsi chwytają za broń i sami rozprawiają się z partyzantami, po czym zaczyna się w skupieniu modlić, co oznaczać może przywrócenie jego wiary, przynajmniej w ludzi.

Karabiny to film pokazujący zaangażowanie polityczne osoby duchownej, wyjątkowo dla okresu PRL nie po stronie starego porządku („reakcji”), ale po stronie ludu, a więc tym samym komunizmu. Podobnego zaangażowania nie ma w drugim z filmów powstałych w tym czasie. *Ryś* (1981) w reżyserii Stanisława Różewicza jest charakterystycznym przykładem autorskiego, nieco osobnego kina tego twórcy. Fabuła przenosi widzów do prowincjonalnego miasteczka. Głównym bohaterem jest ksiądz, do którego w celu spowiedzi przychodzi partyzant. Wyznaje on grzech zabójstwa, które ma dopiero popełnić. Chodzi o wydany mu rozkaz wykonania wyroku śmierci na mieszkańcu miasteczka uznanym za zdrajcę. Ksiądz nie dowierzając w winę przyszłej ofiary oraz nie chcąc dopuścić do ciężkiego grzechu partyzanta próbuje odwieść go od wykonania rozkazu, a następnie bierze na siebie ciężar wykonania egzekucji. Film poruszał znany już w polskim kinie historycznym wątek odpowiedzialności i słuszności wykonywania

⁵⁷² Osoba odtwórcy głównej roli jest tu znacząca o tyle, że film miał swoją premierę już po wprowadzeniu stanu wojennego (15.11.1982), a Ignacy Gogolewski był jednym z najbardziej znanych aktorów, którzy nie przystąpili w tym czasie do bojkotu telewizji. Decyzja taka, odczytywana wówczas jako jednoznaczna deklaracja polityczna, z pewnością wpływała na wzmocnienie interpretacji filmu jako oficjalnej wykładni historii, czy mówiąc dosadniej „reżimowej propagandy”. Co więcej, deklaracje polityczne Gogolewskiego mogły wpłynąć u części odbiorców na interpretację wcześniejszych obrazów, w których występował, na przykład wspomnianego już *Bolesława Śmiałego*, gdzie wcielił się w rolę króla. Więcej na temat postaw Gogolewskiego wobec bojkotu w: A. Roman i in. (red.), *Komedianci. Rzecz o bojkocie*, Warszawa 1990, s. 73-86.

podobnych rozkazów (*Popiół i diament*, *Nikt nie woła*), umieszczenie w roli głównej księdza wyraźnie przeniosło jednak ten problem z płaszczyzny politycznej na etyczną. Tym bardziej, że jak się okazuje, partyzant jest jedynie wytworem wyobraźni księdza lub może wizją daną mu na pokuszenie. Choć film odwołuje się do pewnych konkretnych kontekstów społecznych – chłopskiego pochodzenia księdza, czy też faktu, że domniemany zdrajca ukrywa w swoim gospodarstwie Żydów, to dominuje w nim wymiar psychologiczny i moralny⁵⁷³. Był to zabieg idący raczej pod prąd głównemu nurtowi polskiej kinematografii historycznej, bardzo silnie zanurzonej w kontekstach społeczno-politycznych, a już szczególnie w okresie 1980-1981, kiedy z jednej strony polityka angażowała szerokie masy społeczne, a z drugiej, czasowa liberalizacja cenzury pozwoliła na pojawienie się pewnej puli filmów odważniejszych politycznie. Pokazuje to też wyraźnie indywidualną pozycję Stanisława Różewicza w polu produkcji filmowej.

Specyficznym koktajlem gatunkowym i dobrym przykładem kina historyczno-kostiumowego kręconego po przesileniu lat 1980-1981 był film *Thais* (1983) w reżyserii Ryszarda Bera. Oparty na motywach powieści Anatole France'a opowiadał historię z czasów wczesnego chrześcijaństwa. Tytułowa Thais (Tais, Thaida), to święta żyjąca w IV w. naszej ery w Aleksandrii. Jej żywot został spopularyzowany około VI w. Była kurtyzaną, która pod wpływem świętego Pafnucego nawróciła się, porzuciła majątek i trzy ostatnie lata życia spędziła w pustelni. Film Bera eksponował jednak przede wszystkim życie Thais jako aktorki i kurtyzany, przez co media okrzyknęły go mianem pierwszego polskiego filmu erotycznego⁵⁷⁴. Specyficzne połączenie teologii i erotyki uzupełniono również aluzjami politycznymi. Różne postawy – tchórzostwo, materializm, nihilizm – na tle upadającej cywilizacji starożytnej Aleksandrii, można było bowiem odnosić do społecznego obrazu Polski lat osiemdziesiątych. Film Bera, pomimo obszernych nawiązań do historii chrześcijaństwa trudno jest więc uznać za poważny głos odwołujący się do religijności społeczeństwa polskiego. Wpisuje się on raczej w nurt kina rozrywkowego, epatującego sensacją i erotyką, który zaczął być wyraźny w Polsce po stanie wojennym.

⁵⁷³ Do tego bardzo złożony. Jak pisała recenzentka *Rysia*: „Dialektyka procesów moralnych ukazanych w »Rysiu« jest tak złożona i wieloznaczna, że nie sposób jej do końca zwerbalizować”. A. Tatarkiewicz, *...i nie wódź nas na pokuszenie*, Kino nr 2, 1983, s. 13.

⁵⁷⁴ *Filmowcy...*, s. 197.

Druga połowa lat osiemdziesiątych, pomimo sukcesywnego wzrostu roli kościoła katolickiego jako istotnego czynnika politycznego w Polsce⁵⁷⁵, nie przyniosła filmów historycznych nawiązujących do wątków chrześcijańskich i historii kościoła. Większe zainteresowanie tym tematem nastąpiło dopiero po rozpoczęciu transformacji systemowej. Podsumowując jednak ten wątek w kinematografii okresu PRL warto zwrócić uwagę na fakt, że w kinie historycznym tej epoki postaci duchownych i wątki związane z religijnością dotyczyły przede wszystkim Polski prowincjonalnej, małych miasteczek i wsi, gdzie tradycyjnie władza duchowna cieszyła się dużym autorytetem, ewentualnie klasztorów, gdzie życie toczy się w dużej mierze w oderwaniu od spraw świata na zewnątrz. Takie rozmieszczenie akcentów mogło tworzyć wrażenie braku wpływu kościoła na społeczeństwo wielkomiejskie i ograniczenie domeny tej instytucji do lokalnych, peryferyjnych, konserwatywnych społeczności lokalnych⁵⁷⁶.

W porównaniu z okresami opisywanymi wyżej, po 1989 r. powstała pewna liczba filmów będących biograficznymi opowieściami o życiu osób duchownych, zazwyczaj na tle ważnych wydarzeń historycznych. Jest to właściwie nowy podgatunek, w zasadzie nie istniejący wcześniej w polskiej kinematografii⁵⁷⁷. Filmy te opowiadały o postaciach żywych zarówno w pamięci zbiorowej jak i ważnych dla kultu religijnego polskich katolików. Pierwszym z nich była polsko-niemiecka koprodukcja w reżyserii Krzysztofa Zanussiego *Życie za życie. Maksymilian Kolbe* (1990)⁵⁷⁸. Następne filmy reżyserowane były natomiast przez twórców mniej znanych, pozostających na marginesie pola produkcji filmowej. Były to *Faustyna* (1994) w reżyserii Jerzego Łukaszewicza, *Prymas. Trzy lata z tysiąca* (2000) w reżyserii Teresy Kotlarczyk oraz *Popiełuszko. Wolność jest w nas* (2009) w reżyserii Rafała Wieczyńskiego. Należy tu również wspomnieć o kilku międzynarodowych koprodukcjach z polskim udziałem, opowiadających o życiu Karola Wojtyły. Wśród nich

⁵⁷⁵ Por. np. A. Orszulik, *Czas przełomu. Notatki z rozmów z władzami PRL w latach 1981-1989*, Warszawa 2006.

⁵⁷⁶ Należy zwrócić przy tym uwagę, że we współczesnej polskiej produkcji filmowej oraz telewizyjnej, popularne i chętnie wykorzystywane przez twórców figury osób duchownych, również umieszczane są przede wszystkim w kontekście wiejskim lub małomiasteczkowym.

⁵⁷⁷ Pomimo że dystrybutorom filmów zdarzało się wcześniej sugerować odbiorcom, że czeka na nich opowieść biograficzna. Dobrym przykładem jest tutaj omawiany wyżej film *Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy* (1934) w reżyserii Edwarda Puchalskiego, w którym wbrew tytułowi, życie i dokonania przeora nie są wcale najważniejsze.

⁵⁷⁸ Jeżeli nie liczyć nakręconej w 1989 roku koprodukcji amerykańsko-francuskiej *Zabić księdza* w reżyserii Agnieszki Holland, powstałej na podstawie wydarzeń związanych z zabójstwem księdza Jerzego Popiełuszki.

Karol – człowiek, który został papieżem (2005) oraz *Karol – papież, który pozostał człowiekiem* (2006) w reżyserii Giacomo Battiato, *Jan Paweł II* (2005) w reżyserii Johna Kenta Harrisona; *Karol, który został świętym* (2014) w reżyserii Grzegorza Sadurskiego i Orlando Corradiego oraz znacznie wcześniejszy *Z dalekiego kraju* (1981) w reżyserii Krzysztofa Zanussiego.

Filmy te nie tylko wypełniały pustą do tej pory niszę biografii osób duchownych, ale również przedstawiały bardziej refleksyjną, intelektualną, miejską twarz kościoła, mało widoczną w filmach sprzed 1989 r. Poza *Faustyną* były to filmy przedstawiające biografie duchownych na tle ważnych i dramatycznych wydarzeń historycznych. Ale również, co istotne, pokazujące ich wyraźny i pozytywny, z punktu widzenia narodu, wkład w historię Polski. Obrazy poświęcone Karolowi Wojtyłe, Jerzemu Popiełuszce oraz Stefanowi Wyszyńskiemu są w istocie ilustracją inspirującej roli kościoła katolickiego w czynnym społecznym oporze przeciwko państwowemu reżimowi, który zakończył się przemianami demokratycznymi w 1989 r. Wydaje się, że są jednocześnie odzwierciedleniem pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego, która właśnie w tych trzech postaciach: Wojtyłe, Wyszyńskim⁵⁷⁹ i Popiełuszce, widzi ważne symbole polskiego katolicyzmu w okresie PRL⁵⁸⁰. Świadczy o tym rozłożenie akcentów w biograficznych narracjach, przede wszystkim w przypadku dwóch ostatnich postaci. Film Wieczyńskiego skupia się przede wszystkim na pokazaniu tworzenia się legendy księdza Popiełuszki w okresie stanu wojennego, podczas gdy obraz Kotlarczyk, podobnie jak teatr telewizji *Prymas w Komańczy* (2009) w reżyserii Pawła Woldana skupiają się na okresie najsilniejszych stalinowskich represji wobec prymasa Wyszyńskiego, który w latach 1953-1956 na polecenie władz przebywał w miejscach odosobnienia.

Teza o ważnej roli kościoła i religijności w społecznym oporze przeciw reżimowi PRL pojawiała się również w innych obrazach. Na przykład pomoc kardynała Henryka Gulbinowicza dla dolnośląskiej solidarności jest istotnym wątkiem filmu *80 milionów*

⁵⁷⁹ Poza filmem *Prymas. Trzy lata z tysiąca*, w 2009 roku powstał spektakl Sceny Faktu Teatru Telewizji *Prymas w Komańczy* w reżyserii Pawła Woldana, również opowiadający o epizodzie pobytu Stefana Wyszyńskiego w miejscach odosobnienia w połowie lat pięćdziesiątych.

⁵⁸⁰ Świadczy o tym chociażby liczba upamiętnień tych postaci w przestrzeni publicznej, w postaci pomników, tablic pamiątkowych, nazw ulic itp. Dla przykładu, Katolicka Agencja Informacyjna w 2009 roku podała, że Jerzy Popiełuszko ma w Polsce 70 pomników, 135 tablic pamiątkowych, jego imieniem nazwane są ulice w około 80 miejscowościach. Za: *Grób ks. Popiełuszki odwiedziło już ponad 18 mln osób*, ekai.pl, <http://ekai.pl/wydarzenia/polska/x22992/grob-ks-popieluszki-odwiedzilo-juz-ponad-mln-osob/>, (stan: 1.11.2014). Znaczące wydaje się również, iż wobec całej trójki trwają lub zakończyły się pozytywnie procesy beatyfikacyjne lub kanonizacyjne.

(2011) w reżyserii Waldemara Krzystka. Podobne wątki przedstawiane były jednak również w obrazach nie prezentujących biografii znanych postaci historycznych, ani w ogóle przedstawicieli duchowieństwa. Ciekawym przykładem może być tutaj film *Zawrócony* (1994) w reżyserii Kazimierza Kutza. Obraz przedstawiony w tej produkcji różni się bowiem od zawartej w jego wcześniejszym o 30 lat *Milczeniu* krytyki małomiasteczkowej, ludowej religijności jako elementu opresyjnego i konserwatywnego systemu społecznego. Kutz, który publicznie określa siebie jako agnostyka⁵⁸¹, w *Zawróconym* pokazuje historię prostego mieszkańca Śląska, który w 1981 r. z powodu swojego przywiązania do religii, niejako przez przypadek staje się opozycjonistą. Wysłany przez kierownictwo swojego zakładu na manifestację opozycyjną w celu obserwacji innych pracowników przyłącza się do tłumu w momencie, kiedy ludzie zaczynają śpiewać pieśni religijne. Aresztowany i brutalnie przesłuchiwany przez milicję za udział w manifestacji zaczyna uświadamiać sobie swoje położenie i umacniać odkrytą przypadkiem tożsamość opozycjonisty. W ostatniej scenie filmu, w czasie konsekracji osiedlowego kościoła, służący do mszy główny bohater rozpoznaje wśród wiernych jednego z przesłuchujących go milicjantów. Goni go więc dookoła kościoła, a następnie z furią bije, nie tylko symbolicznie, ale fizycznie nie dopuszczając milicjanta, a w jego osobie całej władzy, do autonomicznej społeczności wiernych. Ludowa religijność jest więc tutaj, podobnie jak w *Milczeniu*, swoistym katalizatorem postaw antykomunistycznych, ale tym razem jest ona nacechowana pozytywnie.

Co ciekawe, generalnie przychylny odbiór tego filmu widoczny był również w środowiskach chrześcijańskich, mimo kontrowersji związanych z osobą reżysera. W piśmie *Ład* pisano na przykład, że *Zawrócony* jest pochwałą "tradycyjnej polskiej rodziny, gdzie ostoją dla zanurzonego w świat pracy, polityki, wyzwań, życiowych wyborów mężczyzny jest spokój i stabilizacja domowego ogniska"⁵⁸². Oczywiście, w ciągu trzydziestu lat dzielących obie opisywane produkcje Kutza zmienił się zarówno kontekst polityczny jak i pozycja reżysera, który w latach dziewięćdziesiątych zajmował w polu miejsce wśród starych baronów polskiej kinematografii⁵⁸³, co nie mogło pozostać bez wpływu na wydźwięk filmu. Warto również zwrócić uwagę, że *Zawrócony* powstawał

⁵⁸¹ A. Klich, *Cały ten Kutz. Biografia niepokorna*, Kraków 2009.

⁵⁸² Za: *Zawrócony*, <http://www.filmipolski.pl/fp/index.php?film=125918>, (stan: 1.11.2014).

⁵⁸³ M. Adamczak, *Strategie twórcze...*, s. 320-321.

równolegle z inną, większą produkcją Kutza *Śmierć jak kromka chleba* opowiadającą o masakrze górników w kopalni „Wujek”. Przyjęcie w obu filmach perspektywy zwykłych ludzi pracy, przeciw którym został skierowany państwowy aparat przemocy, oznaczało konieczność zarysowania różnic w systemie norm i wartości istniejących po obu stronach podziału politycznego oraz symboliczne dowartościowanie ludzi represjonowanych przez system. Religijność przedstawiona w *Zawróconym* wydaje się być równocześnie pochwałą „religijności sienkiewiczowskiej”, zorientowanej na wspólnotowo przeżywany rytuał z wyraźnym zaznaczeniem granicy pomiędzy „swoimi”, a „obcymi” – w tym wypadku przedstawicielami reżimu, którzy nawet „prywatnie” wykluczeni zostają poza wspólnotę religijną.

Polskie kino historyczne po 1989 roku, zwiększając zainteresowanie tematyką związaną z religijnością i duchowieństwem, ograniczyło się jednocześnie niemal wyłącznie do okresu PRL. Wyjątkiem wśród tytułów omawianych powyżej jest *Faustyna*, którego akcja odbywa się przed wojną. Poza tym obrazem, przedstawienia wcześniejszych rozdziałów polskiej historii pod kątem wpływu i udziału w nich duchowieństwa są sporadyczne. Dla ścisłości wspomnieć można o postaci księdza Ignacego Skorupki, która pojawia się w obrazie Jerzego Hoffmana *1920. Bitwa warszawska* (2011). Jest on w filmie bohaterem zaledwie epizodycznym, chociaż scena jego śmierci została przez twórców starannie zaaranżowana. Ksiądz Skorupka, który według legendy zginął w bitwie warszawskiej prowadząc natarcie polskiej piechoty z krzyżem w ręku⁵⁸⁴ jest jednym z wyraźniejszych w polskiej pamięci zbiorowej symboli bitwy. Stąd też jego śmierć uzyskała w filmie specjalną oprawę realizacyjną w postaci, między innymi, zwolnionego tempa i podkładu muzycznego – chóralnego śpiewu pieśni *Boże, coś Polskę*. Warto wspomnieć o tej scenie w sposób na tyle szczegółowy, ponieważ pokazuje to techniki uwznioślające śmierć Skorupki i podkreślające wagę tego symbolu dla zbiorowej pamięci bitwy warszawskiej. Warto skonfrontować tę scenę z analogiczną sytuacją we wspomnianym wcześniej filmie *Cud nad Wisłą*. Biorąc pod uwagę wszelkie różnice w rozwoju estetyki i możliwości produkcyjnych, scena śmierci księdza Skorupki w filmie z 1921 r. była daleko bardziej oszczędna niż u Hoffmana.

⁵⁸⁴ W rzeczywistości zginął od zabłąkanej kuli w czasie kiedy udzielał ostatniego namaszczenia ciężko ranionym w czasie bitwy żołnierzom. J. Szczepański, *Kontrowersje wokół bitwy warszawskiej 1920 roku*, Mówią wieki, http://web.archive.org/web/20030519005339/http://www.mowiawieki.pl/artukul.html?id_artykul=404 (stan: 1.11.2014).

Należy wspomnieć wreszcie o *Quo vadis* (2001), ostatnim filmie fabularnym wyreżyserowanym przez siedemdziesięciodziewięcioletniego wówczas Jerzego Kawalerowicza. Reżyser zamierzał zekranizować powieść Henryka Sienkiewicza już w latach sześćdziesiątych, jednak projekt ten nie wzbudził zainteresowania ówczesnych władz kinematografii, głównie ze względu na poruszaną tematykę religijną⁵⁸⁵. Tymczasem po 1989 r. Kawalerowicz, podobnie jak wspomniany wyżej Kazimierz Kutz, Jerzy Hoffman czy Andrzej Wajda, zajmował w polu produkcji filmowej pozycję barona, reżysera konsekrowanego. Pod koniec XX w. twórcy ci mieli ekonomiczne i polityczne możliwości tworzenia superprodukcji odwołujących się do historii Polski i/lub klasyki literatury. W krótkich odstępach powstały więc, między innymi, takie filmy jak *Ogniem i mieczem* (1999), *Pan Tadeusz* (1999), *Zemsta* (2002). *Quo vadis* miało być jednak produkcją zdecydowanie przewyższającą rozmachem wymienione wyżej tytuły. Ostateczny koszt produkcji filmu wyniósł ponad 75 milionów złotych. Do dziś jest to najkosztowniejsza polska produkcja filmowa, około trzykrotnie droższa od *Ogniem i mieczem*, około sześciokrotnie od *Pana Tadeusza*⁵⁸⁶. Pomimo rozmachu oraz szumu medialnego wokół realizacji – powstającej scenografii, budowanym pod Warszawą rzymskim forum, ilości statystów, kostiumów itp., film został jednak przyjęty bez entuzjazmu. *Quo vadis* obejrzało w kinach 4,3 miliona widzów, tymczasem *Pana Tadeusza* 6,1 miliona a *Ogniem i mieczem* 7,1 miliona⁵⁸⁷. Dla wydziwisku filmu o chrześcijaństwie w Rzymie czasów Nerona istotna była dokonana w ostatniej scenie aluzja do roli religii we współczesnym świecie. Podkreślała ona jego przesłanie, podobnie jak decyzja o miejscu premiery, która odbyła się 30 sierpnia 2001 r. w Watykanie z udziałem papieża Jana Pawła II i próba wykorzystania pozycji ojca świętego dla promocji filmu, wyrażona na przykład słowami reżysera: „Papież jest wielkim autorytetem i jego zdanie będzie bardzo ważne”⁵⁸⁸.

⁵⁸⁵ M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju...*, s. 418.

⁵⁸⁶ Zbiorcze opracowanie najdroższych polskich produkcji filmowej http://pl.wikipedia.org/wiki/List%C5%BCzych_polskich_film%C3%B3w (stan: 1.11.2014).

⁵⁸⁷ Za: *Lista filmów z największą liczbą widzów w Polsce*, http://pl.wikipedia.org/wiki/List%C3%B3w_z_najwi%C4%99ksz%C4%85_liczb%C4%85_widz%C3%B3w_w_Polsce, (stan: 1.11.2014).

⁵⁸⁸ B. Hollender, *Pietyzm wobec chrześcijańskiej tradycji*, Rzeczpospolita, 31.08.2001, <http://archiwum.rp.pl/artukul/351200-Pietyzm-wobec-chrzescijanskiej-tradycji.html> (dostęp: 1.04.2015).

Brak sukcesu *Quo vadis* spowodował wyraźne opadnięcie fali zainteresowania superprodukcjami aż do początków drugiej dekady XXI w⁵⁸⁹. Była to również ostatnia duża produkcja, która tak silnie zajmowała się historią chrześcijaństwa⁵⁹⁰. Warto zauważyć, że Kawalerowicz, którego filmy kostiumowo-historyczne kręcone w okresie PRL (*Matka Joanna od aniołów*, *Faraon*), często interpretowano w kontekście antykościelnym – co zresztą wytykano mu w trakcie powstawania *Quo vadis*⁵⁹¹ – po roku 1989 nakręcił film afirmujący chrześcijaństwo. Do pewnego stopnia trajektoria ta zbieżna jest z wcześniejszymi spostrzeżeniami na temat twórczości Kazimierza Kutza (np. rozdzwięciem pomiędzy wymową *Milczenia* i *Zawróconego*).

3.3. Robotnicy

Narracje historiograficzne poświęcone robotnikom (klasie robotniczej) często są w istocie historiami walki o prawa pracownicze czy polityczną podmiotowość. W epoce PRL były to narracje o historii ruchu robotniczego, a właściwie ruchu socjalistycznego i komunistycznego, partii socjalistycznych i komunistycznych. W związku z tym ich przedstawienia w tekstach kultury, w tym w kinematografii, należą do silnie upolitycznionych. Ów kontekst sprawia, że sposób i zakres upamiętniania postaci robotników oraz wydarzeń i wątków z nimi związanych, w dużej mierze uzależnione były od aktualnej sytuacji społecznej w czasie powstania filmu, a przede wszystkim od panującego w państwie systemu społeczno-politycznego. Podobnie jak w przypadku niektórych innych fenomenów pamięci zbiorowej opisywanych w tej pracy, filmowe przedstawienia historii robotników podzielić można na trzy podstawowe okresy – kino przedwojenne, okresu PRL oraz współczesne.

Filmy okresu międzywojennego, choć chętnie sięgały na przykład do wątku rewolucyjnych wydarzeń lat 1905-1907, nierozzerwalnie związanych z ruchem robotniczym, to jednocześnie wątek ten marginalizowały lub przynajmniej spychały na

⁵⁸⁹ Sam Kawalerowicz przeczuwał, że rozmach *Quo vadis* może jakoś wpłynąć na całość pola produkcji filmowej. W wywiadzie mówił: „Odbiór *Quo vadis* będzie znaczący dla naszego myślenia o kinie, bo losy tego obrazu będą obserwować ci, którzy chcą być filmowymi inwestorami”. B. Hollender, *Krzyże w ogniu*, Rzeczpospolita – Magazyn, nr 21, 2000, s. 5.

⁵⁹⁰ Pomijając włosko-polską koprodukcję *Bitwa pod Wiedniem* (2012) w reżyserii Renzo Martinelliego.

⁵⁹¹ Por. np. M. Gugulski, *Quo vadis bez krzyża*, Głos, nr 37, 2001.

drugi plan. Po drugiej wojnie światowej robotnicy nominalnie otrzymali podmiotowość polityczną oraz legitymację do rządzenia krajem, w związku z czym zmieniła się również optyka filmów historycznych, choć nie była to zmiana tak głęboka jak można byłoby się spodziewać. Z wyjątkiem okresu socrealizmu, postać robotnika nie była bowiem dominującym wzorem bohatera filmowego, ani w filmach współczesnych, ani historycznych – częściej na ekranach pojawiali się bohaterowie pochodzący ze środowisk szeroko rozumianej inteligencji⁵⁹². Nie zmienia to faktu, że w pierwszych dekadach Polski Ludowej częściej niż kiedykolwiek wcześniej bądź później eksponowano sytuację klasy robotniczej, zarówno w kontekście najnowszej historii – przedstawiono na przykład robotniczy opór wobec okupanta niemieckiego oraz udział robotników w budowie nowego, powojennego porządku – ale także w odniesieniu do działalności ruchu robotniczego w okresie międzywojennym, a nawet w okresie zaborów. Zgodnie z teleologią marksistowskiej historiografii, obrazy te w większości miały być w istocie ilustracją tezy, że „końcem historii” przedstawianej na ekranach robotniczej walki jest ustrój Polski Ludowej⁵⁹³. Jak pisał Zbigniew Załuski: „Czyny i działania tego ruchu [robotniczego] od pierwszych spisków proletariaczyków po ofiarę tysięcy peperowców poległych w walce z reakcyjnymi bandami, w walce o spokój i porządek na polskiej ziemi, o władzę ludu – to [...] kolejny etap sztafety dziejowej, sztafety pokoleń, w której jedni drugim przekazywali [...] nie rozwiązane problemy dla ostatecznego rozstrzygnięcia”⁵⁹⁴. Filmowe przedstawienia proletariatu zaczęły się jednak dość wyraźnie zmieniać w latach siedemdziesiątych. Działo się tak równocześnie z liberalizacją polityki kulturalnej oraz polityki pamięci, rosnącymi tendencjami opozycyjnymi w środowisku twórców, jak również tragicznymi w skutkach protestami robotniczymi w latach 1970 i 1976, które istotnie wpływały na temperaturę i dynamikę relacji pomiędzy władzą a klasą robotniczą, odciskając jednocześnie silne piętno w całym społeczeństwie polskim. W ostatnich kilkunastu latach okresu PRL, zamiast filmowych figur robotników legitymizujących system, częściej zaczęły pojawiać się również takie, którego były wobec niego neutralne lub go krytkowały, wskazując na jego wynaturzenia. Właśnie takie obrazy cieszyły się

⁵⁹² K. Żygulski, *Bohater filmowy. Studium socjologiczne*, Warszawa 1973, s. 172.

⁵⁹³ Wykorzystywano tu jedną z popularnych konwencji kina historycznego, w której sytuacja ukazana w zakończeniu filmu lub sytuacja współczesna odbiorcom jest wartościowana wyżej niż sytuacja będąca punktem wyjścia fabuły. Por. R. A. Rosenstone, *The historical film...*, s. 5-23.

⁵⁹⁴ Z. Załuski, dz. cyt., s. 114.

większym zainteresowaniem widowni, oceniano je również wyżej pod względem artystycznym. Odbijały się one szerokim echem zarówno w środowisku filmowym jak i politycznym. Temat robotników opierających się opresyjnej władzy komunistów znalazł oczywiście swoje przedłużenie w kinematografii polskiej po 1989 r. Współczesne polskie kino historyczne, jeśli zwraca uwagę na historię robotników – a czyni to nieczęsto – to przede wszystkim właśnie na protesty i działalność opozycyjną w okresie PRL. W kinie III Rzeczypospolitej zakończyło się też rozpoczęte w latach siedemdziesiątych symboliczne odwrócenie potencjału politycznego związanego z ruchem robotniczym. Pozytywni bohaterowie-robotnicy, którzy w pierwszych dekadach powojennych przedstawiani byli jako zdeklarowani komuniści względnie osoby przekonujące się do komunizmu, w filmach współczesnych otrzymali wyraźny rys przeciwny – antykomunistów lub przeciętnych, niezainteresowanych polityką ludzi, dojrzewających do postawy opozycyjnej wobec reżimu. W niektórych przypadkach rys ten był również wyraźnie konserwatywny, wyrażany na przykład poprzez przywiązanie bohaterów do religii czy tradycyjnego modelu rodziny.

Filmy historyczne okresu międzywojennego najchętniej sięgały po romantyczne motywy szlachecko-ziemiańskie, ewentualnie żołniersko-legionowe⁵⁹⁵, pozostawiając niewiele miejsca na tematykę proletariacką. Wątki robotnicze są najłatwiejsze do odnalezienia w obrazach poświęconych okresowi rewolucji 1905-1907, który stosunkowo często stanowił kanwę ówczesnych scenariuszy filmowych. Temat wydawał się nośny nie tylko ze względu na fakt, że pamięć zbiorowa o nim pozostawała w dwudziestoleciu międzywojennym wciąż żywa, ale również dlatego, że obóz sanacyjny budował swoją legendę także w oparciu o działalność pepeesowską z czasu rewolucji⁵⁹⁶. Jednak nawet w tych obrazach sprawa robotnicza wcale nie była szczególnie eksponowana. Powstałe w owym czasie filmy nawiązujące do wydarzeń z lat 1905-1907 to: *Na Sybir* (1930) w reżyserii Henryka Szaro, *Dziesięciu z Pawiaka* (1931) w reżyserii Ryszarda Ordyńskiego, *Młody las* (1934) i *Róża* (1936) w reżyserii Józefa Lejtesa oraz *Córka generała Pankratowa*

⁵⁹⁵ B. Armatys, L. Armatys, W. Stradomski, *Historia filmu polskiego. Tom II: 1930-1939*, Warszawa 1988, s. 212.

⁵⁹⁶ M. Kowalski, dz. cyt., s. 360.

(1934) w reżyserii Mieczysława Znamierowskiego i Józefa Lejtesa⁵⁹⁷. We wszystkich wątek robotniczy pozostaje w najlepszym razie na drugim planie. Głównymi bohaterami tych filmów są bowiem ludzie wywodzący się z ziemiaństwa lub inteligencji, aspirujący do tej klasy gimnazjaliści lub „zawodowi” rewolucjoniści, o których pochodzeniu społecznym oraz przynależności organizacyjnej (partyjnej) filmy milczą lub wypowiadają się enigmatycznie. Same fabuły – co charakterystyczne dla kina tamtej epoki – są przede wszystkim melodramatami umieszczonymi na tle ważnych wydarzeń historycznych. Sprawa robotnicza pełni więc w nich raczej rolę malowniczego, romantycznego tła, aniżeli konkretnej wypowiedzi politycznej. Wynikało to zarówno z oczekiwań masowej publiczności, jak i władz politycznych, które szczególnie po 1926 r. bardziej niż do tej pory interesowały się produkcją filmową, w tym tematem rewolucji – nieprzypadkowo obecnym dopiero w kinematografii okresu sanacyjnego – niechętnie przyjmując jednak przejawy indywidualizmu filmowej formy. Nowatorskie rozwiązania artystyczne mogły bowiem wywoływać niepożądane skojarzenia z lewicowymi środowiskami twórczymi czy awangardową kinematografią radziecką⁵⁹⁸. Wspomniane proletariackie tło zbudowane było w większości przypadków przy pomocy kilku nieskomplikowanych klisz. Kwestię robotniczą często pokazywano mimochodem lub aluzyjnie, jak w otwierających scenach *Córki generała Pankratowa*, ukazujących pracujące fabryki oraz kominy wypuszczające smugi dymu. Grozę wydarzeń i rosyjski terror przedstawiano poprzez sceny ulicznych manifestacji, na których pojawiają się robotnicze sztandary. Pojawiały się sceny brutalnego rozbijania manifestacji przez wojsko, choć w związku z wyzwaniem realizacyjnymi unikały one rozmachu, czy też obrazy egzekucji dokonywanych na Polakach, również robotnikach, czego domyślać się można na przykład na podstawie ich ubioru. Sama rewolucja przedstawiana była jednak przede wszystkim w kategoriach narodowo-wyzwoleńczych, a nie klasowych. Tak więc na przykład w *Córce generała Pankratowa* rozstrzeliwani robotnicy krzyczą „Niech żyje Polska niepodległa!”, a gimnazjaliści w *Młodym lesie* widząc uliczną manifestację odśpiewują *Mazurek Dąbrowskiego*. Czarnymi charakterami wszystkich tych filmów są Rosjanie, przedstawieni

⁵⁹⁷ Nazwisko Lejtesa nie pojawia się na liście płac jednak liczne relacje osób uczestniczących w produkcji filmu świadczą, że to właśnie on był reżyserem. Por. *Córka generała Pankratowa*, <http://www.film Polski.pl/fp/index.php?film=22431> (stan: 15.11.2014). Więcej na temat filmów Józefa Lejtesa sygnowanych innymi nazwiskami znaleźć można w podrozdziale 3.2. Kościół i religijność.

⁵⁹⁸ M. Kowalski, dz. cyt., s. 360.

przede wszystkim jako przedstawiciele aparatu policyjnego, względnie administracyjnego, a nie, na przykład, jako fabrykanci. Odnosząc się więc do znanego pytania postawionego w tytule klasycznego opracowania historii lat 1905-1907 na ziemiach polskich – czy była to pierwsza rewolucja czy czwarte powstanie?⁵⁹⁹ – dla większości z wymienionych wyżej filmów jednoznaczną odpowiedzią jest powstanie. Pewnym wyjątkiem jest jedynie omówiona niżej *Róża* w reżyserii Józefa Lejtesa. Skoro jednak mowa o priorytecie sprawy narodowej nad klasową we wspomnianych filmach, to warto zwrócić najpierw baczniejszą uwagę na sympatie polityczne postaci w nich przedstawionych. Bohaterowie, jeśli ich przynależność organizacyjna jest znana lub można się jej domyślać, należą do Polskiej Partii Socjalistycznej, od 1906 r. PPS-Frakcji Rewolucyjnej, którą – chociażby przez osobę Józefa Piłsudskiego – można było powiązać z obozem władzy po 1926 r. Tym samym pomijano na przykład działaczy innych stronnictw lewicowych: PPS-Lewicy oraz SDKPiL. Dobrze widać to na przykładzie filmu *Dziesięciu z Pawiaka*, powstałego na podstawie prawdziwych wydarzeń, w którym jednak ważne w rzeczywistości postaci z kręgu PPS-Lewicy nie znalazły swojego miejsca w fabule filmowej⁶⁰⁰. Te różnice w przedstawianiu frakcji politycznych były oczywiście odzwierciedleniem polityki pamięci. PPS-Lewica oraz SDKPiL współtworzyły bowiem następnie Komunistyczną Partię Polski która została zdelegalizowana w II Rzeczypospolitej. Z tych powodów, pamięć o nich w kontekście rewolucji 1905 r. podlegała wypieraniu. Podobnie, ze względów politycznych nie pokazywano na ekranach postaci robotników sympatyzujących z endecją, choć przecież w rzeczywistości dość liczne nurty ruchu robotniczego miały charakter narodowo-katolicki. W podobny sposób te i inne filmy wspierały więc oficjalną pamięć obozu sanacyjnego.

Wśród wymienionych tytułów, w sposób najbardziej złożony i zniuansowany odnosi się do rzeczywistego kontekstu politycznego *Róża* Józefa Lejtesa. Film powstał na podstawie niescenicznego dramatu Stefana Żeromskiego napisanego w 1909 r., a więc z krótkiej perspektywy czasowej⁶⁰¹. Film przedstawia schyłkowy okres rewolucji, odnosząc się między innymi epizodycznie do rozpadu PPS na Lewicę i Frakcję Rewolucyjną – a więc

⁵⁹⁹ S. Kalabiński, F. Tych, *Czwarte powstanie czy pierwsza rewolucja. Lata 1905-1907 na ziemiach polskich*, Warszawa 1969.

⁶⁰⁰ L. Armatys, *Nasz iluzjon: Dziesięciu z Pawiaka...*, s. 63.

⁶⁰¹ S. Żeromski, *Róża*, (wydane pierwotnie pod pseudonimem Józef Kartela), tekst dostępny na stronie: http://pl.wikisource.org/wiki/R%C3%B3%C5%BCa_%28%29 (stan: 15.11.2014).

również do pytania czy priorytetem powinna być walka klasowa czy narodowowyzwoleńcza – oraz nastrojów społeczeństwa polskiego po tym, jak opadł pierwszy, rewolucyjny entuzjazm. Bohaterowie, należący do Frakcji Rewolucyjnej, stojąc przed widmem klęski zastanawiają się nad przyjęciem dalszej strategii. Wahają się pomiędzy powrotem do pracy u podstaw, a radykalizacją działań, ale nie znajdują jednoznacznego rozwiązania. W filmie znalazły się również sceny pokazujące relacje pomiędzy rewolucjonistami, a zwykłymi przedstawicielami proletariatu. W jednej z nich główny bohater, *nota bene* wywodzący się z ziemiańskiej rodziny, przeprowadza agitację polityczną w fabryce. Akcja kończy się fiaskiem ponieważ robotnicy, zmęczeni sytuacją, odwracają się od rewolucjonistów, a do agitatora tłum wykrzykuje „Ojczyźniak zatracony! Prowokator!”. Podobnie reagują zresztą chłopcy oraz drobnomieszczaństwo. Zbliżony obraz odwrócenia się zmęczonych terrorem robotników od rewolucji został pokazany również w dużo późniejszych filmach, jak *Gorączka* (1980) Agnieszki Holland czy *Kanalia* (1990) w reżyserii Tomasza Wiszniewskiego. Oba czytano w kategoriach politycznych, w *Gorączce* widząc obraz rewolucyjnego wzmożenia, ale również zapowiedź klęski ruchu Solidarności, a w *Kanalii* portret skupionego na strategiach przetrwania społeczeństwa polskiego po stanie wojennym. Wracając jednak do *Róży*: Józef Lejtes, jeden z najlepszych polskich przedwojennych reżyserów, zdołał stworzyć autorski obraz łączący wysoki poziom artystyczny z refleksją polityczną, co należy uznać za wyjątek w polskiej kinematografii tamtego czasu. W ostatecznej wersji filmu wątki społeczne i klasowe zostały jednak pod wpływem mającego uprawnienia cenzorskie Centralnego Biura Filmowego⁶⁰² oraz nadzorującego produkcję konsultanta do spraw historycznych, a zarazem kierownika artystycznego Władysława Poboga-Malinowskiego⁶⁰³ zredukowane i stępione. Zrezygnowano na przykład z przedstawienia postaci Zagody, więzionego rewolucjonisty, któremu obce jest pojęcie narodu, dlatego z niechęcią podchodzi do kwestii niepodległościowych. Za pomocą takich zabiegów uwypuklano bezpieczniejszy z punktu widzenia władzy wątek narodowowyzwoleńczy. Ograniczono również dystrybucję filmu, nie pokazując go na przykład na Śląsku oraz na obszarze tak zwanych Kresów Wschodnich, tam gdzie obawiano się niewłaściwej, z punktu widzenia władz,

⁶⁰² Centralne Biuro Filmowe znajdowało się w strukturze Ministerstwa Spraw Wewnętrznych.

⁶⁰³ Współcześnie pamiętanego przede wszystkim jako historyka związanego z obozem sanacyjnym i redaktora pism zebranych Józefa Piłsudskiego.

reakcji publiczności⁶⁰⁴. Zmiany dokonane w *Róży*, czy ostateczny kształt *Dziesięciu z Pawiaka*, ignorujący rzeczywisty obraz historycznych wydarzeń, pokazują, że obóz rządzący po przewrocie majowym poważnie traktował problem upamiętniania rewolucji 1905-1907 w sztuce. Władze nie wahały się interweniować w polu produkcji filmowej, aby obraz tych wydarzeń był zgodny z oficjalną pamięcią zbiorową oraz mieścił się w piłsudczykowskiemu paradygmacie narodowowyzwoleńczym, marginalizując kwestie klasowe, które w dużym stopniu pozostały przecież w dwudziestoleciu międzywojennym nierozwiązane.

W okresie PRL, wątek robotniczy osadzony w kontekście rewolucji 1905-1907 nie był intensywnie wykorzystywany, na co skarżył się zresztą, między innymi, Zbigniew Załuski⁶⁰⁵. W pierwszych powojennych dekadach powstało natomiast kilka filmów odnoszących się do sytuacji robotników w dwudziestoleciu międzywojennym. Oficjalna pamięć zbiorowa odnosiła się krytycznie do całego tego okresu, szczególnie ostro oceniając lata rządów sanacji. Dopiero w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, wraz z liberalizacją polityki pamięci⁶⁰⁶, epoka międzywojenna zaczęła być przychylniej przedstawiana na ekranach. W ówczesnej kinematografii dwudziestolecie służyło jednak częściej jako barwne i egzotyczne tło sensacyjnych lub komediowych fabuł⁶⁰⁷, niż epoka poddawana głębszej społecznej czy politycznej refleksji⁶⁰⁸. Obrazy z życia przedwojennych robotników pojawiły się natomiast już w jednym z pierwszych filmów powojennych, *Ulicy Granicznej* (1948), w reżyserii Aleksandra Forda. Obraz przedstawiał kilka rodzin zamieszkujących warszawską kamienicę zarówno w czasie okupacji – co zostanie omówione poniżej – jak i tuż przed wybuchem wojny. Lokatorzy mieli ilustrować przekrój społeczeństwa polskiego, więc każda z rodzin reprezentowała inne pochodzenie. Byli tam przedstawiciele inteligencji oraz drobnomieszczaństwa, uboga rodzina rzemieślników

⁶⁰⁴ L. Armatys, *Nasz iluzjon: Róża*, Kino nr 9, 1971, s. 67.

⁶⁰⁵ Z. Załuski, dz. cyt., s. 112-113.

⁶⁰⁶ A. Nowak, *Polityka historyczna PRL (1944-1989): ExOrientacja*, [w:] P. Skibiński, T. Wiścicki (red.) *Polityka czy propaganda? PRL wobec historii*, Warszawa 2009, s. 54.

⁶⁰⁷ Np. *Vabank* (1981) i *Vabank II, czyli Riposta* (1984) w reżyserii Juliusza Machulskiego, *Hallo Szpicbródka czyli ostatni występ króla kasiarzy* (1978) w reżyserii Janusza Rzeszewskiego i Mieczysława Jahody, *Miłość ci wszystko wybaczy* (1981) i *Lata dwudzieste, lata trzydzieste* (1983) w reżyserii Janusza Rzeszewskiego, *Oszołomienie* (1988) w reżyserii Jerzego Sztwiertni, czy nieco wcześniejszy, telewizyjny film *Fortuna* (1972) w reżyserii Heleny Amiradżibi-Stawińskiej.

⁶⁰⁸ Do nielicznych istotnych wyjątków należą sekwencje otwierające film *Matka Królów* (1982, premiera 1987) w reżyserii Janusza Zaorskiego, na podstawie powieści Kazimierza Brandysa.

żydowskich, wreszcie rodzina Cieplikowskich, w której ojciec jest dorożkarzem. Choć nie jest to typowy zawód robotniczy, to jednak bohater reprezentował szereg pozytywnych cech i postaw charakterystycznych dla oficjalnych przedstawień tej klasy – zdrowy rozsądek, wysoką moralność, egalitaryzm i brak uprzedzeń narodowych, zwłaszcza antysemityzmu⁶⁰⁹.

W nielicznym zbiorze filmów historycznych okresu socrealizmu wątek proletariacki pojawił się również w innym filmie w reżyserii Aleksandra Forda – *Młodość Chopina* (1951). Można znaleźć tam nawiązania do tworzenia się klasy robotniczej w pierwszej połowie XIX wieku, co widać między innymi w scenie pokazującej migrację ubogich chłopów do Warszawy w poszukiwaniu pracy. Najważniejszymi historyczno-politycznymi obrazami powstałymi w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych i prezentującymi historię robotników były jednak *Celuloza* (1953) oraz jej kontynuacja *Pod gwiazdą frygijską* (1954) w reżyserii Jerzego Kawalerowicza, będące ekranizacjami powieści *Pamiętka z celulozy* Igora Newerly⁶¹⁰. Produkcja tych filmów, pomyślanych z dużym rozmachem, wymagała dużych nakładów finansowych. W związku z tym istniały poważne wątpliwości, czy Jerzy Kawalerowicz, wówczas trzydziestoletni twórca z jednym, wyreżyserowanym wspólnie z Kazimierzem Sumerskim filmem *Gromada* (1951)⁶¹¹ na koncie, otrzyma zgodę na realizację swojego pomysłu i czy nie powinien on być przekazany twórcom konsekrowanym – Fordowi lub Wandzie Jakubowskiej. W połowie 1953 r. Kawalerowicz otrzymał jednak zezwolenie na produkcję. Choć filmy powstały jeszcze w okresie socrealizmu, pokazały jednocześnie odrębność stylu początkującego wówczas Kawalerowicza oraz jego inspirację między innymi włoskim neorealizmem. Były sygnałem zapowiadającym zmianę estetyczną i pokoleniową w rodzimej kinematografii, w postaci tak zwanej polskiej szkoły filmowej. *Celuloza* i *Pod gwiazdą frygijską* pokazują polityczne dojrzewanie do komunizmu młodego bohatera – Szczęsnego⁶¹², migranta ze wsi podejmującego pracę we wrocławskiej fabryce celulozy, na tle konfliktów społecznych i politycznych Polski lat trzydziestych. Jak mówił Kawalerowicz, w pierwszym z dwu filmów

⁶⁰⁹ J. Żarnowski, *Społeczeństwo Drugiej Rzeczypospolitej: 1918-1939*, Warszawa 1973, s. 347-371.

⁶¹⁰ I. Newerly, *Pamiętka z Celulozy*, Warszawa 1952.

⁶¹¹ Informacje na temat wkładu pracy obu reżyserów są sprzeczne. Podczas gdy jedne podają informację, że faktycznym reżyserem *Gromady* był Kawalerowicz, inne sugerują, że w opinii środowisk filmowych Kazimierza Sumerskiego uznano za sprawniejszego filmowca w duecie. Por. np. *Gromada* <http://www.film Polski.pl/fp/index.php?film=122504> (stan: 15.11.2014); E. Zajiček, dz. cyt., s. 164.

⁶¹² Wstąpienie bohatera do partii komunistycznej było, według słów Kawalerowicza, „momentem ideologicznie i dramaturgicznie przełomowym, zwrotnym”. Za: *Nasz iluzjon: Celuloza*, Kino nr 4, 1969, s. 65.

postawa Szczęsnego jest „raczej bierna – poznawcza, [...] działa [on] impulsywnie, nieświadomie zderzając się co chwila z ustrojem”⁶¹³. Tymczasem w drugiej części postawa „jest aktywna. Jest to postawa członka partii. Błądzi jeszcze, ale z tych błędów rodzi się świadomy towarzysz partyjny”⁶¹⁴. Obraz Kawalerowicza przedstawiał krytycznie nie tylko władzę sanacyjną, reprezentowaną przez państwowy aparat przemocy, policję i wojsko, z którą „zderza się” bohater. Przedstawione są także różnice w środowiskach robotniczych. Część z nich, skupiona wokół chadeckich związków zawodowych, jest uprzywilejowana, działa w porozumieniu z kapitałem, prowadzi propagandę antysemicką i antylewicową. W filmie skrytykowano również socjalistów jako działaczy zbyt umiarkowanych, nie chcących wspierać komunistów. *Celuloza* i *Pod gwiazdą frygijską* były filmami, które po raz pierwszy tak wyraźnie pokazywały niejednorodność klasy robotniczej, choć z drugiej strony, oczywiście, podstawa literacka oraz polityka pamięci nakazywała spłaszczenie tych podziałów do jednego wymiaru – racji politycznej. Na tej płaszczyźnie komuniści byli jednoznacznie pozytywnymi bohaterami, podczas gdy reszta politycznie błędziła lub wręcz działała na szkodę robotników. Zezwolenie na produkcję filmów okazało się z punktu widzenia władz kinematografii słuszną decyzją. Obrazy Kawalerowicza były najchętniej oglądanymi polskimi produkcjami okresu socrealizmu (5,6 miliona widzów), nie licząc produkcji komediowych⁶¹⁵. Polityczny wymiar dzieł sprawił że Kawalerowicz został nagrodzony między innymi Nagrodą Państwową I stopnia oraz nacechowaną ideologicznie Nagrodą Walki o Postęp Społeczny na festiwalu filmowym w Karlovyh Varach. Ich sukces był jedną z przyczyn powierzenia reżyserowi kierownictwa zespołu filmowego *Kadr* w 1955 roku. Zespół ten – obok *Kamery* pod kierownictwem Jerzego Bossaka – wkrótce stał się motorem napędowym szkoły polskiej.

Obok krytyki międzywojennych stosunków społecznych, w filmach Kawalerowicza silnie zaznaczał się wątek awansu społecznego – z chłopa na robotnika oraz równoległe ze zwykłego pracownika fizycznego na jednostkę świadomą klasowo i politycznie. Narracje takie starano się umieszczać zarówno w filmach historycznych jak i współczesnych⁶¹⁶.

⁶¹³ Tamże.

⁶¹⁴ Tamże.

⁶¹⁵ Chodzi o filmy *Irena do domu* (1955) w reżyserii Jana Fethke – 7 milionów widzów oraz *Przygoda na Mariensztacie* (1953) w reżyserii Jana Rybkowskiego – 5,7 miliona widzów. Za: E. Zajiček, dz. cyt., s. 177.

⁶¹⁶ Był to istotny wątek zarówno w tzw. produkcyjniakach, opowiadających o pracy w przemyśle, np. *Niedaleko Warszawy* (1954) w reżyserii Marii Kaniewskiej, *Autobus odjeżdża 6.20* (1954) w reżyserii Jana Rybkowskiego, jak również we wspomnianych w przypisie powyżej ówczesnych komediach.

W filmach opowiadających o przeszłości, wątek awansu społecznego pojawia się również w powstałym w tym samym czasie biograficznym obrazie *Żołnierz zwycięstwa* (1953) w reżyserii Wandy Jakubowskiej. Film ten, opowiadając historię życia Karola Świerczewskiego, pokazuje najpierw czasy jego młodości – pierwsze dekady XX wieku, zwięźle nawiązując przy tym do rewolucji 1905 r. – robotnicze pochodzenie, wyzysk ze strony fabrykantów, a następnie awans społeczny z pozycji szeregowego robotnika do roli fachowca, a następnie wybitnego wojskowego i działacza komunistycznego.

Porównując filmy Kawalerowicza i Jakubowskiej warto również zwrócić uwagę na wątek z obrazu *Pod gwiazdą frygijską*, w którym bohater wyjeżdża do Hiszpanii, żeby wziąć udział w wojnie domowej. Był to jeden z przejawów budowania w oficjalnej pamięci zbiorowej legendy Polaków, a ściślej polskich komunistów, walczących jako ochotnicy w wojnie domowej w Hiszpanii (1936-1939), niekiedy określanych łącznie mianem dąbrowszczaków, od nazwy polskiej Brygady im. Jarosława Dąbrowskiego. Osią upamiętnienia było zwrócenie uwagi na podjęcie walki z faszyzmem już od 1936 r., gdyż według tej narracji wojna w Hiszpanii była w istocie pierwszą odsłoną nadciągającej wojny światowej⁶¹⁷. Podkreślano przy tym udział ochotników z wielu krajów walczących po stronie republikańskiej w tak zwanych Brygadach Międzynarodowych. Wątek ten był oczywiście w filmie Jakubowskiej dogłębnie eksploatowany, podobnie jak schemat dojrzewania młodego robotnika, sięgającego pamięcią wydarzeń 1905 r., do komunizmu, a następnie jego kariery wojskowej. W czasie wojny w Hiszpanii przedstawiony jest już jako wybitny oficer, człowiek politycznie świadomy oraz autorytet wśród żołnierzy. Po okresie socrealizmu w kinematografii, wątek polskich komunistów walczących w Hiszpanii powrócił w zdawkowy, ale znaczący sposób w *Popiele i diamentach* oraz *Człowieku z marmuru* Andrzeja Wajdy, poprzez drugoplanowych bohaterów; odpowiednio komunistę Szczukę⁶¹⁸ oraz murarza Wincentego Witka, w związku z jego hiszpańską

⁶¹⁷ Dobrze streszcza to cytat z popularnej powieści dla młodzieży *O człowieku, który się kulom nie kłaniał*, poświęconej życiu Karola Świerczewskiego: „Otóż wojna zaczęła się wcale nie w naszym wrześniu w 1939 roku. Zaczęła się trzy lata wcześniej w Hiszpanii. [...] – Tak daleko od nas, niech sobie robią tam, co chcą! – mówili głupi ludzie, nawet u nas, w Polsce. – Zaczęło się! To pierwszy »poligon« faszystowski – zaprzeczali, w tej samej Warszawie, robotnicy na Woli, Powiślu, Czerniakowie [...] - Nie! Tak nie może być! To pierwsza próba opanowania świata przez faszyzm”. J. Broniewska, *O człowieku, który się kulom nie kłaniał*, Warszawa 1978, s. 24-25.

⁶¹⁸ W jednej ze scen filmu *Szczuka* wraz z przyjacielem słuchają w pokoju hotelowym płyty z pieśniami z okresu hiszpańskiej wojny domowej, w której obaj uczestniczyli. Piją wino i wspominają poległych towarzyszy (tak jak Maciek i Andrzej wspominali poległych kolegów przy spirytusie). Jest to pokazanie

przeszłością zwanego również Vittorio. Los tego ostatniego, bezpodstawne aresztowanie i pokazowy proces sądowy pokazywał wynaturzenia stalinizmu, nie liczącego się z rzeczywistymi poglądami i postawami ludzi. Udział Witka w wojnie w Hiszpanii, według oficjalnej pamięci powód do chluby, mógł jednocześnie być wykorzystany przeciwko niemu⁶¹⁹.

Wspomniane wcześniej rozróżnienie pomiędzy przedwojennymi komunistami i socjalistami, pokazujące tych drugich jako dyletantów niewystarczająco zaangażowanych w sprawę robotniczą, a niekiedy współpracujących wręcz z władzą i kapitałem, pojawiło się również w ekranizacji powieści Juliusza Kaden-Bandrowskiego *Czarne skrzydła*, w reżyserii Ewy i Czesława Petelskich. Był to jeden z trzech powstałych w początkach lat sześćdziesiątych filmów nawiązujących do sytuacji robotników-komunistów w Polsce międzywojennej, ale najpełniej odnoszący się do tematu i jedyny, który oparł się na tekście powstałym przed wojną, dokładnie w roku 1937⁶²⁰. Pozostałe obrazy o których jeszcze będzie mowa, powstały, podobnie jak *Celuloza*, na podstawie tekstów powojennych, zgodnie z polityką pamięci jednoznacznie krytycznych wobec przedwojennego ustroju. Plansza otwierająca *Czarne skrzydła* informowała widzów, że Kaden-Bandrowski to literat „związany z obozem lewicowym”, co z pewnością miało uwiarygodnić przedstawiony obraz międzywojnia. Film przedstawiał sytuację w Zagłębiu Dąbrowskim w pierwszej połowie lat dwudziestych. Opowiadał o walce górników z przedstawicielami międzynarodowego kapitału związanego z międzywojennymi władzami. Ścisłej, fabuła opowiadała o górnikach, którzy na wieść o mających nastąpić zwolnieniach przystępują do organizacji strajku. Tymczasem francuski administrator kopalni, licząc na szybkie jej zamknięcie, zleca podjęcie prac na obszarze zagrożonym pożarem, w związku z czym dochodzi do katastrofy. Górnicy dokonują samosądu nad administratorem, ale ich późniejsza manifestacja zostaje brutalnie stłumiona przez policję. W filmie interesujące jest nie tylko skonstrastowanie komunizujących robotników

pewnego mitu, autentycznego dla bohaterów, ale – poprzez konstrukcję filmu – obcego odbiorcom, którzy utożsamiać się powinni nie ze Szczuką lecz z Maćkiem Chelmickim.

⁶¹⁹ Oddaje to scena rozmowy Mateusza Birkuta z oficerem UB Michalakiem: „MICHALAK: [...] A wiecie, że go nazywają Vittorio? BIRKUT: No i co z tego, że Vittorio? W Hiszpanii był, to go tak nazwali. MICHALAK: Właśnie, w Hiszpanii... BIRKUT: A co? Niedobrze? MICHALAK: Dlaczego niedobrze? Dobrze. Ale potem? Jak to-to się skończyło, to gdzie on był? BIRKUT: We Francji; w obozie. MICHALAK: No, widzicie? Wy jesteście młody towarzysz, to nie wiecie, jakie tam szło werbowanie. Wszystkie wywiady tam niuchały! Uch, jak niuchały! Zwerbowali takiego, a potem cicho, sza, dziesięć lat nic”. A. Ścibor-Rylski, *Człowiek z marmuru*, Warszawa 1988, s. 68.

⁶²⁰ J. Kaden-Bandrowski, *Czarne skrzydła*, Warszawa 1937.

z przedstawicielami międzynarodowego (zachodniego) kapitału, ale również z bardziej umiarkowanymi przedstawicielami związków zawodowych, działającymi w istocie w cichej zмовie z kapitałem, a odróżniającymi się od komunizujących robotników drobnomieszczańskim stylem życia i ambicjami.

Pozostałe obrazy powstałe na początku lat sześćdziesiątych to *Samson* (1961) w reżyserii Andrzeja Wajdy na podstawie powieści Kazimierza Brandysa⁶²¹ oraz *Drugi brzeg* (1962) w reżyserii Zbigniewa Kuźmińskiego, na podstawie nowel Stanisława Wygodzkiego oraz wspomnień członków KPP i PPR z lat trzydziestych i okresu okupacji. Na temat Polski międzywojennej wypowiadały się one marginalnie. Większość akcji odbywała się w podczas okupacji, a sekwencje przedwojenne pokazywały sytuację polskich komunistów przede wszystkim jako więźniów politycznych⁶²². Ani one, ani *Czarne skrzydła* nie odniosły sukcesu porównywalnego do *Celulozy* Jerzego Kawalerowicza.

W następnych dekadach właściwie nie pojawiły się kolejne tytuły, które poruszałyby sytuację robotników w dwudziestoleciu międzywojennym i spotkałyby się z szerokim odbiorem społecznym. Obraz II Rzeczypospolitej jako kraju klasowej niesprawiedliwości i protestów robotniczych powrócił natomiast jeszcze na przykład w dużej produkcji *Zamach stanu* (1980) w reżyserii Ryszarda Filipskiego, poświęconej przeprowadzonemu przez Józefa Piłsudskiego przewrotowi majowemu. O szczególnym zwróceniu uwagi na sytuację robotników świadczy otwarcie filmu scenami pochodu z okazji 1 maja 1926 r. Następnie, film stara się obszernie wyjaśnić, dlaczego zamach ten wsparli zarówno polscy socjaliści jak i komuniści oraz w jaki sposób obóz sanacyjny tłumił następnie opozycję polityczną, skupioną między innymi w tak zwanym Centrolewie (1929-1930), czyli porozumieniu partii centrowych i lewicowych.

Tymczasem wątek górników w kontekście historycznym pojawił się nie tylko w *Czarnych skrzydłach* oraz *Drugim brzegu* czy *Dezerterze* (1958) w reżyserii Witolda Lesiewicza, gdzie Polak wcielony w czasie wojny siłą do Wehrmachtu, ucieka i ukrywa się w śląskiej kopalni, ale przede wszystkim w filmach pomyślanych jako obrazy z historii Górnego Śląska. Tradycje górniczo-robotnicze stanowią bowiem nie tylko trzon lokalnej

⁶²¹ K. Brandys, *Samson*, Warszawa 1948.

⁶²² O przedwojennym procesie politycznym wytoczonym komunistom opowiada inny film z tego okresu, *Rzeczywistość* (1960) w reżyserii Antoniego Bohdziewicza.

pamięci zbiorowej, ale również są powszechnie rozpoznawanymi symbolami regionu⁶²³. Do najbardziej znanych filmów przedstawiających dzieje Ślązaków należą filmy w reżyserii Kazimierza Kutza: *Sól ziemi czarnej* (1969) oraz *Perła w koronie* (1971). Drugi z nich, którego akcja osadzona została w połowie lat trzydziestych XX wieku opowiada, między innymi, o dramatycznym strajku śląskich górników. Film ukazuje nie tylko konflikt klasowy na linii robotnicy-właściciele kopalni, ale również narodowy, pomiędzy polskimi Ślązakami pracującymi w kopalni i jej niemieckimi właścicielami. Konflikt klasowy, na co zwracano uwagę w recenzjach filmu, był niejako przedłużeniem konfliktu etnicznego i jego naturalną konsekwencją⁶²⁴. Wątki polityczne nie były jednak w filmie Kutza najistotniejsze i przeplatały się z historią miłosną oraz zapisem śląskiej obyczajowości. Mocniej osadzona w pamięci zbiorowej całego społeczeństwa polskiego jest *Sól ziemi czarnej*, obraz osnuty wokół wydarzeń drugiego powstania śląskiego z sierpnia 1920 r., choć akurat w tym przypadku główni bohaterowie filmu nie należą do społeczności robotniczej, lecz wiejskiej. Film otwiera wprowadzenie na tle charakterystycznych katowickich „Skrzydeł”, czyli Pomnika Powstańców Śląskich, co sugeruje, że film również jest rodzajem poświęconego im pomnika. W istocie jednak bardziej opisuje on klimat powstania i postawy śląskiej społeczności wobec niego, aniżeli odtwarza chronologię wydarzeń. Charakterystyczna jest także poetycka forma obu filmów sprawiająca, że są one w pewnym sensie obrazami osobnymi, nie wpisującymi się wprost w popularne, narodowe klisze polityki pamięci⁶²⁵, jak na przykład wspomniany wyżej obraz Petelskich. Z drugiej strony, wyraźnie rysuje się w nich kontrast pomiędzy polskimi Ślązakami a Niemcami oraz przedstawienie specyfiki regionu z perspektywy polskiej. Kontrast ów nie występował w przypadku filmów dziejących się w Zagłębiu Dąbrowskim – regionie bardziej „polskim” – ale był charakterystyczny dla produkcji umiejscowionych na Górnym Śląsku. Również we wspomnianym wcześniej *Dezserterze* Lesiewicza, gdzie mieszkańcy Śląska właściwie nie posługują się gwara, ale językami polskim lub niemieckim, w zależności od tożsamości etnicznej.

⁶²³ Por. np. M. Bauer, *Śląsk w muzeum. Kultura i historia Śląska w muzeach polskich i niemieckich po drugiej wojnie światowej*, [w:] *Śląskie identyfikacje. Pamięć kulturowa – bogactwo czy źródło konfliktów?*, Gliwice-Opole 2013, s. 34-47.

⁶²⁴ J. Skwara, *Patos i śląskie realia*, Kino nr 6, 1972, s. 14.

⁶²⁵ Na temat pomysłu nakręcenia *Perły w koronie* Kazimierz Kutz mówił: „Wyobraziłem sobie problem osadzony w pewnej archaicznej, jakby plemiennej strukturze [...] między ogniskiem domowym [...] a miejscem pracy, to znaczy takim miejscem, gdzie wspaniali mężczyźni w niezwykłych warunkach wydzierają skarby naturze”. B. Janicka, *Perła w koronie*, Kino nr 1, 1972, s. 9.

Solą ziemi czarnej oraz *Pertą w koronie* Kutz wzmocnił swoją pozycję w polu produkcji filmowej jak również dystynktywną etykietę reżysera śląskiego i plebejskiego, która była mu przypisywana już po jego debiutanckim *Krzyżu walecznych* (1959) oraz następnym *Nikt nie woła* (1960). Celem „filmów śląskich” miało być również, według Kutza, pobudzenie lokalnej kultury⁶²⁶.

Najnowsza historia Śląska (oraz Zagłębia Dąbrowskiego), związana w dużej mierze z historią robotników, powracała następnie przede wszystkim w produkcjach śląskiego zespołu filmowego *Silesia* kierowanego właśnie przez Kazimierza Kutza (1972-1978), a następnie Ernesta Brylla (1978-1983). Były to takie produkcje jak *Ptaki ptakom* (1976) w reżyserii Pawła Komorowskiego, *Zielone lata* (1979) i *Do góry nogami* (1983) w reżyserii Stanisława Jędryki czy *Grzeszny żywot Franciszka Buły* (1980) w reżyserii Janusza Kidawy. Wszystkie te obrazy, choć odwoływały się do wydarzeń istotnych dla historii całego kraju – przede wszystkim II wojny światowej i okupacji hitlerowskiej – były jednak swoiście śląskie, zanurzone w kontekście regionalnym, przez co nie nawiązywały wprost dialogu z innymi tekstami kultury poświęconymi robotnikom lub też odwołaniami do bieżącej, państwowej polityki pamięci. Przewijały się w nich wątki zróżnicowanych postaw miejscowej ludności wobec III Rzeszy, niejasnej tożsamości etnicznej, bratobójczych walk we wrześniu 1939 r.⁶²⁷, choć obowiązywała jednocześnie dość wyraźna oś podziału na bohaterów pozytywnych – polskich Ślązaków oraz negatywnych – Niemców, z reguły popierających nazizm. Podobnie było z telewizyjnymi serialami – sagami rodzinnymi opowiadającymi o losach Ślązaków – wyreżyserowanymi przez Zbigniewa Chmielewskiego. Przede wszystkim *Blisko, coraz bliżej* (1982-1986), który w dużej części skupia się na opowieści o oporze polskich Ślązaków wobec Niemiec w latach 1863-1945⁶²⁸, pojawiają się więc tam, między innymi, wątki Kulturkampf, rewolucja lat 1905-1907, I wojna światowa, powstania śląskie oraz II wojna światowa. *Rodzina Kanderów* (1988) opowiadała natomiast losy śląskiej rodziny od końca II wojny

⁶²⁶ Tamże, s. 13.

⁶²⁷ Istnieją również nieliczne filmy podejmujące podobne tropy w odniesieniu do innych regionów kraju. Do wyjątków należy *Wolne miasto* (1958) w reżyserii Stanisława Różewicza o sytuacji w Gdańsku tuż przed wybuchem wojny oraz epizodzie obrony Poczty Polskiej 1 września 1939 roku oraz *Sąsiedzi* (1969) w reżyserii Aleksandra Ścibora-Rylskiego o tzw. „czarnej niedzieli” w Bydgoszczy, walkach Polaków z niemiecką dywersją 3 września 1939 roku.

⁶²⁸ Był to swoisty, śląski odpowiednik serialu *Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy* (1979-1981) w reżyserii Jerzego Sztwiertni, pokazującego opór Polaków przed naporem germanizacyjnym w Wielkopolsce od 1815 do 1918 roku.

światowej do lat siedemdziesiątych, mocniej akcentując zresztą kwestie obyczajowe, aniżeli polityczne czy etniczne. Charakterystyczne dla większości wspomnianych wyżej filmów „śląskich” jest przedstawienie bohaterów-robotników jako postaci konserwatywnych, przywiązanych do tradycyjnych rytuałów i wierzeń, bliższych w istocie społeczności wiejskiej, niż wielkomińskiej klasie robotniczej. Postaci takie w filmach Kutza i innych były pozytywnie wartościowane i pojawiały się również w kinie po 1989 roku, na przykład w filmie *Zawrócony* (1994).

W kinematografii okresu PRL najważniejszym obszarem zainteresowań filmów historycznych nie było dwudziestolecie międzywojenne, ani wcześniejszy okres zaborów, ale przede wszystkim II wojna światowa i okupacja. Filmy poświęcone wojnie najczęściej poruszały wątki związane z wyzwaniem kraju przez Wojsko Polskie i Armię Czerwoną spod okupacji niemieckiej w latach 1944-1945, wcześniejsze działania partyzanckie oraz konspirację w okupowanych miastach, wreszcie wydarzenia z września 1939 r. i – w późniejszych dekadach – powstania warszawskiego. Bohaterowie-robotnicy najczęściej pojawiali się w obrazach poświęconych działaniom konspiracji w miastach. Jednym z pierwszych przykładów była wspomniana już *Ulica Graniczna*. Innym, debiut fabularny Andrzeja Wajdy *Pokolenie* (1954). Film, uważany często za początek tak zwanej polskiej szkoły filmowej, był jednocześnie jeszcze dość silnie nacechowany politycznie, co wiązało go z okresem socrealizmu. Rozpięty pomiędzy socrealistycznym naciskiem na ideologię oraz inspirowaną włoskim neorealizmem formą, miał więc nieco podobny charakter do *Celulozy*, a obaj reżyserzy, dzięki nieoczywistemu opracowaniu tematu robotniczego zajęli bardzo dobre pozycje w zmieniającym się na skutek popaździernikowej odwilży roku polu produkcji filmowej. Nawet pomimo faktu, że *Pokolenie* cieszyło się o wiele mniejszą popularnością wśród widzów kinowych niż filmy Kawalerowicza.

Pokolenie opowiadało o grupie młodych ludzi wywodzących się z miejskiego, ubogiego, robotniczego środowiska, angażujących się w konspirację przeciw okupantowi. Początkowo scenariusz filmu na podstawie powieści Bohdana Czeszko⁶²⁹ powstał z myślą o Aleksandrze Fordzie, ten jednak nie zdecydował się na jego realizację, ostatecznie pozostawiając ją Wajdzie. Znaczące wydaje się, że właściwie nikt z ekipy pracującej

⁶²⁹ B. Czeszko, *Pokolenie*, Warszawa 1951.

z Wajdą nad *Pokoleniem* nie pochodził ze środowisk proletariackich⁶³⁰, co sprawiło że obraz ten miał raczej ambicje przedstawienia szerszego, właśnie pokoleniowego doświadczenia⁶³¹. Ostateczny kształt obrazu powstał w wyniku zmian i poprawek, o których zdecydowali Aleksander Ford – kierownik artystyczny, który krytycznie odniósł się do obrazu Wajdy oraz urząd cenzury. Film nabrał w ten sposób mocniejszego rysu politycznego. Pomimo to, przed premierą ekipa musiała odpowiadać również na krytykę płynącą w Biura Politycznego KC PZPR⁶³². Ostatecznie, odbiór *Pokolenia* był jednak przychylny. Krytycy skupiali się przede wszystkim na jego nowatorskiej (dla polskiego kina) formie, natomiast politycznie, film różnicował konspirację AK-owską oraz komunistyczną (Gwardia Ludowa, Związek Walki Młodych), wyżej stawiając tę drugą. Owo rozróżnienie pomiędzy podziemiem związanym z Armią Krajową oraz komunistami było charakterystycznym zabiegiem polityki pamięci, często wykorzystywanym w filmach okresu PRL⁶³³ i miało podobne znaczenie jak akcentowanie podziału na działaczy robotniczych związanych z ruchem socjalistycznym i komunistycznym. Świadomość i orientacja polityczna nie tylko wiązała się z wartościowaniem bohaterów na pozytywnych komunistów i negatywną, ewentualnie błędzącą (bo trudno tu mówić o neutralności) resztę, ale również wyrażała się poprzez cechy charakteru czy nawet fizjonomię, czyniąc komunistów bohaterami sympatyczniejszymi, młodszymi, atrakcyjniejszymi, słowem, bardziej pociągającymi dla widza.

Wspomniane wyżej filmy z początku lat sześćdziesiątych – *Drugi brzeg* w reżyserii Zbigniewa Kuźmińskiego oraz *Samson* w reżyserii Andrzeja Wajdy przedstawiały konspiracyjne działania komunistów w okupowanym kraju. Środowisko proletariackie pokazywał przede wszystkim *Drugi brzeg*, który przedstawiał robotników-komunistów jako polskich patriotów, nawet pomimo faktu, że aż do wybuchu wojny sanacyjny reżim przetrzymywał ich jako więźniów politycznych; zresztą dla bohaterów dodatkową motywacją była walka ze znenawidzonym faszyzmem. *Drugi brzeg* to drugi film fabularny zrealizowany przez Zbigniewa Kuźmińskiego, wpisujący się, jak inne jego filmy z lat

⁶³⁰ T. Lubelski, *Wajda...*, s. 59.

⁶³¹ Choć zarówno Andrzej Wajda, jego asystent Kazimierz Kutz, jak i odtwórcy głównych ról, m. in. Tadeusz Cybulski, Tadeusz Janczar, Roman Polański, Zbigniew Cybulski, byli w czasie okupacji nastolatkami, a więc byli o kilka lat za młodzi, aby w pełni uczestniczyć np. w działalności konspiracyjnej.

⁶³² T. Lubelski, *Wajda...*, s. 60.

⁶³³ Np. *Barwy walki* (1964) i *Dzień oczyszczenia* (1969) w reżyserii Jerzego Passendorfera, *Potem nastąpi cisza* (1965) w reżyserii Janusza Morgensterna, *Żołnierze wolności* (1977) w reżyserii Jurija Ozierowa.

sześdziesiątych, w oficjalną pamięć okresu wojny⁶³⁴. Tymczasem dla Andrzeja Wajdy, autora współtworzącego poprzez swoje wcześniejsze filmy (*Pokolenie, Kanał, Popiół i diament, Lotna*) społeczne imaginariusium pamięci o II wojnie światowej, *Samson* był filmem nieudanym. Nie tyle w sensie artystycznym, tak jak zwykło się mówić o *Lotnej*⁶³⁵, ale – czego o *Lotnej* powiedzieć nie można – *Samson* nie odcisnął swojego piętna w pamięci zbiorowej, nie stał się przedmiotem publicznej debaty, ani nawet szerszego zainteresowania. Wątki robotnicze czy, szerzej, opisywanie realiów okresu przedwojennego i okupacji, pojawiły się w tym filmie przede wszystkim jako efekt wpływu współscenarzysty i autora literackiego pierwowzoru, Kazimierza Brandysa, który chciał widzieć w *Samsonie* obraz realistyczny⁶³⁶, podczas gdy Wajda zmierzał w kierunku biblijnej paraboli. W efekcie, bohater filmu to niedoszły inteligent – żydowski student, który przez przypadek, w czasie przedwojennych antysemitycznych ekscesów na uczelni, zabija jednego z agresorów. W więzieniu spotyka on komunistów, więźniów politycznych i pozostaje pod ich wrażeniem. Wraz z wybuchem wojny opuszcza więzienie. Kiedy już w czasie okupacji szuka schronienia po aryjskiej stronie miasta, ostatecznie znajduje swoje miejsce w konspiracyjnej drukarni komunistów, gdzie w końcu – otoczony przez niemiecką obławę – zabija wrogów i siebie.

Samson był filmem, który nie odniósł sukcesu, czego nie można powiedzieć o dwóch obrazach odnoszących się do historii robotników, wyreżyserowanych przez Andrzeja Wajdę ponad dekadę później, w połowie lat siedemdziesiątych. Były to *Ziemia obiecana* (1974) oraz *Człowiek z marmuru* (1976). Oba filmy zostały bardzo dobrze przyjęte przez publiczność oraz środowiska filmowe, nie tylko zresztą w Polsce – *Ziemia obiecana* uzyskała, między innymi, nominację do Oscara. Skrajnie różna była natomiast ocena filmów przez ówczesne władze. Obrazy robotników, jakie pojawiały się w historycznych filmach Andrzeja Wajdy, są przykładem wspominanej wcześniej zmiany perspektywy od częściowej legitymizacji (w *Pokoleniu* i *Samsonie*) do krytyki systemu (przede wszystkim w *Człowieku z marmuru* a następnie *Człowieku z żelaza*). Ilustrują one również związek pomiędzy pozycją reżysera w polu i relacjami na osi twórca-władza, a faktycznymi możliwościami działania w polu. *Ziemia obiecana* była promowana przez

⁶³⁴ Inne obraz to np. *Milczące ślady* (1961), *Zeżycie do piekła* (1966), *Zwariowana noc* (1967).

⁶³⁵ Choć na temat tego filmu padały również paradoksalne określenia „nieudane arcydzieło” (Stanisław Ozimek) czy „wielki chory film” (François Truffaut).

⁶³⁶ T. Lubelski, *Wajda...*, s. 88.

władze jako film przedstawiający na przykładzie XIX-wiecznej Łodzi wynaturzenia kapitalizmu, systemu opartego na niesprawiedliwości społecznej i wyzysku robotników. Myśl tę widać wyraźnie, między innymi, w wymyślonym przez Wajdę zakończeniu filmu, w którym główny bohater, Karol Borowiecki, jako fabrykant nakazuje strzelać do protestujących robotników. Film wzbudził bardzo duże zainteresowanie niezależnie od tego, że powieść Władysława Reymonta, na podstawie której powstał⁶³⁷, była w owym czasie nieco zapomniana. *Ziemia obiecana* była filmem szeroko promowanym i wspieranym oficjalnymi kanałami, chociaż władze starały się jednocześnie sterować jego odbiorem. Instrukcja cenzorska w tej sprawie zalecała „nie zezwalać na podnoszenie w dyskusji wtórnych w gruncie rzeczy pierwiastków narodowościowych, a podkreślać pierwiastek klasowy i – ewentualnie – artystyczny”⁶³⁸. W latach 1974-1975 Wajda otrzymał ważne nagrody państwowe: Nagrodę Państwową I stopnia, Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki I stopnia oraz Order Sztandaru Pracy II klasy⁶³⁹. Te wyraźne akty konsekracji reżysera przez władze państwowe nie przełożyły się jednak na jego przychylniejszą postawę wobec władz, wręcz odwrotnie, co pokazuje historia powstania *Człowieka z marmuru*, nakręconego w dwa lata po *Ziemi obiecanej*.

Wajda zamierzał zrealizować ten film według scenariusza Aleksandra Ścibora-Rylskiego jeszcze w latach sześćdziesiątych. Tekst był gotowy w 1963 r., ale nie było na to politycznej zgody⁶⁴⁰. Połowa lat siedemdziesiątych okazała się o wiele dogodniejszym terminem. Z jednej strony pozycja Wajdy po nakręceniu *Ziemi obiecanej* (1974) oraz wcześniejszego *Wesela* (1972), dwóch bardzo dobrze przyjętych filmów, ekranizacji polskiej literatury, była bardzo silna. Z drugiej strony, osoby odpowiedzialne za ówczesną politykę kulturalną na polu kinematografii, takie jak Józef Tejcma oraz Mieczysław Wojtczak uchodziły za polityków stosunkowo liberalnych. Oznaczało to dopuszczenie do produkcji i dystrybucji filmów zawierających elementy krytyki społeczno-politycznej, a tym samym pełniących rolę społecznych wentylów bezpieczeństwa. Postawa decydentów sprzyjała, między innymi, rozwojowi od połowy lat siedemdziesiątych tak zwanego kina moralnego niepokoju. Do tego nurtu zaliczano

⁶³⁷ W. Reymont, *Ziemia obiecana*, Warszawa 1899.

⁶³⁸ Za: W. Bereś, K. Burnetko, *Andrzej Wajda. Podejrzany*, Warszawa 2013, s. 84.

⁶³⁹ T. Lubelski, *Wajda...*, s. 155.

⁶⁴⁰ Więcej o przyczynach braku politycznej zgody na realizację *Człowieka z marmuru* w latach sześćdziesiątych: M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju...*, s. 134.

również *Człowieka z marmuru*. Należy dodać, że Wajda widział w realizacji tego filmu potencjał potwierdzenia swojej dominującej pozycji w polu jako twórca i jako kierownik zespołu filmowego X, szczególnie po słabszym odbiorze wyreżyserowanej przez siebie ekranizacji powieści Josepha Conrada *Smuga cienia* (1976)⁶⁴¹.

Umożliwienie realizacji filmu wiązało się z politycznymi ustępstwami ze strony reżysera, który miał nie angażować się w narastające wówczas, również w środowiskach twórczych, protesty przeciwko zmianom w konstytucji, wprowadzającym do niej zapisy o kierowniczej roli PZPR oraz przyjaźni ze Związkiem Radzieckim⁶⁴². Wajda oraz ekipa realizująca film zdawała sobie sprawę, że *Człowiek z marmuru*, obraz dotykający nie poruszanego właściwie wcześniej tematu polskiego stalinizmu i rzeczywistej roli robotników w systemie, a pośrednio komentujący również Polskę epoki Gierka, jest przedsięwzięciem ryzykownym. W związku z tym film starano się nakręcić w jak najkrótszym czasie, żeby uniknąć ewentualnych interwencji w jego produkcję, na bieżąco wprowadzano również zmiany w scenariuszu, przede wszystkim dotyczące sekwencji współczesnych. I rzeczywiście okazał się zbyt krytyczny wobec władzy, co w pierwszej kolejności wpłynęło na jego ostateczny kształt, a następnie na odgórne ograniczenie dystrybucji. Po nakręceniu całości, wycięto z filmu kilka scen, między innymi nawiązujących do protestów robotniczych na Wybrzeżu w grudniu 1970 r. i masakry dokonanej na polecenie władz – w wersji reżyserskiej główny bohater, Mateusz Birkut, zginął podczas rewolty grudniowej. Temat ten stał się jednak wyjątkowo trudny w związku z protestami robotniczymi w czerwcu 1976 r., które wybuchły w czasie realizacji *Człowieka z marmuru*.

Po dokonaniu poprawek wersja wydała się władzom i tak nazbyt krytyczna, choć z drugiej strony trudno byłoby podjąć decyzję o zatrzymaniu filmu Wajdy na półkach. W związku z tym starano się ograniczyć do minimum krąg odbiorców – z jednej strony poprzez znaczne ograniczanie dystrybucji filmu, przede wszystkim w okresie tuż po premierze, z drugiej poprzez odpowiednio sterowane recenzje⁶⁴³. Oczekiwano, że w ten sposób odzew publiczności będzie niewielki, jednak pomimo utrudnień widzowie entuzjastycznie przyjęli obraz, a sale kinowe były wypełnione. Podobne wrażenie wywarł

⁶⁴¹ T. Lubelski, *Wajda...*, s. 162.

⁶⁴² Tamże, s. 164.

⁶⁴³ Por. np. *Człowiek z marmuru*, <http://www.film Polski.pl/fp/index.php?film=12435> (stan: 15.11.2014).

Człowiek z marmuru w środowisku filmowców, o czym świadczą na przykład wypowiedzi licznie zgromadzonych (przybyło aż 21 osób) na kolaudacji filmu. Większość wypowiadała się o nim jako o wielkim wydarzeniu artystycznym i politycznym, do tej grupy należały również osoby zazwyczaj krytyczne wobec twórczości Wajdy, takie jak na przykład Czesław Petelski czy Zbigniew Załuski⁶⁴⁴. Symboliczny był również gest wręczenia Andrzejowi Wajdzie nagrody dziennikarzy na festiwalu filmowym w Gdańsku. Nagroda, którą stanowiła cegła – jako symbol filmu i jej tytułowego bohatera – została przekazana poza salą, na której odbywała się festiwalowa gala, na schodach, co również miało swoje symboliczne i polityczne znaczenie⁶⁴⁵.

Konsekwencje polityczne powstania *Człowieka z marmuru* były znamienne. Między innymi w związku z tym filmem odwołany został wiceminister kultury Mieczysław Wojtczak odpowiedzialny za kinematografię, a ministra Józefa Tejchmę nakłoniono do złożenia dymisji pod koniec 1977 r. Nowym ministrem został Janusz Wilhelmi, którego celem było przekształcenie kinematografii na kształt dyspozycyjnej wobec władzy telewizji, w związku z czym szybko wszedł w ostry konflikt ze środowiskiem filmowców⁶⁴⁶. Rozwiązano też kierowany przez Aleksandra Ścibora-Rylskiego zespół filmowy *Pryzmat*. Spowodowało to nie tylko wzrost nastrojów opozycyjnych wśród filmowców oraz rosnącą polityczną polaryzację środowiska, ale również wpłynęło na pozycję Wajdy, który po *Człowieku z marmuru*, pomimo swojej dominującej roli w polu, nie mógł liczyć na takie wsparcie państwowe, jak jeszcze w połowie lat siedemdziesiątych, po premierze *Ziemi obiecanej*. Zaczął być natomiast postrzegany jako naturalny lider znacznej części środowiska filmowego nie tylko w sensie artystycznym, ale również politycznym, co

⁶⁴⁴ Z wypowiedzi w czasie kolaudacji *Człowieka z marmuru*. Czesław Petelski: „Dla mnie ten film jest głęboko wzruszający. Na dzisiejszą kolaudację szedłem z pewnymi obawami. Dochodziły mnie różne odgłosy i słuchy, bo mówiło się o tym, że film rzuca cień na ZMP, a więc na okres młodości większej liczby osób, które znajdują się dzisiaj na tej sali. Film jest niesłychanie rzetelny, uczciwy, ale zarazem szalenie emocjonalny.”; Zbigniew Załuski: „Odebrałem ten film z podziwem dla wielkiej sztuki pana Andrzeja Wajdy, który pracując nad starym tekstem, starał się w sposób jak najbardziej celny uzyskać ten dystans czasowy”. Za: M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju...*, s. 151.

⁶⁴⁵ Tamże, s. 172.

⁶⁴⁶ Janusz Zaorski stwierdził: „Janusz Wilhelmi chciał zlikwidować kinematografię i zrobić z niej dział telewizji, gdzie można było na »pstryk« każdego ustawić. [...] I dlatego [...] doszło wtedy do nieprawdopodobnego zjednoczenia naszego środowiska. Ramię w ramię szli Poręba z Wajdą, Petelski z Kieślowskim, Kijowski z Waśkowskim, Zaorski, Holland itd. Wszyscy się zjednoczyli przeciwko Wilhelmium, bo zrozumieli, że to jest demiurg zła, który traktuje środowisko jak wasali, spośród których najbardziej posłusznym będzie dawał worki z pieniędzmi na realizację filmów, a reszcie, jak się nie ukorzy, zrobi kuku”. Za: *Filmowcy...*, s. 149-150.

znalazło swój wyraz, między innymi, w jego wyborze na stanowisko prezesa Stowarzyszenia Filmowców Polskich w 1979 r.

To wszystko sprawiło również, że w sytuacji przesilenia społeczno-politycznego lat 1980-1981 Wajda zdecydował się na realizację *Człowieka z żelaza*, swoistej kontynuacji losów bohaterów *Człowieka z marmuru*. Było to oczywiście możliwe dzięki czasowej liberalizacji polityki kulturalnej, która przejawiała się, między innymi, w powrocie Tejchmy i Wojtczaka jako osób odpowiedzialnych za polską kinematografię. *Człowiek z żelaza* był w swojej konstrukcji filmem rozpiętym pomiędzy teraźniejszością – wydarzeniami sierpnia 1980 r. w stoczni gdańskiej i całym Trójmieście – a przeszłością, nawiązującym, między innymi, do wydarzeń marca 1968 czy grudnia 1970: wątków, które nie mogły pojawić się w *Człowieku z marmuru*. Film pokazywał najnowszą historię Polski z perspektywy dojrzewania społeczeństwa – zarówno robotników, reprezentowanych przez Mateusza Birkuta, a następnie jego syna Maćka, jak i inteligencję, przedstawioną przez osobę Agnieszki oraz dziennikarza Winkela – do uzyskania rzeczywistej, politycznej podmiotowości, która wyraziła się w sierpniu 1980 r., a następnie w powstaniu Solidarności. Znana i chętnie opowiadana przez samego reżysera anegdota mówi, że film ten powstał właściwie na zamówienie stoczniowców gdańskich w sierpniu 1980 r. Kiedy Wajda odwiedzał protestujących w stoczni, jeden z nich miał mu powiedzieć: „Niech pan zrobi teraz film o nas, *Człowiek z żelaza!*”⁶⁴⁷. Był to więc *par excellence* hołd oddany robotnikom i historii ich oporu wobec systemu. I rzeczywiście, sceny retrospekcji, przede wszystkim z wydarzeń grudnia 1970 r., a także lat następnych, są w dużej mierze schematycznymi ilustracjami, a nie żywymi, realistycznymi wątkami fabularnymi. Warto dodać, iż entuzjastyczny i masowy odbiór filmu, który w kinach obejrzało ponad 5 milionów, widzów wynikał nie tylko z politycznie żywego tematu, ale także ze wsparcia jakim była Złota Palma w Cannes przyznana *Człowiekowi z żelaza*, przysłanemu na festiwal w ostatniej chwili. Rozgłos jaki otrzymał obraz zagranicą był swego rodzaju zabezpieczeniem dla jego dystrybucji w kraju. Andrzej Wajda, choć zdawał sobie sprawę z artystycznych braków *Człowieka z żelaza*⁶⁴⁸, to dzięki temu filmowi umocnił się na pozycji naturalnego lidera tej części środowiska filmowego, a w zasadzie jego większości, która była opozycyjnie nastawiona do władz.

⁶⁴⁷ Za: T. Lubelski, *Wajda...*, s. 187.

⁶⁴⁸ Tamże, s. 193.

Człowiek z żelaza oraz nakręcona w 1980 r. *Gorączka* w reżyserii Agnieszki Holland to w zasadzie najważniejsze filmy późnego okresu PRL, poruszające kwestie związane z sytuacją i społeczno-polityczną aktywnością robotników w polskiej historii. Warto natomiast zauważyć, iż na początku lat osiemdziesiątych zrealizowano dwa filmy odnoszące się do sytuacji robotników w pierwszych latach XX w. oraz w kontekście rewolucji 1905-1907 roku. Bardziej znanym jest przywołany już obraz Agnieszki Holland *Gorączka* (1980), drugim telewizyjny film w reżyserii Krzysztofa Grubera pod tytułem *Fachowiec* (1983, premiera 1987). Oba, podobnie jak *Czarne skrzydła* Petelskich powstały na podstawie powieści, opisujących w zasadzie wydarzenia współczesne ich autorom, lewicującym pisarzom – *Dziejów jednego pocisku* Andrzeja Struga⁶⁴⁹ oraz *Fachowca* Wacława Berenta⁶⁵⁰. W odróżnieniu od *Czarnych skrzydeł* nie służyły one upamiętnianiu oficjalnej wersji przeszłości. Wiele emocji politycznych wywołała przede wszystkim *Gorączka*. Nie tylko ze względu na historycznie rzetelne przedstawienie galerii ludzi zaangażowanych w walkę rewolucyjną, wśród nich również robotników⁶⁵¹. Film mający premierę we wrześniu 1981 r. odczytywano w odniesieniu do wydarzeń bieżących, „rewolucji” Solidarności. Przede wszystkim jego wymiar polityczny, a nie historyczny, sprawił że *Gorączka* otrzymała Złote Lwy na festiwalu w Gdańsku w 1981 r. (mimo dość powszechnych oczekiwań, że główna nagroda przypadnie *Dreszczom* Wojciecha Marczewskiego⁶⁵²).

Mniej emocji politycznych wywołał film *Fachowiec*, nie tylko ze względu na mało gorączkowy rok premiery, 1987, ale również kameralny charakter filmu telewizyjnego. Głównym bohaterem *Fachowca* jest młody mężczyzna wywodzący się z inteligenckiej rodziny, który rezygnuje jednak z kształcenia i zatrudnia się jako robotnik fabryczny. Pomimo starań, nie znajduje akceptacji ani wśród proletariuszy, którzy postrzegają go w istocie jako obcego, ani na salonach, gdzie stara się przyjąć pozę robotnika, szczególnie wyraźnie próbując okazać dystans wobec „kanapowych” socjalistów. Film pokazuje nie tylko ekonomiczną i mentalną przepaść pomiędzy poglądami i stylami życia robotników oraz zamożnego mieszczaństwa na przełomie XIX i XX w., ale również brak płaszczyzn

⁶⁴⁹ A. Strug, *Dzieje jednego pocisku*, Kraków 1910.

⁶⁵⁰ W. Berent, *Fachowiec: powieść społeczna*, Warszawa 1895.

⁶⁵¹ O dużej „intuicji historycznej” Holland wypowiedział się w czasie kolaudacji filmu profesor Feliks Tych, specjalista od tematu Rewolucji 1905 roku. Za: M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju...*, s. 263.

⁶⁵² Tamże, s. 262.

porozumienia pomiędzy klasami. Dotyczy to również zafascynowanej socjalizmem młodzieży inteligenckiej i proletariatu.

Ogłoszenie stanu wojennego, delegalizacja Solidarności oraz polityczno-ekonomiczna stagnacja następnych lat przełożyły się na zwrot w tematyce powstających filmów polskich, zarówno historycznych jak i współczesnych, między innymi ku kinu gatunków, co spowodowało również odwrócenie się od tematu robotników. Nowa sytuacja, jaką był przełom w 1989 r. nie zmieniła tego trendu. Robotnicy jako klasa społeczna zaczęli bowiem tymczasem tracić także swoją wagę polityczną. Kino zainteresowało się innymi zjawiskami – historyczne zajęło się przede wszystkim tak zwanymi „białymi plamami”, a współczesne różnymi skutkami transformacji systemowej – z jednej strony tworzeniem się nowej klasy średniej, z drugiej, na przykład, rozwojem przestępczości zorganizowanej. Filmy historyczne w III Rzeczypospolitej przywoływały więc historię robotników przede wszystkim w kontekście oporu przeciwko komunistycznej władzy. Można było robić to już bez metafor oraz konieczności liczenia się z ingerencją cenzury. Powstały więc filmy opowiadające o wprowadzonych do oficjalnej pamięci zbiorowej, dramatycznych kartach z historii robotniczych protestów. Należały do nich takie tytuły jak *Śmierć jak kromka chleba* (1994) w reżyserii Kazimierza Kutza poświęcony pacyfikacji kopalni „Wujek” na początku stanu wojennego; *Poznań 56* (1996) w reżyserii Filipa Bajona opowiadający o wydarzeniach czerwca 1956 r.; *Czarny czwartek. Janek Wiśniewski padł* (2011) w reżyserii Antoniego Krauze o protestach robotniczych na Wybrzeżu w grudniu 1970 r.

Dla filmów kręconych współcześnie charakterystyczne jest również silne przesunięcie akcentów w pokazywaniu życia bohaterów ze sfery pracy i działalności politycznej na sferę życia codziennego, relacji rodzinnych i koleżeńskich, kwestii obyczajów, religijności, itp., co widoczne było już wcześniej na przykład w śląskich filmach Kazimierza Kutza. Wydaje się, że w przypadku współczesnych produkcji jest to związane, między innymi, z powszechniejszym zainteresowaniem historią społeczną i historią życia codziennego, zarówno w formie naukowej jak i popularnonaukowej. Widoczne to było już w latach dziewięćdziesiątych, np. w filmie *Zawrócony* (1994) w reżyserii Kazimierza Kutza, czy *Poznań 56*, w którym wydarzenia przedstawione zostały z perspektywy dzieci, a więc bohaterów niejako spoza świata polityki czy ideologii. Jeszcze mocniej uwidoczniło się to

w filmach powstałych w drugiej dekadzie XXI wieku, takich jak *Czarny czwartek*. *Janek Wiśniewski padł* lub *Wałęsa. Człowiek z nadziei* (2013) w reżyserii Andrzeja Wajdy. Ten ostatni, nie tylko w porównaniu do pozycji *Człowieka z marmuru* (1976) oraz *Człowieka z żelaza* (1981) w historii polskiego kina, ale również do miejsca jakie zajmuje Lech Wałęsa w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego, okazał się filmem dość kameralnym, w dużej mierze skupiającym się wokół rodzinnych relacji tytułowego bohatera. Taki efekt był zresztą wynikiem nie tylko pierwotnych założeń twórców, ale także w dużej mierze efektem książki Danuty Wałęsy *Marzenia i tajemnice*⁶⁵³, która okazała się bestsellerem i otworzyła publiczną dyskusję na temat życia prywatnego Wałęsów. Potwierdził to scenarzysta filmu, Janusz Głowacki⁶⁵⁴. Oczekiwania potencjalnej publiczności, a więc przede wszystkim logika ekonomiczna wpłynęła tutaj skutecznie na działania Andrzeja Wajdy, co dobrze pokazuje, że treści filmów, negocjowane w okresie PRL z instytucjami władzy, współcześnie zostały zastąpione negocjowaniem z audytorium, a więc rynkiem.

W najnowszych filmach historycznych można również odnaleźć mało eksponowany, jednakże widoczny powrót do pokazywania występujących w przeszłości napięć społecznych pomiędzy inteligencją a innymi klasami społecznymi, przede wszystkim robotnikami. Szczególnie tych, które występowały w dwudziestoleciu międzywojennym, a następnie przełożyły się na okres okupacji. Na przekór funkcjonującemu w polskiej pamięci zbiorowej obrazowi solidarnego oporu całego społeczeństwa wobec okupacji hitlerowskiej (naturalnie wyłączając ze wspólnoty postaci szmalcowników, volksdeutschów itp.), filmy takie jak *Kamienie na szaniec* (2014) w reżyserii Roberta Glińskiego czy *Miasto 44* (2014) w reżyserii Jana Komasy pokazują różnice wśród konspiracyjnej młodzieży, tworzące się na liniach podziałów klasowych. Robotnicy są przez inteligencję traktowani gorzej, protekcyjnie, sami mają też kompleksy związane ze swoim pochodzeniem. Choć więc łączy ich wspólny cel oraz działają w ramy tych samych organizacji konspiracyjnych, istnieją pomiędzy nimi istotne różnice postaw. W pewien sposób przypomina to podziały z filmów okresu PRL, szczególnie jego pierwszych dekad, kiedy różnicowano konspirację komunistyczną i AK-owską, wyżej stawiając tę pierwszą. W filmach współczesnych główni bohaterowie

⁶⁵³ D. Wałęsa, *Marzenia i tajemnice*, Kraków 2013.

⁶⁵⁴ J. Głowacki, *Przyszłem, czyli jak pisałem scenariusz o Lechu Wałęsie dla Andrzeja Wajdy*, Warszawa 2013, s. 106.

wywodzą się ze środowisk inteligenckich, mieszczańskich, związanych z AK. Dopiero w chwilach kryzysowych odkrywają oni resentymenty tkwiące w proletariuszach (*Miasto 44*) lub wyrzuty sumienia związane z własnym wyobrażeniem struktury społecznej (*Kamienie na szaniec*).

3.4. Chłopi

W polskiej mitologii i pamięci zbiorowej miejsce chłopów, zarówno jako klasy społecznej jak i konkretnych postaci historycznych, pozostaje ambiwalentne. Dziewiętnastowieczne koncepcje polityczne widziały w chłopach bądź to wielką siłę, która, odpowiednio pokierowana, wyzwoli Polskę spod jarzma zaborów, bądź egoistyczną klasę, której tożsamość opiera się na konflikcie z panami⁶⁵⁵. „Chłopotomania” przeplatała się z traumatyczną pamięcią rabacji galicyjskiej. Współcześnie, nieliczne są przykłady postaci chłopskiego pochodzenia, które w powszechnym przekonaniu trwale zapisały się w historii kraju⁶⁵⁶. Podobnie jest z całą klasą społeczną. Przez wieki marginalizowana politycznie, ekonomicznie i kulturowo, znalazła się również na marginesie historiografii, przynajmniej w jej popularnych i szkolnych ujęciach, według których, o losach zbiorowości decydują przede wszystkim działania wybitnych jednostek – władców, polityków, mężów stanu. Dopiero po drugiej wojnie światowej chłopci zostali podniesieni – choć głównie w sensie symbolicznym – do rangi klasy uprzywilejowanej, a każdym razie wyzwoleni z upośledzenia jako odłam „ludu pracującego miast i wsi”. Powojenny reżim polityczny, reinterpretując historię w duchu marksistowskim, próbował wypuklać postępowy charakter chłopstwa, czy przynajmniej jego części – biedniaków, proletariatu wiejskiego, w odróżnieniu od średniaków czy kułaków. Trudno jest jednak mówić, aby zabiegi te skutecznie odcisnęły się w pamięci zbiorowej Polaków, wprowadzając do niej, chociażby,

⁶⁵⁵ T. Kulak, *Mit narodowej siły polskiego ludu*, [w:] W. Wrzesiński (red.), *Polskie mity polityczne XIX i XX w.*, Wrocław 1994, s. 153-167.

⁶⁵⁶ Na przykład w badaniu przeprowadzonym przez Centrum Badania Opinii Społecznej (CBOS) w grudniu 1999 na temat dwudziestowiecznej historii Polski, dwóch działaczy chłopskich wziętych pod uwagę przez badaczy – Wincenty Witos oraz Stanisław Mikołajczyk – należało do grupy postaci najmniej rozpoznawalnych i jednocześnie najmniej docenionych przez respondentów. Zob. *Ludzie i wydarzenia w historii Polski XX wieku*, BS/194/99, <http://badanie.cbos.pl/details.asp?q=a1&id=2248> (stan: 1.04.2014)

poczet chłopskich bohaterów. Na polu kinematografii próby takie były równie nieskuteczne, co nieliczne⁶⁵⁷.

Co znaczące, zarówno w pamięci zbiorowej jak i narracjach filmowych, o których będzie mowa, chłopci przedstawiani są zazwyczaj nie jako klasa autonomiczna, osobna, żyjąca własnym życiem (taka perspektywa należy raczej do tzw. kultury ludowej), ale w szerszym kontekście społecznym. Najczęściej w kontraście do „panów”, czyli szlachty, właścicieli ziemskich, a także urzędników czy polityków, a więc reprezentantów władzy. Innymi słowy, o ile bez trudu odnaleźć można filmowe narracje poświęcone wyłącznie środowisku szlacheckiemu, mieszczańskiemu, a nawet robotniczemu, opowieści o chłopach, pomijające kwestie zależności czy podległości innym klasom, należą do wyjątków. Tym samym, filmowe historie chłopów – czy literackie, bowiem większość omawianych filmów jest adaptacjami literatury polskiej – były i są najczęściej jednocześnie wypowiedziami na temat szerszych stosunków społecznych w Polsce. Dotyczy to zarówno narracji o przeszłości, którym jest poświęcony niniejszy rozdział, jak i współczesności.

U nielicznych chłopskich bohaterów polskiej pamięci zbiorowej odnaleźć można kilka podstawowych cech. Wydaje się, iż dobrze ilustrują je dwie osie, opisujące ich motywy oraz sposoby działania. Po jednej ze stron osi motywów znajdują się działania zorientowane na solidaryzm społeczny czy narodowy, czyli dobro wspólne. Kanonicznym przykładem takiego chłopca w polskiej kulturze i pamięci jest Wojciech Bartosz Głowacki, walczący w czasie insurekcji u boku naczelnika Tadeusza Kościuszki. Wstawiony bohaterstwem w bitwie pod Racławicami, Głowacki jest symbolem chłopca, który „żywi i broni”, figurą symbolizującą solidaryzm społeczny, z zarazem wartości demokratyczne⁶⁵⁸. Z drugiej strony znajdują się postaci, których działania motywowane są egoizmem klasowym, skierowane przeciwko grupom obcym i dlatego prowadzące do destabilizacji i konfliktu społecznego, choć w istocie mogą one być jedynie skutkiem konfliktów

⁶⁵⁷ Sama praktyka przeprowadzanej oficjalnie reinterpretacji roli chłopów w przeszłości kraju została natomiast wyśmiana w komedii Stanisława Barei *Brunet wieczorową porą* (1976). Kustosz muzeum historycznego fabrykuje tam eksponaty, które potwierdzałyby oficjalną tezę, że dziewiętnastowieczne chłopstwo, choć celowo rozpijane przez panów, stanowiło w istocie zdrowe jądro narodu. Jeden z takich eksponatów, zegar na groch odmierzający „zdrowaśki”, musiał być jednak przerobiony, w związku z zaleceniem, że eksponaty powinny mieć charakter świecki.

⁶⁵⁸ Również w wariacie tzw. demokracji ludowej. Por. Z. Załuski, dz. cyt.

wcześniejszych. Uosobieniem tej kategorii jest na przykład Jakub Szela, przywódca rabacji galicyjskiej, być może najbardziej żywa figura chłopca w polskiej pamięci zbiorowej⁶⁵⁹.

Os sposobów działania, z jednej strony przedstawia chłopów radykalnych. Do tej grupy zaliczyć można zarówno mordującego panów Szelę jak i insurgenckiego Głowackiego, postaci charyzmatyczne, związane z walką zbrojną i rewolucją społeczną. Po drugiej stronie natomiast znajdują się postaci umiarkowane, wpływające na otoczenie raczej poprzez swój chłopski, niemal przysłowiowy upór lub bierny opór, aniżeli zdecydowane, radykalne działania. Do tej kategorii zaliczyć można na przykład działającego w interesie wspólnoty narodowej, ale w granicach prawa Michała Drzymałę, wstawionego sporem z antypolską administracją niemiecką na początku XX w. W warunkach Polski porzobiorowej innymi przykładami mogłoby być natomiast wybitni politycy, przedstawiciele ruchu ludowego, tacy jak Wincenty Witos czy Stanisław Mikołajczyk, działający w zgodzie z ideami demokratycznymi. Trudno jest natomiast znaleźć w historii wyraziste postaci, które w sposób umiarkowany, kierując się egoizmem klasowym, działałyby na szkodę społeczną. W tym przypadku odwołać się można jednakże do literatury. Jednym z przykładów może być chłop z noweli Stefana Żeromskiego *Roździóbią nas kruki, wrony*, który ograbia ciało zabitego przez Rosjan powstańca styczniowego, kolejnym, chłopcy z innego – zekranizowanego – dzieła tego samego autora, *Wiernej rzeki*. W pierwszym rozdziale powieści grupa chłopów chce aresztować i przekazać władzom rosyjskim ranego, szukającego schronienia powstańca styczniowego. Do tej kategorii zaliczyć więc można chłopów, którzy w imię własnego bezpieczeństwa i spokoju negują wspólnotę, w tym przypadku narodową, poddając się władzy zaborczej⁶⁶⁰.

W polskich filmach historycznych, chłopcy jako bohaterowie pierwszoplanowi pojawiają się przeważnie na tle dwóch epok historycznych. Pierwszą z nich jest okres zaborów, od powstania kościuszkowskiego do wybuchu I wojny światowej.

⁶⁵⁹ Współcześnie, świadczyć o tym może na przykład częste porównywanie politycznej praktyki Andrzeja Leppera do postaci Jakuba Szeli. Por. np. M. Kącki, *Lepperiada*, Wołowiec 2013. Warszawski Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka przygotował w 2011 roku spektakl *W imię Jakuba S.* (tekst Paweł Demirski, reż. Monika Strzępka), dramat o Szeli i jego miejscu we współczesnej polskiej świadomości. Współczesny muzyczny projekt folkowo-rockowy R.U.T.A, zawarł natomiast na płycie *Gore – Pieśni buntu i niedoli XVI-XX wieku* (2011) utwór pod tytułem *Pieśń o Jakubie Szeli*.

⁶⁶⁰ Przy czym jest w również postawie chłopów w *Wiernej rzeki* wyraźny cień niechęci do szlachty jako klasy. Fragment dialogu pomiędzy uciekającym powstańcem a chłopami brzmi: „- Puśćcie mnie wolno, bo przecie ja za waszą swobodę i za wasze dobro się biłem, i takie na sobie mam rany. – E, takie gadki to my już słyszeli... Ty se gadaj, a tu jest przykaz. Chodź, bracie, z dobra woli. [...] Kwardego, co się bije i ludziom we łbach mąci, wiadomo, odstawiaj”. S. Żeromski, *Wierna rzeka*, Warszawa 1968, s. 15-16.

Przedstawienia te przypadają na okresy pomiędzy kolejnymi powstaniem, bowiem czyn zbrojny – przynajmniej w wersji filmowej – zarezerwowany jest jednak w pierwszej kolejności dla klas uprzywilejowanych: szlachty, ziemiaństwa, inteligencji, a także dla robotników (rewolucja 1905 r.). Kolejną epoką jest okres drugiej wojny światowej (ze szczególnym naciskiem na pokazanie szlaku bojowego wojska polskiego od Lenino do Berlina) oraz okres tuż po wojnie – czas umacniania władzy ludowej oraz reformy rolnej z 1944 r.. Wątki chłopskie pojawiały się najczęściej w filmach lat sześćdziesiątych oraz przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, w obrazach twórców, bądź zespołów uchodzących powszechnie za najbliższe i najbardziej dyspozycyjne wobec władzy. Pozostawały więc zazwyczaj w zgodzie z oficjalną pamięcią zbiorową. W latach sześćdziesiątych były to, na przykład, batalistyczne freski Jerzego Passendorfera. Natomiast w ostatnim piętnastoleciu PRL, latach 1974-1989, na 10 filmów historycznych, w których przedstawiciele klasy chłopskiej należeli do bohaterów pierwszoplanowych, sześć zostało wyprodukowanych w zespołach *Iluzjon* Czesława Petelskiego, *Profil* Bohdana Poręby oraz *Kraków* Ryszarda Filipskiego.

Filmy opowiadające o losach chłopów w czasach zaborów to w dużej części ekranizacje kanonu literatury polskiej. Dziewięć z czternastu filmów poświęconych tej epoce zostało nakręconych na podstawie dzieł napisanych przed 1918 r., między innymi przez Henryka Sienkiewicza, Bolesława Prusa, Władysława Reymonta i Stanisława Wyspiańskiego. Było tak już w okresie międzywojennym, kiedy przeszłość chłopskich bohaterów ukazano dwukrotnie w ekranizacjach opery *Halka* Stanisława Moniuszki (1930, 1937), *Chłopach* (1922) na podstawie powieści Reymonta oraz *Janku Muzykancie* (1930) na podstawie noweli Sienkiewicza. Co istotne, w dwóch ostatnich przypadkach literackie pierwowzory potraktowano bardzo elastycznie⁶⁶¹ – strategia częsta w ówczesnej kinematografii – przez co ich społeczny kontekst został odsunięty na dalszy plan, a w zamian wyeksponowano wątki melodramatyczne. W *Janku Muzykancie*, wbrew pierwowzorowi, główny bohater nie ginie, ale podejrzany o próbę kradzieży skrzypiec zostaje zamknięty w zakładzie poprawczym. Ucieka stamtąd do Warszawy, gdzie zarabiając początkowo jako uliczny i kawiarniany grajek zdobywa następnie popularność

⁶⁶¹ Film *Chłopi* (1922) w reżyserii Eugeniusza Modzelewskiego nie zachował się do dzisiaj, ale informacje dostępne na temat filmu podają, iż mimo osobistej współpracy Władysława Reymonta przy produkcji, w filmie dokonano licznych skrótów i przeróbek, które oddaliły efekt końcowy od pierwowzoru literackiego. Za *Chłopi*, <http://www.film Polski.pl/fp/index.php?film=22196> (stan: 1.04.2014).

i sukces jako poważny muzyk. Modyfikacja istotna o tyle, że w odróżnieniu od społecznie zaangażowanego pierwowzoru, pokazującego skutki klasowych ograniczeń w dostępie do edukacji, film znacznie stępia jego krytyczne ostrze, prezentując w istocie historię typu „od pucybuta od milionera”. Bohater, zamiast być milczącym oskarżycielem panujących stosunków społecznych – a dysproporcje w dostępie do edukacji były przecież poważnym problemem również w czasie, kiedy film pojawił się na ekranach⁶⁶² – jest mimowolnym apologetą zastanej struktury społecznej, która umożliwia sukces utalentowanym jednostkom, nawet jeżeli droga na szczyt jest trudna i wyboista. Strategia omijania bądź marginalizowania problemów społecznych była typowa dla polskiego kina tamtego czasu, którego główny nurt prezentował widzom przede wszystkim filmy rozrywkowe czy – w przypadku filmów o przeszłości – martyrologiczno-patriotyczne. Ówczesna prasa przyjęła *Janka Muzykanta* „jako pierwszy pogodny film polski, obraz słoneczny, miły, pełen prostoty”⁶⁶³, nie pozostawiła na nim natomiast suchej nitki krytyka okresu PRL⁶⁶⁴.

Społeczne konteksty sytuacji polskich chłopów pojawiały się w filmach o przeszłości sporadycznie, na przykład w obrazach wyreżyserowanych przez Józefa Lejtesa, takich jak *Dziki pola* (1932), *Róża* (1936) na podstawie prozy Stefana Żeromskiego, czy *Kościuszkę pod Racławicami* (1938). W *Dzikich polach*, filmie nie zachowanym do dzisiaj, chłopci przedstawieni są jako ofiary wojny światowej. W jednym z epizodów *Różę* widzowie mogą zobaczyć chłopów około 1905 r. jako sceptycznych, przeciwnych wobec zbrojnej akcji przeciw caratowi, zajętych przede wszystkim własną egzystencją. Choć jednocześnie zaznaczyć należy, że *Róża* pokazuje także ówczesną bierność innych środowisk i klas społecznych, w tym części robotników. Ostatni z wymienionych wyżej tytułów, odwoływał się do znanych kart z historii Polski, insurekcji kościuszkowskiej, a szczególnie bitwy pod Racławicami. Choć główny wątek narracji skupił się wokół miłosnego trójkąta, wątki polityczno-społeczne są tam dobrze widoczne, a jednym z ważnych bohaterów filmu jest oczywiście Bartosz Głowacki. Cały film,

⁶⁶² Por. np. Z. Landau, J. Tomaszewski, *Polska w Europie i na świecie 1918-1939*, Warszawa 1980, s. 215-227.

⁶⁶³ *Janko Muzykant* [w:] *Leksykon polskich filmów fabularnych. XX wiek*. Warszawa 2001, s.286-287.

⁶⁶⁴ Leszek Armatys, choć słusznie krytykował film za społeczny infantylizm, odwoływał się przy tym do formy charakterystycznej dla propagandy okresu PRL, używając wyrażenia w rodzaju: „[Adaptacji dokonali] dwaj luminarze ówczesnej elity kulturalnej: faszyzujący pisarz sanacyjny Ferdynand Goetel oraz oscylujący między teatrem i filmem reżyser Ryszard Ordyński” lub „Stosowanie gangsterskich metod przez polską branżę filmową dwudziestolecia międzywojennego wobec rodzimej literatury jest ewidentne”. L. Armatys, *Nasz iluzjon: Janko Muzykant*, Kino 9/1970, s. 62-63.

począwszy od otwierających napisów⁶⁶⁵, przedstawia Polskę jako kraj tradycyjnie liberalny, a Kościuszkę jako polityka chcącego umocnić ideały demokratyczne i przeprowadzić emancypację chłopów poprzez nadanie im politycznej podmiotowości oraz ziemi, nawet pomimo pewnych oporów ze strony szlachty. Chłopi, wdzięczni Kościuszce, rysują się jednak jako klasa w istocie konserwatywna, Naczelnika-demokratę nazywają „chłopskim królem”. Film pokazuje też ich tradycyjną religijność i obyczajowość.

Pierwsze istotne dla tego wątku filmy powojenne, to dwie socrealistyczne produkcje kostiumowe: *Warszawska premiera* (1950) w reżyserii Jana Rybkowskiego, opowiadająca o trudnych staraniach o wystawienie *Halki* Stanisława Moniuszki w Warszawie w 1857 r. oraz *Młodość Chopina* (1951) w reżyserii Aleksandra Forda – film który, jak sugeruje tytuł, przedstawiał epizody z życia wielkiego kompozytora w latach 1825-1830. W żadnym z tych obrazów nie ma co prawda pierwszoplanowych postaci chłopów, jednak co istotne, folklor i muzyka ludowa, będąca wszak inspiracją zarówno dla Fryderyka Chopina jak i Stanisława Moniuszki, przedstawione są w nich jednoznacznie jako rdzeń polskiej kultury narodowej. Do tego stojącej w wyraźnej opozycji do muzyki importowanej z zachodu Europy, błażej i obcej, w którą są jednak zapatrzeni polscy mieszczaństwo oraz arystokracja. Tym samym produkcje te, symbolicznie dowartościowując kulturę ludową, wzmacniały mit chłopstwa jako zdrowego jądra narodu, w kontraście do kosmopolitycznie zorientowanej szlachty i rodzącej się, dziewiętnastowiecznej burżuazji. Przesłanie tych produkcji korespondowało oczywiście z ówczesną polityką kulturalną, dążącą do szczelnego zamknięcia kraju na wpływy zachodnie i narzucającą we wszystkich dziedzinach sztuki – a więc również w muzyce – styl socrealistyczny⁶⁶⁶, co w praktyce oznaczało, między innymi, czerpanie z motywów muzyki i tańców ludowych⁶⁶⁷. Chłopi stanowiący inspirację dla wielkich narodowych kompozytorów byli więc przedstawieni – poprzez sam fakt kultywowania własnych tradycji – jako klasa będąca nośnikiem esencji kultury polskiej, a więc faktycznym spoiwem narodu i społeczeństwa.

⁶⁶⁵ Film otwierają napisy, m. in. następującej treści „Koniec XVIII wieku – Polska będąca zawsze liberalną, uchwała Konstytucję 3-go Maja [...]. Trzy despotyczne potęgi [...] zjednoczyły się aby zgnieść ducha wolności Konstytucji 3-go Maja. [...] Wśród patriotów wszystkich stanów, miłujących ducha wolności Konstytucji 3-go Maja, narodziła się idea zbrojnego wystąpienia przeciw obcej przemocy”.

⁶⁶⁶ Stąd też strategią polskich propagatorów jazzu, niepożądanego przez władze, było przedstawianie tej muzyki jako wytworu uciskanej czarnoskórej ludności amerykańskiej, a więc faktycznie jako muzyki ludowej.

⁶⁶⁷ M. E. Herrala, *The Struggle for Control of Soviet Music From 1932 to 1948 : Socialist Realism Vs. Western Formalism.*, Lewiston 2012, s. 68.

Pierwszą powojenną adaptacją kanonu literatury poświęconą losom polskich chłopów były *Szkice węglem* (1956) w reżyserii Antoniego Bohdziewicza, na podstawie noweli Henryka Sienkiewicza. Film przedstawiał losy trojga bohaterów: chłopca Wawrzona Rzepy, jego małżonki oraz gminnego pisarza Zołzikiewicza. Rzepowa, by uchronić męża przed grożącym mu poborem do rosyjskiego wojska, oddaje się Zołzikiewiczowi, który w zamian obiecał zwolnić Rzepę od obowiązku, słowa jednak nie dotrzymuje. Zdesperowany chłop zabija żonę, po czym sam popełnia samobójstwo. *Szkice węglem* oraz nieco wcześniejsza *Zemsta* były dla Bohdziewicza, reżysera zepchniętego ze względów politycznych na margines pola produkcji filmowej na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych, kiedy ogólnie zalecono ograniczenie jego aktywności do wykładania w łódzkiej szkole filmowej⁶⁶⁸, powrotem do czynnej twórczości. Pomimo nadchodzącej odwilży, ekranizacje kanonu literackiego były z pewnością dla Bohdziewicza materiałem bezpieczniejszym z politycznego punktu widzenia niż autorskie scenariusze czy tematyka współczesna. Tym bardziej, że *Szkice węglem* wpisują się jednocześnie w ówczesną, oficjalną politykę pamięci, pokazując ucziwych chłopów jako skazanych na porażkę w starciu ze złą wolą administracji oraz biernością klas posiadających (dziedzica). Społeczne znaczenie chłopstwa jest tu więc podobne do socrealistycznych produkcji wspomnianych wyżej, natomiast jeszcze wyraźniej, bo dramatyczniej, nakreślony jest konflikt klasowy, a ściślej wyzysk chłopów przez warstwy uprzywilejowane. Zmarginalizowane zostały natomiast potencjalne wątki antyrosyjskie, to znaczy pytania o samą istotę poboru bohatera do wojska rosyjskiego czy o charakter relacji pomiędzy polską, gminną władzą, a administracją rosyjską.

Kolejne ekranizacje, to powstałe w krótkim odstępie czasu duże produkcje znanych reżyserów: *Wesele* (1972) Andrzeja Wajdy i *Chłopi* (1972/1973) Jana Rybkowskiego (pierwotnie jako serial, następnie w wersji kinowej). W *Chłopach* wątek społeczny, a więc spór bohaterów z dziedzicem, pozostaje raczej ograniczonym epizodem, film koncentruje się bowiem na temacie miłosnego trójkąta oraz wizualnym przedstawieniu bogactwa wiejskiej kultury materialnej⁶⁶⁹. Tymczasem *Wesele* śmiało eksploruje mity polityczne i symbolikę związaną z chłopstwem, tym samym, z punktu widzenia pamięci zbiorowej

⁶⁶⁸ E. Zajiček, dz. cyt., s. 118.

⁶⁶⁹ Barbara Mruklik uważa brak wyraźnego kontekstu społeczno-politycznego za jedną z głównych słabości filmu. B. Mruklik, „Chłopi” w *pigułce*, Kino nr 3, 1974, s. 5.

oraz polityki pamięci jest to produkcja o wiele ważniejsza. Pomiedzy tekstem dramatu a filmem Wajdy, pomimo generalnej wierności, zachodzą pewne istotne różnice, do których należy brutalniejsze zachowanie chłopów. W ostatnich scenach, dziejących się nad ranem, chłopci czekając na sygnał do walki przystawiają panom kosy do gardeł⁶⁷⁰. W innym, nakręconym, ale nie włączonym do filmu, wariacie tej sceny, Wajda szedł jeszcze dalej. Jak opowiadał: „Koniec *Wesela* miał (i powinien) być inny, nie odważyłem się jednak na ten krok – szkoda. Ale nakręciłem scenę. Chłopi rankiem wpadają na panów z kosami i kładą ich trupem, wypruwają flaki. Teraz dopiero nad żywymi chłopami i martwymi panami Chochół gra swoją nutę, budząc ich do tańca”⁶⁷¹. Choć Wajda nie posunął się ostatecznie aż tak daleko, *Wesele* było i tak pierwszym polskim filmem, który tak silnie eksplorował pamięć zbiorową i mity polityczne dotyczące chłopów⁶⁷², przedstawiając ich ponadto, nieco wbrew oficjalnej interpretacji dziejów, jako ambiwalentną siłę, mogąca jednocześnie budować i niszczyć. W analizie filmowej adaptacji *Wesela* Barbara Mruklik pisała, iż Wajda nie staje „po stronie sukmany, ponieważ byłaby to dziś [czyli w 1973 roku – przyp. MB] zbyt techniczna i naiwna kokieteria”⁶⁷³. Pokazuje to różnicę jaka zaszła w dyskursie i oficjalnej pamięci zbiorowej od czasu wspomnianych wyżej filmów z pierwszej połowy lat pięćdziesiątych. Warto dodać, iż film Wajdy był bardzo dobrze przyjęty w Polsce⁶⁷⁴ oraz – ku pewnemu zaskoczeniu, ponieważ podejrzewano, że będzie on nieczytelny wśród odbiorców nie osadzonych w polskiej kulturze – na Zachodzie. Odchodząc na chwilę od ekranizacji literatury, warto zauważyć, że ambiwalentna rola chłopstwa w okresie zaborów została przedstawiona również w filmie *Pasja* (1977) w reżyserii Stanisława Różewicza. Film ten skupiał się na przedstawieniu biografii Edwarda Dembowskiego, działacza niepodległościowego, organizatora nieudanego powstania krakowskiego w 1946 roku. *Pasja* nie rekonstruowała

⁶⁷⁰ Pokazując gotowość wykonania groźby Czepca: „Panowie, jakeście som, jeżeli nie pójdziecie z nami, to my na was – i z kosami!”. S. Wyspiański, *Wesele*, Wolne Lektury, s.130, <http://wolnelektury.pl/media/book/pdf/wesele.pdf> (stan: 1.04.2014).

⁶⁷¹ Za: T. Lubelski, *Wajda...*, s. 140.

⁶⁷² Barbara Mruklik zwracała uwagę na fakt, że już teatralna adaptacja *Wesela* Andrzeja Wajdy, przygotowana w roku 1962, będąca swego rodzaju próbą generalną przed adaptacją filmową „podkreślała radykalny, klasowy typ konfliktów i ich realno-historyczny kontekst”. B. Mruklik, *Biblioteczka analiz filmowych: Wesele*, Kino nr 4, 1973, s. IV.

⁶⁷³ Tamże, s. V.

⁶⁷⁴ „[W] ciągu czterech pierwszych miesięcy po premierze [...] *Wesele* obejrzało w kinie więcej widzów niż w teatrze od początku wieku”. T. Lubelski, *Wajda...*, s. 141.

ściśle faktów, była raczej „fantazją historyczną”⁶⁷⁵, w której możliwe było spotkanie głównego bohatera, liczącego na wybuch ogólnonarodowego powstania opartego na sile ludu, z Jakubem Szelą, przywódcą rabacji galicyjskiej, symbolem destrukcyjnej siły i egoizmu klasowego chłopów (podsycanego zresztą przez austriackich zaborców).

Kilka lat po *Weselu*, w 1979 r., powstała również filmowa wersja *Placówki* Bolesława Prusa, w reżyserii Zygmunta Skoniecznego, przede wszystkim filmowca dokumentalisty, z krótkim epizodem pracy nad fabułami w drugiej połowie lat siedemdziesiątych. Film ten, choć w odróżnieniu od *Wesela* i *Chłopów* nie stał się klasycznym dziełem polskiej kinematografii, wydaje się interesujący z punktu widzenia polityki pamięci. Film opowiada o losach rodziny chłopca, Józefa Ślimaka, który swoją nieugiętą postawą sprzeciwia się rugowaniu polskiej, rdzennej ludności przez niemieckich kolonizatorów w zaborze pruskim, w drugiej połowie XIX wieku. Ślimak będący, podobnie jak Michał Drzymała, przykładem upartej i wytrwałej, a jednocześnie pokojowej walki o polskość swojej ojcowizny, dobrze wpisuje się w kategorię chłopów umiarkowanych, będących jednocześnie jądrem narodu. Co jednak istotne, antagonistami chłopca nie są tu, jak we wcześniejszych filmach, wrogowie klasowi, ale przede wszystkim ludzie obcy etnicznie czy kulturowo, a konkretnie Niemcy. Takie ujęcie wpisywało się zarówno w ówczesny dyskurs polityczny, polegający na porzuceniu narracji klasowej na rzecz narodowej – trend wyraźnie widoczny w epoce rządów Edwarda Gierka⁶⁷⁶ – jak też w profil zespołu filmowego Bohdana Poręby, w którym powstała *Placówka*. W zespole Poręby, wstawionego swoją późniejszą działalnością w Zjednoczeniu Patriotycznym Grunwald, zbudowanym, między innymi, na resentymentach i poczuciu zagrożenia ze strony Niemiec (RFN), powstawały filmy historyczne, które swoim wydźwiękiem wpisywały się w narrację antyniemiecką (*Placówka*, *Znak orła*, *Cóżeś ty za pani*), ale również antyamerykańską, czy – szerzej – antyzachodnią (*Zagrożenie*, *Katastrofa w Gibraltarze*). Podobny, antyniemiecki przekaz widoczny jest w nieco wcześniejszym filmie *Kaszebe* (1971) w reżyserii Ryszarda Bera, zrealizowanym w zespole filmowym *Nike*, przedstawiający dziewiętnastowieczne zmagania Kaszubów z gospodarczym i kulturowym naporem germanizacyjnym.

⁶⁷⁵ T. Sobolewski, *Golgota Dembowskiego*, Kino, nr 3, 1978, s. 8.

⁶⁷⁶ Por. np. A. Dudek, *Wybrane czynniki historyczne wpływające na politykę władz PRL*, [w:] P. Skibiński, T. Wiścicki (red.), *Polityka czy propaganda? PRL wobec historii*, Warszawa 2009, s. 13-36.

Tymczasem od lat osiemdziesiątych spadło zainteresowanie twórców adaptacjami klasycznych dzieł literatury, a szczególnie tych skupiających się na losach chłopstwa. Wśród wyjątków, bohaterstwo chłopów i walka ramię w ramię ze szlachtą w czasie powstania styczniowego pojawia się na przykład jako ulotne wspomnienie narodowej solidarności w trudnym okresie po powstaniu w *Nad Niemnem* (1986) w reżyserii Zbigniewa Kuźmińskiego. W *Szyfowych pracach* (2000), w reżyserii Pawła Komorowskiego, według prozy Stefana Żeromskiego, jednym z grupy istotnych bohaterów, rusyfikowanych uczniów kieleckiego gimnazjum, jest syn fornala Andrzej Radek, kolejny przykład postaci upartego i zdecydowanego chłopca. Nawet w okresie powrotu zainteresowania adaptacjami wielkich dzieł polskiej literatury z przełomu XX i XXI w., tematyka chłopska pozostawała więc na marginesie.

Przywołana wyżej antyniemieckość oraz przedstawienie losów chłopca-żołnierza walczącego bohatersko o wolną ojczyznę, to istotne motywy w filmach opowiadających o wydarzeniach z okresu II wojny światowej, a wyprodukowanych w okresie PRL od lat sześćdziesiątych do połowy lat osiemdziesiątych. Choć współcześnie część z nich popadła w zapomnienie, to w momencie powstania były pozytywnie oceniane przez władze. Spośród 12 takich filmów wyprodukowanych po wojnie, aż połowa otrzymała oficjalne nagrody Ministra Obrony Narodowej, podczas gdy tylko trzy z nich nagrody branżowe lub wyróżnienia na festiwalach filmowych. Przy tym właściwie brakuje przykładów filmów jednocześnie nagradzanych przez władze oraz krytyków lub jury festiwalowe, co pokazuje, iż wyróżnienia ministerialne doceniały raczej słuszną politycznie wymowę produkcji, umacniających oficjalne wersje przeszłości, aniżeli ich wartość artystyczną⁶⁷⁷.

Filmowe postaci chłopów walczących o Polskę niepodległą i socjalistyczną często pojawiały się na ekranach w okresie PRL i w założeniu miały legitymizować reżim ustanowiony w Polsce po wojnie oraz – poprzez popularność medium i powtarzalność przekazu – wypełniać pamięć zbiorową społeczeństwa polskiego narracjami o wyraźnym charakterze klasowym. W kontekście wojny, o ile środowiska robotnicze pokazywane były często na tle działań miejskiej konspiracji, to chłopcy pojawiali się przede wszystkim jako

⁶⁷⁷ Wyjątkiem w tej grupie jest film *Pastorale heroica* (1983) w reżyserii Henryka Bielskiego, za który reżyser otrzymał Nagrodę Ministra Obrony Narodowej I stopnia, a sam film został również nagrodzony na festiwalu filmowym w Moskwie. Otrzymane tam wyróżnienie: Nagroda Komitetu Obrońców Pokoju, również może być jednak potraktowane przede wszystkim jako ukłon w stronę polityczno-historycznej wymowy filmu, a nie jego wartości artystycznej.

żołnierze Wojska Polskiego, wyzwalającego ziemie polskie spod okupacji i prącego wraz z Armią Czerwoną aż do Berlina. Niewiele jest odniesień do działalności chłopskich partyzantów (drugoplanowe wątki w *Legendzie* [1970], *Gwiazdach porannych* [1979], *Nie było słońca tej wiosny* [1983]), a jeszcze rzadziej pojawiają się otwarte odwołania do historycznych organizacji zbrojnych, takich jak Bataliony Chłopskie. Wyjątkiem jest tutaj na przykład film *Barwy Walki* (1964) w reżyserii Jerzego Passendorfera, na podstawie prozy autorstwa Mieczysława Moczara⁶⁷⁸. W tym przypadku, ukłon w stronę Batalionów Chłopskich oraz, do pewnego stopnia, również w stronę Armii Krajowej, można uznać za element swoistej polityki kulturalnej i polityki pamięci prowadzonej przez środowisko tak zwanych „partyzantów”, skupione wokół Związku Bojowników o Wolność i Demokrację (ZBoWiD) pod przewodnictwem Moczara⁶⁷⁹.

Wywodzący się ze wsi żołnierz jako symboliczny reprezentant Ludowego Wojska Polskiego pojawiał się w polskich produkcjach przede wszystkim w latach sześćdziesiątych XX w. Jednym z najlepszych przykładów jest postać kaprała Naroga, granego przez Wojciecha Siemiona bohatera filmów Jerzego Passendorfera, którego Jerzy Eisler zalicza do kręgu twórców zbliżonego do środowiska „partyzantów”⁶⁸⁰. Postać ta pojawia się w obrazach *Skąpani w ogniu* (1963), *Kierunek Berlin* (1968) oraz *Ostatnie dni* (1969)⁶⁸¹, filmach znacznie odmiennych, wręcz opozycyjnych wobec zorientowanych głównie na bohaterów-inteligentów obrazów z nurtu szkoły polskiej. Szczególnie w dwóch ostatnich tytułach, stanowiących dylogię – wielkim fresku batalistycznym pokazującym finałowe miesiące II wojny światowej, Naróg jest najbardziej wyrazistą postacią. Jeżeli – tak jak w recenzji *Kierunku Berlin* zauważył Ryszard Koniczek – kluczową kategorią dla interpretacji tego filmu jest ludowość jako „światopogląd o wzorcu autentycznie demokratycznym [...] prymat nad wszystkim innym dobrej roboty, pełnego zaangażowania sił”⁶⁸², to Naróg jest rzeczywiście jej najlepszym symbolem. Mężny, odpowiedzialny i świadomy swojej dziejowej roli, w *Ostatnich dniach* ma również swój

⁶⁷⁸ Choć dość powszechne jest przekonanie, że rzeczywistym autorem książki jest ktoś inny, na przykład Wojciech Żukrowski, co sugeruje, między innymi, Edward Gierek w rozmowie z Januszem Rolickim. J. Rolicki, *Edward Gierek: przerwana dekada*, Warszawa 1990, s. 48.

⁶⁷⁹ J. Wawrzyniak, *ZBoWiD i pamięć drugiej wojny światowej. 1949-1969*, Warszawa 2009, s. 262-269.

⁶⁸⁰ J. Eisler, *Polski rok 1968*, Warszawa 2006, s. 26-27.

⁶⁸¹ Chronologicznie pierwszy *Skąpani w ogniu* opowiada o umacnianiu władzy ludowej na Dolnym Śląsku, a więc *Kierunek Berlin* i *Ostatnie dni* można potraktować jako opowieść o wcześniejszych losach Naroga, chociaż można też uznać Naroga ze *Skąpanych...* jako zupełnie innego bohatera.

⁶⁸² R. Koniczek, *Chłopcy nie malowani*, Kino nr 1, 1969, s. 11.

udział w zatknięciu polskiej flagi na Bramie Brandenburskiej, co symbolizowało historyczną rolę chłopów w zwycięstwie nad nazizmem i zapowiadało ich przyszłą rolę w odrodzonej Polsce. Pomimo wiejskiego pochodzenia nie jest impulsywny i wykazuje się dużym humanitaryzmem – na przykład, w odróżnieniu od filmowych nazistów, nakazuje oszczędzać jeńców. Zresztą, warto w tym miejscu zauważyć, iż uczciwe traktowanie Niemców to również charakterystyczna postawa bohaterów filmów opowiadających o przeszłości dziewiętnastowiecznej (*Placówka*, *Kaszebe*). O ile jednak tam wyższość Polaków miała jedynie naturę moralną, to w przypadku obrazów o II wojnie światowej, zwycięstwu moralnemu towarzyszyło fizyczne, militarne. Pomimo tych cech, postać Naroga, szczególnie w *Ostatnich dniach* oraz *Skąpanych w ogniu*, nie jest wcale spiżowa. Bohater przedstawiony jest w tych filmach jako człowiek prosty, pełen naturalnego optymizmu, poczucia humoru i życzliwości, zawsze pomocny ludziom, nieco gapowaty, mający przy tym inne słabości, chociażby skłonność do obżarstwa, alkoholu oraz dóbr materialnych. W *Skąpanych w ogniu* Naróg oraz inni żołnierze są też dość wyraźnie skontrastowani z oficerami Urzędu Bezpieczeństwa. Żołnierze przedstawieni są jako symbole ludowości w przytoczonym wyżej rozumieniu Ryszarda Koniczka, zawsze bliscy zwykłym ludziom. W scenach otwierających film pomagają przy żniwach, następnie starają się wspomóc przesiedleńców w ułożeniu sobie życia na Ziemiach Zachodnich. Tymczasem oficerom UB brakuje poczucia humoru i nie są tak „życiowi”, ingerują w sprawy prywatne ludzi, dokładnie prześwietlają życiorysy, nie budzą zaufania. Chociaż, jak pokazuje fabuła, ich rola jest oczywiście również ważna i pozytywna.

Inne postaci prostodusznych chłopów-żołnierzy pojawiają się na przykład w pierwszej z nowel składających się na *Krzyż walecznych* (1958) w reżyserii Kazimierza Kutza oraz w jednej z pierwszych polskich komedii wojennych *Gdzie jest generał...* (1963) w reżyserii Tadeusza Chmielewskiego. Obu bohaterów łączy postać odtwórcy, Jerzego Turka, obaj sprawiają wrażenie wiejskich popychadeł, którym wojsko umożliwiło jednocześnie awans społeczny, jak i przysłużenie się ojczyźnie, z czego są bardzo dumni. Na *Krzyż walecznych*, debiut Kutza, warto zwrócić uwagę również dlatego, że jest to pierwszy film zaliczany do nurtu szkoły polskiej, który prezentował bohatera z tej klasy

społecznej. Styl ludowych opowieści będzie następnie jedną z cech charakterystycznych dla twórczości Kutza⁶⁸³, dając mu wyrazistą pozycję w polu produkcji filmowej.

Jednak przykładem postaci, która dzięki niezliczonej ilości powtórek telewizyjnych z pewnością najmocniej odcisnęła się w świadomości odbiorców, jest Tomasz Czereśniak, bohater serialu *Cztery pancerni i pies* (1966-1970) – produkcji, która stała się rzeczywistą ikoną polskiej kultury popularnej. Postać Tomasza Czereśniaka, granego w serialu przez Wiesława Gołasa, była nieobecna wśród początkowej obsady serialu, pojawiając się dopiero w odcinku dziewiątym, pod tytułem *Zamiana*. Opowiada on o tym, jak stary chłop Czereśniak, który w jednym z wcześniejszych odcinków (*Psi pazur*) służył czołgistom jako przewodnik, postanawia wysłać syna na front, do brygady pancерnej. Młody Czereśniak trafia do załogi czołgu „Rudy 102” na miejsce porucznika Olgierda Jarosza, który zginął w walkach na Pomorzu. Postać Czereśniaka skupia w sobie całą wiązkę stereotypów klasowych, łącznie z typowo chłopskimi przyzwyczajeniami, choć naturalnie jest on, podobnie jak Naróg, postacią jednoznacznie pozytywną. Do jego najbardziej charakterystycznych cech należy, z jednej strony, posłuszeństwo przełożonym i pozorna bierność, przez co niektórzy z innych bohaterów uważają go – szczególnie początkowo – za tchórze i asekuranta. Inni bohaterowie serialu często traktują go protekcjonalnie i nazywają Tomusiem. Tymczasem, z drugiej strony, szeregowy Czereśniak kilkakrotnie (przede wszystkim w odcinkach *Kwadrans po nieparzystej* i *Czerwona seria*) wykazuje się dużą odwagą osobistą i własną inicjatywą. Nie oczekuje jednak poklasku, w związku z czym często pozostaje niedoceniany, choć ostatecznie awansuje do stopnia kaprała. Do przywar Tomasza Czereśniaka, jak również jego ojca, zaliczyć można przesadny chłopski pragmatyzm oraz przywiązanie do dóbr materialnych. Ojciec Tomasza, pojawiający się w roli przewodnika w czwartym odcinku serialu jest postacią pomagającą żołnierzom nie tylko z pobudek patriotycznych, ale licząc również – a może przede wszystkim – na deputat drewna. Także jego syn, za radą ojca, chętnie kolekcjonuje zdobyczne przedmioty, aby po wojnie przywieźć je ze sobą do rodzinnej wsi.

Prócz filmów opowiadających o szlaku bojowym Wojska Polskiego, innym wariantem przedstawiania bohaterów-chłopów było pokazywanie życia wsi w czasie okupacji. Wśród filmów, które otrzymały nagrodę Ministra Obrony Narodowej, takich jak

⁶⁸³ Pojawi się ona, między innymi, w jego najbardziej znanych filmach, „śląskiej trylogii”: *Sól ziemi czarnej* (1969), *Pęta w koronie* (1971), *Paciorki jednego różańca* (1979).

Legenda (1970) w reżyserii Sylwestra Chęcińskiego oraz *Gwiazdy poranne* (1979) w reżyserii Henryka Bielskiego, a także *Dzień oczyszczenia* (1969) w reżyserii Jerzego Passendorfera oraz *Nie było słońca tej wiosny* (1983) w reżyserii Juliusza Janickiego, widzowie otrzymywali obrazy społeczności wiejskich, wśród których – pomimo strachu i realnego zagrożenia ze strony okupanta – żyją ludzie wykazujący się osobistą odwagą i poczuciem odpowiedzialności za innych. Co istotne, są oni również wolni od przesądów narodowościowych. Wśród znajdujących na wsi schronienie zagrożonych bohaterów jest bowiem, między innymi, rosyjski chłopiec, radzieccy partyzanci i żołnierze, Żydówka, ale również ciężko ranny żołnierz Wehrmachtu. W filmach tych wieś okazuje się miejscem być może nie całkiem bezpiecznym, gdyż nie wszyscy chłopcy sprzyjają ukrywającym się, zdarzają się przypadki donosicielstwa czy szmalcownictwa, ale generalnie przyjaznym i spokojnym. Obrazy wsi różnią się więc znacznie od wyrazistej sceny z ekranizacji *Wiernej rzeki* (1983), w reżyserii Tadeusza Chmielewskiego, w której chłopcy za wszelką cenę próbują przegonić lub wydać władzom ukrywającego się powstańca.

Osobną uwagę należy natomiast poświęcić filmom, które w całości lub częściowo opowiadają o kwestii reformy rolnej 1944 r. Produkcje te, które zaczęły pojawiać się z większą intensywnością w ostatniej dekadzie PRL oraz tuż po rozpoczęciu transformacji systemowej, pokazują bowiem wyraźnie konflikt pomiędzy wsią a dworem oraz zróżnicowane interpretacje postaw chłopów. Bohaterami tych filmów są więc często postaci przedstawione przez pryzmat klasowego egoizmu. Temat ten pojawia się jako najważniejszy w filmach *Klucznik* (1979) w reżyserii Wojciecha Marczewskiego, *Karabiny* (1981) w reżyserii Waldemara Podgórskiego, *Pastorale heroica* (1983) w reżyserii Henryka Bielskiego, *Pogrzeb kartofla* (1990) w reżyserii Jana Jakuba Kolskiego, a także epizodycznie w produkcjach takich jak *Rok pierwszy* (1960) w reżyserii Witolda Lesiewicza, *W te dni przedwiosenne* (1975) w reżyserii Andrzeja Konica, *Panny i wdowy* (1991) w reżyserii Janusza Zaorskiego, a także serialu *Dom* (1980) w reżyserii Jana Łomnickiego.

Warto podkreślić, że temat ten powracał w kinie stosunkowo często, nawet pomimo faktu, że większość z tych produkcji nie cieszyła się popularnością widzów. Nie był to więc prawdopodobnie temat atrakcyjny dla publiczności, nie był on również silnie eksploatowany przez historiografów, na co zwrócił uwagę Andrzej Leder⁶⁸⁴. Idąc jednak za wywodem Ledera w *Prześlonej rewolucji* założyć można, iż powracanie tego tematu

⁶⁸⁴ A. Leder, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Warszawa 2014, s. 119.

w formie filmowej stanowiło jakąś próbę przepracowania historycznych wydarzeń, które z jednej strony ukształtowały współczesną (powojenną) strukturę społeczną, z drugiej natomiast zostały wyparte ze społecznej świadomości. Zagadnienie reformy, której założeniem – w każdym razie w ujęciu filmowców – była sprawiedliwa parcelacja majątków ziemiańskich i przekazanie gruntów okolicznym chłopom, często dawniej pracującym na pańskich gruntach, wiąże się dla bohaterów filmowych z dwoma ważnymi dylematami. Po pierwsze: czy można zabierać ziemię prawowitym właścicielom? Po drugie: czy należy przyjmować ziemię od komunistów? To drugie pytanie, dodatkowo naznaczone zostało różnymi sensami – w 1944 nie było wiadomo, ani czy komuniści utrzymają się przy władzy, ani jaka może być faktyczna (nie tylko ekonomiczna) cena przyjęcia od nich ziemi. Odpowiedzi na te pytania są w słowach i czynach bohaterów filmowych zróżnicowane, ale nawet wśród chłopów, którzy pozostają nieskorzy do przyjmowania ziemi w ramach reformy, postawa taka nie jest zdeterminowana przez poczucie społecznego solidaryzmu czy przywiązanie do istniejących wcześniej stosunków społecznych, ale raczej przez strach wobec możliwości powrotu panów, represji ze strony antykomunistycznego podziemia, bądź potencjalnych skutków gorliwości wobec władz komunistycznych. Tak więc filmowy problem reformy rolnej rozgrywany jest przede wszystkim poprzez relacje pomiędzy chłopami a komunistami, czyli władzą nominalnie ludową, ale jednocześnie narzuconą, ustanowioną gdzieś na zewnątrz oraz pomiędzy chłopami, a dotychczasowymi właścicielami ziemskimi, przedstawicielami klasy i porządku odchodzącego do historii, ewentualnie ich samozwańczymi obrońcami w postaci leśnych „band” – oddziałów antykomunistycznego podziemia.

Szczególnie ciekawie przedstawiają się relacje pomiędzy chłopami a ziemianami, pokazując dawne utajone konflikty i resentymenty, znajdujące ujście w nowej sytuacji społeczno-politycznej. Jest to wyjątkowo widoczne w *Kluczniku*, filmie nakręconym na podstawie powieści Wiesława Myśliwskiego, pisarza zaliczanego do tak zwanego nurtu wiejskiego w polskiej literaturze⁶⁸⁵ oraz w późniejszym o przeszło dekadę *Pogrzebie kartofla*. W obu filmach pojawiają się postaci oszalałych ziemian, którzy schyłek własnej klasy jak i najwyraźniej własnych biografii, przeżywają w oderwaniu od realiów politycznych, ale za to w otoczeniu szlacheckiego *decorum*. Tadeusz Łomnicki grający hrabiego w filmie *Klucznik*, pomimo faktycznej utraty majątku i władzy, śmiertelnie chory,

⁶⁸⁵ J. R. Kowalczyk, *Wiesław Myśliwski*, <http://culture.pl/pl/tworca/wieslaw-mysliwski>, (stan: 2.01.2015).

w pewnym momencie przyjmuje codzienne raporty od tytułowego klucznika w starym, ale wciąż robiącym wrażenie na chłopie, kontuszu oraz z karabelą przypiętą do pasa. Tymczasem na zewnątrz pałacu, po zniszczonym ogrodzie hasają już wiejskie dzieci i psy, szukające się niejako do opanowania całego dworu. W *Pogrzebie kartofla* dawna dziedziczka, oszalała z rozpaczy snuje się wśród chłopów brudna i zaniedbana, ale w wieczorowej sukni, kapeluszu i naszyjniku z pereł, a jej dom pełen jest przedmiotów charakterystycznych dla zbytku skończonej już epoki, znaleźć tam można bibeloty, zdobiony gramofon, świeczniki, itp. W *te dni przedwiosenne* pokazuje dziedziczkę ziemskiego majątku przy swoich zmysłach, ale nie przyjmującą do wiadomości reformy, co do której realności muszą przekonać ją pierwszoplanowe postaci filmu, czyli żołnierze.

Chłopscy bohaterowie *Klucznika* oraz *Pogrzebu kartofla* przyjmują ambiwalentne postawy wobec dziedziców i całej reformy, choć wyraźnie widoczny jest jednak ich klasowy egoizm. Z jednej strony, wciąż tkwi w nich strach i respekt przed panami, zakorzeniona tradycją poddańczość, z drugiej wyrosła z resentymentów żądza wzbogacenia się i zemsty, wykraczająca poza zgodę na przyjęcie parcelowanej ziemi, rozumiane jako akt dziejowej sprawiedliwości. Uznać można, iż w *Kluczniku* szereg postaci epizodycznych pokazuje, jakimi sprawami mieszkańcy wsi mogli żyć w tamtym czasie⁶⁸⁶. Podczas, gdy jedni chłopci zastanawiają się, na przykład, ile złota może znajdować się we dworze, inni aspirują raczej do wakujących na skutek zmierzchu ziemiaństwa wysokich pozycji społecznych. Jeszcze inni, donoszący dawniej hrabiemu, po wojnie odnajdują się w powstającej właśnie Milicji Obywatelskiej. Najbardziej złożona jest postać tytułowego klucznika, Kazimierza, który wchodzi w niejednoznaczny relację z panem. Kiedy ten, na łożu śmierci ofiarowuje mu swoją karabelę i dzwonek, symbole władzy, Kazimierz najpierw porusza się z nimi w ciemnościach, a następnie siada zadowolony na zdobionym krześle, niczym tronie, ale na posadzce wyłożonej słomą. Kończącą scenę filmu zinterpretować można jako istotę rozpoczynających się wówczas przemian społecznych, których sens polegał z perspektywy chłopów nie na sprawiedliwszym urządzeniu świata, ale na „wskoczeniu w buty” odchodzących panów. W *Pogrzebie kartofla* mieszkańcami wsi również rządzą przede wszystkim chciwość oraz resentymenty. Najgorsze cechy egoizmu klasowego skupiają się w postaci Stefana Gorzelaka, który w imię własnego spokoju nie udzielił w czasie wojny pomocy rannemu partyzantowi, mieszkańcowi tej

⁶⁸⁶ H. Samsonowska, *Klucznika realizm i metafora*, Kino nr 3, 1980, s. 6-10.

samej społeczności, a następnie nie chciał dopuścić, aby w wyniku parcelacji dworskiej ziemi ojciec partyzanta, który część wojny spędził w obozie koncentracyjnym, otrzymał ziemię. Gorzelak, dbając o własne interesy, sprzedaje swoją dziewczynę przedstawicielowi władzy, umożliwia również geometrze odpowiadającemu za parcelację gruntów gwałt na obłąkanej dziedzicze⁶⁸⁷.

Korzystniejszy obraz chłopów i samej reformy rolnej pokazany jest w *Karabinach*, filmie wyprodukowanym w efemerycznym, istniejącym w okresie 1980-1981 zespole *Kraków* pod kierownictwem Ryszarda Filipskiego⁶⁸⁸. Bohaterem filmu jest zmagający się kryzysem wiary ksiądz⁶⁸⁹, który próbuje przekonać wahających się chłopów, że ziemia z reformy rolnej należy im się i mogą ją przyjąć bez grzechu. Wahania chłopów wynikają nie tylko z przesłanek etycznych, ale również z obawy przed grasującymi w okolicy „bandami”. Jednakże działania księdza, pełnomocnika do spraw reformy oraz ich pomocników prowadzą ostatecznie do rozbitcia oddziału zagrażającego bezpieczeństwu wiejskiej społeczności. Schemat fabularny polegający na przedstawieniu grupki bohaterów walczących z zagrożeniem ze strony „reakcyjnych grup”, przystawał raczej do polskiej kinematografii wcześniejszych dekad, filmów takich jak wspomniany wyżej *Rok pierwszy*, czy *Południk zero* (1970) opowiadający o budowie polskiej administracji w mazurskim miasteczku tuż po zakończeniu wojny. W momencie swojej premiery, w listopadzie 1982 roku, *Karabiny* były więc obrazem raczej anachronicznym, szczególnie w kontekście sytuacji społeczno-politycznej w kraju, w którym obowiązywał wówczas stan wojenny. Wątek ten warto uzupełnić obrazem produkcji *Panny i wdowy*, w którym pokazane zostały skutki reformy rolnej oraz powstania Państwowych Gospodarstw Rolnych. Jedna z bohaterek, odwiedzająca w okresie PRL dwór będący w przeszłości jej rodową siedzibą, widzi jego fizyczną i symboliczną dewastację wynikającą, jak można przypuszczać, nie tylko z nieudolnego zarządzania, ale również braku odpowiedniego

⁶⁸⁷ Andrzej Leder zwraca uwagę na fakt, iż chłopskie okrucieństwo wobec panów pełni rolę „godnościową”. Chłop, w odwecie za pogardę, z którą był taktowany, nie tyle (nie tylko) chce śmierci pana, ale przede wszystkim chce pozbawić go godności. A. Leder, dz. cyt., s. 109.

⁶⁸⁸ Oprócz *Karabinów* w zespole zrealizowano jedynie film *Zamach stanu* (1980) w reżyserii Ryszarda Filipskiego.

⁶⁸⁹ W tej roli wystąpił Ignacy Gogolewski, który w stanie wojennym był jednym z niewielu znanych aktorów, którzy nie przystąpili do niepisanego, środowiskowego bojkotu państwowych mediów i teatrów. Ponieważ premiera filmu, miała miejsce w 1982 roku, fakt ten mógł dodatkowo wzmacniać u widzów przekonanie o fabule filmu jako narracji zgodnej z oficjalną pamięcią komunistyczną. Por. A. Roman (red.), dz. cyt., s. 73-86.

kapitału kulturowego i poszanowania dla narodowej spuścizny wśród polskich chłopów, przynajmniej w wariacie *homo sovieticus*.

Z tematem reformy rolnej wiąże się również kwestia polskiego osadnictwa na tzw. Ziemiach Odzyskanych po zakończeniu II wojny światowej. Widzowie znają ten wątek przede wszystkim z komedii obyczajowej *Sami swoi* (1967) w reżyserii Sylwestra Chęcińskiego⁶⁹⁰. Film pokazywał losy zwaśnionych rodzin zabużańskich chłopów – Pawlaków i Kargulów – którzy po wojnie kontynuują zadawnione spory już na ziemiach zachodnich. Komediodowy ładunek filmu niweluje zawarte w nim treści polityczne i społeczne, niemniej *Sami swoi* w sposób złożony dotykają kwestii chłopskiej tożsamości: przywiązania do ziemi i tradycji, postaw wobec zastanej w miejscu osiedlenia niemieckiej kultury materialnej, czy charakterystycznego egoizmu – Pawlak wyjątkowo na przekór sąsiadowi deklaruje głosowanie 3 x NIE w referendum ludowym 1946 roku, do potocznego języka wszedł również filmowy cytat „sąd sądem, a sprawiedliwość musi być po naszej stronie”. Zdecydowanie bardziej gorzki obraz osadnictwa na ziemiach zachodnich przedstawił Jerzy Sztwiertnia w *Grzechu Antoniego Grudy* (1975), pokazując jak pionierski zapał polskich osadników na wsi opadał wobec braku władzy, która mogłaby im zapewnić bezpieczeństwo oraz trwałych lokalnych więzi. Jest to jednak obraz stosunkowo mało znany. Takie ówczesne problemy jak brak zaopatrzenia, szabrownictwo i bandytyzm, znane są szerokiej widowni raczej z komediowych przedstawień w *Samych swoich* czy *Rzeczpospolitej babskiej* (1969), połączonych dodatkowo z poprawnym politycznie przesłaniem, że osadnictwo na ziemiach zachodnich jest receptą na zadawnione konflikty społeczne i nędzę chłopską.

Wydaje się, że analizując temat filmowych obrazów przeszłości chłopów, osobną uwagę należałoby poświęcić filmografii Henryka Kluby, który w swojej twórczości konsekwentnie powracał do przedstawiania społeczności wiejskich i małomiasteczkowych oraz do konwencji ludowej ballady. W filmach *Słońce wschodzi raz na dzień* (1967), *Opowieść w czerwieni* (1974), *Sowizdrzał świętokrzyski* (1978) przedstawiał stylizowane historie z przeszłości (w dwóch pierwszych przypadkach z historii najnowszej), z chłopskimi bohaterami w roli głównej. *Słońce wschodzi raz na dzień* pokazywało konflikt

⁶⁹⁰ Współcześnie film *Sami swoi* regularnie zajmuje czołowe miejsca w rozmaitych plebiscytach najpopularniejszych polskich filmów. M. in. 2 miejsce w plebiscycie *Polityki* na „Najciekawsze polskie filmy XX wieku” (1999), Złota Kaczka miesięcznika *Film* w kategorii Polska Komedia Stulecia; w głosowaniu telewizorów (2008).

pomiędzy chłopami a władzą komunistyczną, tuż po zakończeniu wojny. Społeczność wiejska jest tam bowiem pokazana jak „forteca zamknięta dla obcych, egoistyczna i nieufna”⁶⁹¹. Film okrył się pewną atmosferą wyjątkowości ze względu na temat, a władze nie dopuściły do jego dystrybucji. Został skierowany do poprawek, przede wszystkim zmiany zakończenia, które pokazać miało, iż główny bohater filmu po latach dochodzi do przekonania, iż należało współpracować z władzą. Ostatecznie obraz miał swoją premierę w 1972 r. Również *Sowizdrzał świętokrzyski* miał swoją premierę dopiero dwa lata po produkcji⁶⁹².

Główni bohaterowie obu filmów, Haratyk w *Słońcu...* oraz Jan Kolasa, czyli tytułowy *Sowizdrzał Świętokrzyski*, pomimo że fabuła umieszcza ich w odległych od siebie wiekach, wykazują szereg podobieństw. Obaj bezkompromisowi i nonkonformistyczni, prezentują w istocie dość radykalny egoizm klasowy, skierowany przeciwko narzuconej z zewnątrz władzy, nie posiadającej faktycznej legitymizacji wśród ludu. O ile jednak *Sowizdrzał Świętokrzyski* w warstwie fabularnej zwrócony jest przeciwko hierarchii kościelnej – Kolasa podszywając się pod księdza dekretuje na przykład rozdanie kościelnej ziemi wśród ubogich chłopów – co nie było aż tak kontrowersyjne⁶⁹³, tak w *Słońce wschodzi raz na dzień* dotyczyło to obowiązującego ustroju, a więc wywołało silniejszą reakcję władz. Warto zwrócić uwagę, że główni bohaterowie filmów Kluby należą do nielicznych przykładów pierwszoplanowych postaci, będących chłopskimi radykalnymi egoistami i jednocześnie – w odróżnieniu od wciąż pamiętanej figury Jakuba Szeli – bohaterami pozytywnymi. Nawet popularna w Polsce dzięki serialowi Jerzego Passendorfera (1973) postać Janosika, zbójnika i ludowego mściciela jest jedynie, parafrazując termin ukuty przez Jadwigę Staniszkis, „samoograniczającym się rewolucjonistą”. Jego autorytet oparty jest na zmyśle moralnym oraz jedynie minimalnym użyciu przemocy wobec legalnej władzy, podczas gdy brutalność poprzedniego harnasia,

⁶⁹¹ B. Janicka, *Wieś jak forteca*, Kino nr 5, 1972, s. 2

⁶⁹² A. Misiak, *Kinematograf kontrolowany...*, s. 202, 301.

⁶⁹³ *Sowizdrzał świętokrzyski* został nakręcony na podstawie powieści Józefa Ozga-Michalskiego pod tym samym tytułem (1972). Natomiast sama postać Dyla Sowizdrzała, wywodząca się z folkloru niemieckiego, jako figury reprezentującej proto-socjalistyczną, ludową mądrość skierowaną przeciwko klasom panującym (panom feudalnym okresu średniowiecza) została wykorzystana również przez komunistyczną kinematografię wschodnioniemiecką. Por. *Till Eulenspiegel* (1974), reż. Rainer Simon, a także koprodukcję francusko-wschodnioniemiecką *Les aventures de Till L'Espiegle* (1956) reż. Gérard Philipe, Joris Ivens.

Jakubka – jego żądza rżnięcia panów, kojarząca się z postacią Szeli – jedną z głównych przyczyn konfliktu pomiędzy nim a Janosikiem⁶⁹⁴.

Filmowe przedstawienia chłopów w polskich filmach historycznych zmieniały się w zależności od czasu, w którym powstawały, choć – podobnie jak dla polskiej kinematografii w ogóle – historycznym horyzontem zainteresowania niezmiennie pozostawał okres zaborów. Wcześniejsza sytuacja chłopów pozostała niemal zupełnie przemilczana⁶⁹⁵. Pierwsze, powstałe jeszcze w okresie międzywojennym filmy, przeważnie ukrywały konflikty społeczne i kwestie najbardziej kontrowersyjne, skupiając się raczej na przedstawieniu miłosnych perypetii bohaterów, przedstawionych jedynie na malowniczym tle konkretnej epoki. Tym samym, figury chłopów należały w większości do typu reprezentującego solidaryzm społeczny. Historyczna rola chłopów stała się o wiele istotniejsza w okresie PRL. W pierwszych dekadach powojennych filmy historyczne starały się dowartościowywać rolę chłopów w historii oraz definiować ją zgodnie z duchem marksistowskiej interpretacji przeszłości, jako zdrowe i postępowe jądro narodu, w odróżnieniu od reakcyjnych i kosmopolitycznych panów. Chłopi przedstawiani byli zarówno na tle konfliktów klasowych jak i narodowościowych, przede wszystkim z Niemcami, obrazowanymi jako dawny (czy odwieczny) wróg polskości. Tymczasem potencjał antyrosyjskości, istniejący chociażby w temacie *Szkiców węglem*, był marginalizowany.

W filmach poświęconych II wojnie światowej chłopi przedstawiani byli natomiast jako żołnierze Wojska Polskiego na szlaku bojowym do Berlina, czyli wyzwolicieli, kładących podstawy pod nową, ludową Polskę. Zarazem jednak pomijano udział chłopów

⁶⁹⁴ Warto zauważyć, iż w Czechosłowackich adaptacjach przygód Janosika, o wiele wyraźniej zaznaczone jest zarówno jego chłopskie pochodzenie (w wersji polskiej jest podrzutkiem wychowanym przez pasterza) jak również – przede wszystkim w wersji z roku 1963 w reżyserii Palo Bielika – klasowe podłoże działalności zbójnika. Pewne stępienie ostrza konfliktu klasowego przy pozostawieniu wątku konfliktu narodowego (polscy zbójnicy i austriaccy zaborcy) było zamierzeniem twórców serialu, o czym mówił Jerzy Passendorfer: "Umieszczenie bohatera w Polsce porozbiorowej pozwoliło na wprowadzenie dodatkowych konfliktów dramatycznych i umożliwiło wykorzystanie elementów ośmieszających austrowęgierskiego zaborcę. [...] Film jest kompilacją rozmaitych podań, legend i baśni o dzielnym zbójniku; nasz Janosik nie ma nic wspólnego z żadną konkretną postacią historyczną. Jest całkiem nowym Janosikiem". Za: S. A. Sroka, *Janosik. Prawdziwa historia karpackiego zbójnika*, Kraków 2009., s. 63.

⁶⁹⁵ Okruchy informacji na temat życia chłopów w średniowieczu odnaleźć można m.in.: w odniesieniu do historii Polski w filmie *Historia złotej cizemki* (1961), reż. Sylwester Chęciński, a w szerszym kontekście również w filmach *Bramy raj* (1967) reż. Andrzej Wajda (produkcja brytyjsko-jugosłowiańska) oraz *Głos* (1991), reż. Janusz Kondratiuk.

w konspiracji i walce partyzanckiej, chociażby w ramach Batalionów Chłopskich. W ostatnich dekadach PRL, kiedy oficjalna, klasowa interpretacja dziejów nieco traciła na znaczeniu, zaczęły pojawiać się filmy, przedstawiające historię wsi w okresie tuż po zakończeniu wojny, których fabuła toczyła się wokół kwestii reformy rolnej. Obrazy te, choć nie negowały sprawiedliwości parcelacji ziemi, pokazywały jednak szerszy wachlarz postaw chłopów, w tym również negatywną stronę egoizmu klasowego.

Po 1989 r. temat przeszłości wsi stracił na znaczeniu. Marginalna pozycja chłopskich bohaterów w pamięci zbiorowej oraz logika zysku ekonomicznego, która z większą niż wcześniej mocą zaczęła organizować sytuację w polu produkcji filmowej – a widzowie rekrutowali się wszak przede wszystkim spośród mieszkańców miast – spowodowały, że w okresie III RP wieś, jeśli interesowała filmowców, to przede wszystkim w kontekście współczesności, na przykład problemów społecznych związanych z transformacją systemową albo, z drugiej strony, remedium na szybki i niezdrowy miejski styl życia. Przeszłość wsi pojawiała się jedynie marginalnie, na przykład w produkcjach telewizyjnych, takich jak *Boża podszewka* (1997/2005) lub *Panna z mokrą głową* (1995), czy też wspomnianych wyżej *Szyfowych pracach*.

W polskiej kinematografii nie było wiele miejsca na postaci chłopów działających radykalnie, czy to w imię solidaryzmu czy egoizmu klasowego. Pojawiają się oni jako drugoplanowe, czarne charaktery w takich produkcjach jak *Pogrzeb kartofla* (Gorzela) czy *Janosik* (Jakubek) lub przewijające się na ekranie symbole patriotyzmu jak w *Kościuszcze pod Racławicami* (Głowacki), czy *Kierunku Berlin* (Naróg). Radykalni egoiści zostali natomiast podniesieni do roli głównych, pozytywnych bohaterów w dwóch filmach Henryka Kluby: *Słońce wschodzi raz na dzień* oraz *Sowizdrzał świętokrzyski*. Kluba, reżyser który pomimo osiągnięcia wyraźnej pozycji w polu, również dzięki wieloletniej pracy w łódzkiej szkole filmowej⁶⁹⁶, jako twórca pozostawał jednak raczej figurą osobną, oferującą widzom kino autorskie i daleką od współpracy z władzami politycznymi⁶⁹⁷. Rozmywająca historyczny konkret konwencja ludowej ballady oraz problemy z dystrybucją jego filmów nie pozwoliły jednak zauważalnie wpłynąć na obraz przeszłości chłopów w polskiej pamięci zbiorowej. Bez względu na polityczne konteksty filmów

⁶⁹⁶ W latach 1978-2002 naprzemiennie pełnił tam funkcję dziekana Wydziału Reżyserii oraz Rektora.

⁶⁹⁷ Nie tylko *Słońce wschodzi raz na dzień* oraz *Sowizdrzał Świętokrzyski* miały problemy z dystrybucją. Także jego film *Pięć i pół bladego Józka* (1971), ze względu na polityczne zastrzeżenia cenzury czekał na oficjalną premierę 10 lat, aż do 1981 roku. Por. A. Misiak, *Kinematograf kontrolowany...*, s. 285-286.

omawianych powyżej, jedynie nieliczne przykłady, z racji wybitnej wartości artystycznej (*Wesele*) lub długotrwałej, masowej popularności (*Czterej pancerni i pies*) na trwałe wpisały się do powszechnej świadomości społeczeństwa polskiego i tym samym były w stanie odcisnąć jakiś ślad w pamięci zbiorowej Polaków.

3.5. Wielcy przywódcy

Jedną z charakterystycznych konwencji fabularnych filmów historycznych jest przedstawianie przeszłych wydarzeń jako domeny decyzji i działań podejmowanych przez wybitne jednostki⁶⁹⁸. Na kinowych ekranach stosunkowo często pokazuje się znane postaci historyczne, bądź bohaterów fikcyjnych, którzy poprzez swoje heroiczne czyny wpływają na losy „wielkiej” historii. Zdarza się, że tacy bohaterowie są w istocie metaforą określonych grup, klas społecznych czy całych społeczeństw, ale nie zawsze jest to wystarczająco czytelne dla widzów śledzących losy bohatera i identyfikujących się z nim⁶⁹⁹. Kinowa tendencja do pokazywania działań historycznych postaci, szczególnie poprzez filmowe biografie, powoduje, że ekranowy obraz bohatera – jego emocje, motywacje i działania – mogą przesłaniać rzeczywiste znaczenie interesów rozmaitych grup społecznych, przemian ekonomicznych, mentalnych i innych ponadjednostkowych procesów. Atrakcyjność, również fizyczna, postaci pojawiających się na ekranie oraz oferowane przez kinematografię złudzenie możliwości bliższego przyjrzenia się ich życiu, sprawia, iż właściwie od początku istnienia gatunku⁷⁰⁰, aż po czasy współczesne, istotną i popularną jego częścią są filmowe biografie historycznych bohaterów. Ukazują one zwłaszcza najbardziej wyrazistych spośród nich: charyzmatycznych wodzów, politycznych przywódców, monarchów, odkrywców, proroków, itp.

Rafał Marszałek, który w refleksji nad filmami historycznymi posługiwał się typologią zorientowaną na funkcje filmów, podzielił ten gatunek na obrazy pełniące

⁶⁹⁸ R. A. Rosenstone, *The historical film...*, s. 5-23.

⁶⁹⁹ Ł. Demby, dz. cyt., s. 147-149.

⁷⁰⁰ W pionierskich filmach historycznych skupienie się na jednostkach i ich bezpośrednich działaniach wiązało się również z ograniczeniami technicznymi medium. Kilkudziesięciosiekundowe lub kilkuminutowe filmy nie były w stanie zaprezentować głębszej interpretacji wydarzeń historycznych. Por. np. *Śmierć Marii, królowej Szkotów* (1895) reż. Thomas Edison, *Sprawa Dreyfusa* (1899) reż. Georges Méliès.

przede wszystkim funkcje referująco-rozrywkowe oraz perswazyjne⁷⁰¹. W odniesieniu do filmów biograficznych, ich pierwszy typ, tak zwane „biogramy naiwne”⁷⁰², pozostaje ideologicznie neutralny, natomiast w drugim modelu ideologiczna lub polityczna perswazja jest świadomie wpisana w produkcję filmu⁷⁰³. Warto jednak zwrócić uwagę, że bez względu na intencje twórców, w obu typach kryje się duży potencjał wpływu na pamięć zbiorową odbiorców. Jak pisał Marszałek w odniesieniu do „biogramów naiwnych”, ich „przedmiot – życie wybitnej dziejowej postaci – odpowiada poznawczym potrzebom widowni. Jej beletrystyczna forma jest pożywką dla zmitologizowanej pamięci zbiorowej. [...] Formuła biograficznego opisu staje się wehikułem pojmowania historii – niekoniecznie nawet w związku z realnymi poglądami autorów”⁷⁰⁴. Oglądane na ekranach wyraziste postaci historyczne, „naiwne” lub nie, są bowiem w istocie poręcznymi symbolami, wokół których mogą organizować się nie tylko społeczne wyobrażenia o przeszłości, ale również tożsamości zbiorowe. Istotną część tych obrazów, bez względu na to, czy zostały stworzone jako „biogramy naiwne”, czy też z wyraźną intencją polityczną, angażuje widzów w ocenę działań bohaterów i pozycjonowanie ich w pamięci zbiorowej. To przede wszystkim kultura popularna, w dużej mierze kinematografia, sprawiły na przykład, że w pamięci zbiorowej współczesnych społeczeństw funkcjonują postaci świata starożytnego, takie jak Kleopatra, Juliusz Cezar, czy Leonidas.

Siła wpływu filmowych biografii na pamięć zbiorową odbiorców polega również na tym, że filmowa symbolika przyjmuje często w tego rodzaju filmach formę skondensowaną, maksymalnie przejrzystą i czytelną. Obrazy te muszą bowiem w wielu przypadkach pokazać długi okres życia i działalności bohaterów w bardzo ograniczonych ramach czasowych operując skrótami, sloganami, pełnymi wyrazu scenami. W praktyce, produkcje te są nieraz złożone z szeregu epizodów, przypominających wręcz serię rozbudowanych żywych obrazów, w ten sposób opowiadając o istotnych wydarzeniach z życia bohaterów. Tak właśnie zbudowane są na przykład wspomniane już wcześniej oraz opisane poniżej filmy *Gniazdo* (1974) Jana Rybkowskiego, *Kazimierz Wielki* (1975) Ewy i Czesława Petelskich czy *Polonia Restituta* (1980) Bohdana Poręby.

⁷⁰¹ R. Marszałek, *Filmowa pop-historia...*, s. 36-37.

⁷⁰² Tamże, s. 64-123.

⁷⁰³ Tamże, s. 37.

⁷⁰⁴ Tamże, s. 65.

Z perspektywy pamięci zbiorowej oraz polityki pamięci ważny wydaje się również fakt, że filmowe biografie, bez względu na intencje z jakimi powstały, często opierają się na motywie konfliktu pomiędzy wybitną jednostką a otoczeniem, ścierania się racji bohatera i otaczającego go środowiska, na przykład dworskich klik, konkurencyjnych środowisk politycznych, czy ludu jako całości. W praktyce nie stawiają więc one pytań dotyczących możliwości wpływu jednostek na procesy historyczne – założenie wpływu kryje się bowiem w samej konwencji gatunku – ale pytania na temat skutków takiego wpływu, zarówno dla wybitnych jednostek jak i społeczeństw, w których żyją. Kreują więc często obrazy bohaterów wyprzedzających swój czas, wizjonerów zmuszonych do zmagania się z otoczeniem, bądź też czarnych charakterów, samowładców i tyranów, z którymi lud podejmuje słuszną walkę. Poniżej opisane zostaną te polskie filmy historyczne, które przedstawiają przede wszystkim wybitne postaci historyczne, zarówno w formule filmu biograficznego, jak i obrazów rekonstruujących konkretne wydarzenia historyczne z udziałem opiewanych bohaterów, jak wspomniana już *Polonia restituta* czy *Zamach stanu* (1980), w reżyserii Ryszarda Filipkiego.

W polskiej kinematografii powstało stosunkowo niewiele filmów biograficznych, ale duża część z nich ma wyraźną wymowę polityczną, odnosząc się do zagadnienia roli jednostek w historii oraz do istoty autorytaryzmu i demokracji. Zwłaszcza, że zarówno w okresie PRL, jak i do pewnego stopnia w Polsce międzywojennej po roku 1926, oficjalnie demokratyczny system był jedynie fasadą dla rządów autorytarnych. Powstałe w tym czasie produkcje przedstawiające losy wielkich historycznych postaci były w istocie obrazami politycznymi. Mogły być wykorzystywane dla bieżących interpretacji, zarówno w zgodzie z propagowaną przez władze wykładnią historii, jak i – przynajmniej hipotetycznie – wyrazem sprzeciwu twórców w stosunku do reżimu oraz oficjalnej pamięci zbiorowej.

W tym miejscu warto jeszcze raz podkreślić, że upamiętnianie wybitnych postaci historycznych niekoniecznie musi wiązać się jedynie z filmami *stricte* biograficznymi, skupiającymi się na życiu konkretnej osoby, ale może przybierać rozmaite formy. Przykładem mogą być przedstawienia osoby Józefa Piłsudskiego w kinematografii. W całej historii polskiego kina nie powstało funkcjonujące w masowej wyobraźni dzieło

poświęcone w całości jego życiu⁷⁰⁵, a jednak istnieje szereg filmów, które ukazywały postać Piłsudskiego, interpretując, czy to w tonie apologetycznym, czy krytycznym, politykę marszałka.

Józef Piłsudski był przedmiotem zainteresowania filmowców jeszcze za życia, zwłaszcza – co zrozumiałe – po roku 1926, kiedy kult marszałka stał się w istocie ideologią państwową. Jego wizerunek pojawiał się w dziełach z wielu dziedzin kultury i sztuki: w malarstwie, rzeźbie, literaturze. Jeśli chodzi o materiały filmowe, najczęściej można było zobaczyć postać Piłsudskiego w różnego rodzaju materiałach kronikarskich, rejestrujących sytuacje oficjalne, takie jak przyjmowanie zagranicznych gości czy odbieranie wojskowych defilad. Oprócz funkcji sprawozdawczych, ujęcia takie pełniły naturalnie również funkcje propagandowe. Współtworzyły one wspomniany kult Józefa Piłsudskiego, wytrwale budowany przez jego współpracowników, szczególnie po przejęciu władzy w Polsce⁷⁰⁶, spajając jednocześnie wewnętrznie zróżnicowany obóz sanacyjny wokół centralnej postaci przywódcy. Podobne funkcje pełniło umieszczanie figury Piłsudskiego w fabularnych filmach historycznych, które swoją atrakcyjnością miały przyciągać szerokie masy odbiorców, nawet jeśli osoba marszałka pojawiała się w nich tylko epizodycznie.

Trudno jest stwierdzić z całą pewnością w ilu fabularnych filmach historycznych twórcy odwoływali się do postaci marszałka, ponieważ istotna część produkcji, szczególnie powstałych w latach 20., nie zachowała się do dzisiaj. Po raz pierwszy zdjęcia Józefa Piłsudskiego pojawiły się bodaj w filmie *Cud nad Wisłą* (1921) w reżyserii Ryszarda Bolesławskiego. Była to zrealizowana na zlecenie Ministerstwa Spraw Wojskowych produkcja poświęcona zwycięskiej bitwie warszawskiej z 1920 r. (sława zwycięzcy nad bolszewikami w bitwie warszawskiej była jednym z ważniejszych elementów składających się na mit Piłsudskiego). W innym, niezachowanym do dzisiaj filmie na temat wojny polsko-bolszewickiej *Miłość przez ogień i krew* (1924) w reżyserii Jana Kucharskiego, w rolę Piłsudskiego wcielił się aktor Jerzy Jabłoński⁷⁰⁷. Marszałek został również pokazany w filmie *Mogła nieznanego żołnierza* (1927) w reżyserii Ryszarda Ordyńskiego. Już napisy otwierające film, opowiadające o losach oficera Legionów Polskich, kapitana Łazowskiego,

⁷⁰⁵ Trudno za takie uznać serial *Marszałek Piłsudski* (2001) w reżyserii Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego.

⁷⁰⁶ H. Hein-Kircher, *Kult Piłsudskiego i jego znaczenie dla państwa polskiego 1926-1939*, Warszawa 2008.

⁷⁰⁷ A. Bukowiecki, *Aktorzy w roli marszałka*, <http://www.sfp.org.pl/wydarzenia,91,17420,1,1,Aktorzy-w-rol-Marszalka.html> (dostęp: 1.04.2015).

na tle wydarzeń z okresu I wojny światowej, informują iż „jedyny widomy znak polskiej woli do niepodległego bytu [stanowiła] garść legionistów pod wodzą Józefa Piłsudskiego”. Obraz zamykają natomiast archiwalne zdjęcia przedstawiające odbieranie przez marszałka defilady wojskowej już po odzyskaniu przez Polskę niepodległości. Choć sama osoba Piłsudskiego pojawia się więc w filmie zaledwie na kilkadziesiąt sekund, pozostaje ona klamrą spinającą całą fabułę i nie pozostawia wątpliwości, kto jest głównym architektem odzyskanej niepodległości. *Mogła nieznanego żołnierza* była filmem powstałym na podstawie napisanej w 1922 r. powieści Andrzeja Struga, dawnego legionisty, który dopiero w następnych latach, szczególnie po roku 1930, głośno krytykował reżim sanacyjny. Wykorzystanie jako podstawy filmu powieści znanego autora z pewnością wzmacniać miała jego przekaz.

Ryszard Ordyński był również realizatorem apologetycznego filmu dokumentalnego *Sztandar wolności* (1935), znanego również pod alternatywnym tytułem *Józef Piłsudski*. Film, według otwierających napisów opowiadać miał „epopeę czynu polskiego odtworzoną z ocalałych, autentycznych filmów”. Czyn ten, w ujęciu twórców, wiązał się natomiast ściśle z działalnością Piłsudskiego – dalsze napisy głosiły: „A na przedzie zawsze ten sam człowiek w szarym mundurze, o brwiach zmarszczonych wielką troską, o orlich oczach w daleką przyszłość zapatrzonych”. Materiały składające się na film, w większości archiwalne, uzupełniane inscenizowanymi wstawkami, opowiadają historię lat 1905-1935 – dążenie do odzyskania przez Polskę niepodległości, a następnie ustalanie granic i ustroju państwa, rozwoju i modernizacji kraju – przedstawiając Józefa Piłsudskiego jako głównego autora wszystkich ówczesnych sukcesów. Efekt ten osiągnięto dzięki odpowiedniemu doborowi materiałów, ale również poprzez techniki montażowe. Na przykład odzyskanie przez Polskę niepodległości zasygnalizowane jest w produkcji Ordyńskiego nakładającymi się obrazami maszerujących legionistów oraz twarzy Piłsudskiego, w tle natomiast słychać Mazurek Dąbrowskiego. Film kończy się impresją na temat współczesnej Polski, dla której ilustrację muzyczną tworzy melodia *My, pierwsza brygada*. *Sztandar wolności* nie tylko marginalizował działalność postaci opozycyjnych wobec marszałka (choć przy okazji rewolucji 1905 r. wspominał o jego towarzyszach z PPS, którzy po przewrocie majowym przeszli do opozycji wobec sanacji), ale znacznie łagodził najbardziej kontrowersyjne epizody z najnowszej historii. Charakterystyczna jest tu sekwencja dotycząca przewrotu majowego. Po zdjęciach przedstawiających Józefa

Piłsudskiego z rodziną w Sulejówku pojawiły się obrazy manifestacji ulicznych z 1926 r., ludzi niosących portrety marszałka, a następnie zdjęcia pokazujące przekazanie władzy przez Piłsudskiego prezydentowi Mościckiemu. W ten sposób pominięto całkowicie tragizm wydarzeń majowych.

Wyżej wymienione zabiegi w filmach Ryszarda Ordyńskiego były częścią szerszej strategii pokazywania najnowszej historii Polski w kinematografii po 1926 r. Polegała ona na pokazywaniu siły polskiego oręża oraz budowaniu legendy legionowej. Droga do odzyskania niepodległości kraju wiodła wedle tej narracji wyłącznie przez czyn zbrojny, przygotowywany i prowadzony przez środowiska związane z Piłsudskim. Mowa tu nie tylko o Legionach Polskich w kontekście I wojny światowej, ale również PPS (później PPS-Frakcji Rewolucyjnej) w odniesieniu do rewolucji 1905 r. W niektórych przypadkach, jak na przykład *Dziesięciu z Pawiaka* (1931) w reżyserii Ordyńskiego⁷⁰⁸ lub *Róży* (1936) w reżyserii Józefa Lejtesa⁷⁰⁹, wbrew narracjom służącym za podstawę scenariuszy⁷¹⁰, ostatecznie pominięto działania lewicowej frakcji PPS w czasie rewolucji. W wyniku podobnych zabiegów, prezentowana w kinach interpretacja historii najnowszej pośrednio budowała autorytet Piłsudskiego nawet bez konieczności pokazywania jego osoby. Interesującym przykładem jest tu również relacja z premiery filmu *Pan Tadeusz* (1928) w reżyserii Ryszarda Ordyńskiego. W czasie uroczystej premiery, w której uczestniczył również marszałek z rodziną, największy aplauz publiczności wywoływały ponoć sceny, w których pojawiała się postać generała Jana Henryka Dąbrowskiego. Dla publiczności oczywista była paralela pomiędzy dowódcą legionów z okresu wojen napoleońskich i Piłsudskim. W takich momentach nawet ekranizacja dzieła Adama Mickiewicza stawała się elementem kultu marszałka⁷¹¹.

W budowaniu filmowego wizerunku marszałka uczestniczył nie tylko Ryszard Ordyński, ale również inni twórcy, na przykład wspomniany wyżej Józef Lejtes⁷¹² lub Henryk Szaro – zresztą wszyscy trzej chętnie sięgali po tematykę historyczną. Ten ostatni, swój film *Na Sybir* (1930), opowiadający o wydarzeniach 1905 r. zakończył epilogiem pokazującym paradę wojskową w odrodzonej Polsce. Natomiast w swojej, niezachowanej

⁷⁰⁸ M. Kowalski, dz. cyt., s. 368.

⁷⁰⁹ Tamże, s. 376.

⁷¹⁰ Dla *Dziesięciu z Pawiaka* były to wspomnienia pułkownika Jana Jura-Gorzechowskiego z okresu rewolucji 1905 roku, *Róża* była ekranizacją dramatu Stefana Żeromskiego pod tym samym tytułem.

⁷¹¹ T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 58.

⁷¹² M. Kowalski, dz. cyt., s. 361.

do czasów dzisiejszych, ekranizacji *Przedwiośnia* (1928), umieścić wbrew pierwowzorowi literackiemu postać Józefa Piłsudskiego planującego działania polskich wojsk w czasie wojny polsko-bolszewickiej⁷¹³. Czerpanie z dzieł literackich było wówczas, w jeszcze większym stopniu niż współcześnie, metodą pracy twórców filmowych, przy czym często scenarzyści i reżyserzy posuwali się do daleko idących zmian w stosunku do pierwowzorów. Umieszczanie w nich odniesień do biografii Józefa Piłsudskiego pełniło wyraźnie propagandowe funkcje, tym bardziej, że twórcy tych obrazów znajdowali się blisko pola władzy. Ryszard Ordyński był na przykład od roku 1934 prezesem Naczelnej Rady Przemysłu Filmowego w Polsce, ciała odpowiedzialnego za kreowanie polityki kulturalnej w dziedzinie kinematografii.

Warto zauważyć, że zdecydowana większość filmowych odniesień do postaci Józefa Piłsudskiego opierała się w okresie międzywojennym na zdjęciach dokumentalnych i archiwalnych, które twórcy wmontowywali do fabuł. Nie powstał natomiast film fabularny, w którym pierwszoplanowy aktor odtwarzałby rolę marszałka, chociaż jego wizualne przedstawienia w postaci obrazów i rzeźb były bardzo powszechne. Co prawda pracowano nad stworzeniem takich filmów (np. w 1928 r. Henryk Bigoszt kręcił film pt. *Komendant* z Antonim Piekarskim w roli tytułowej)⁷¹⁴, ale żaden z takich projektów nigdy nie ujrzał światła dziennego. Prawdopodobnie, przy dość powszechnie podzielanej opinii o słabości polskiej kinematografii, obawiano się efektu końcowego, który mógłby pokazać Piłsudskiego w nieodpowiednim świetle. W okresie międzywojennym dość powszechnie umniejszano również status kina jako elementu przynależnego wyłącznie kulturze popularnej, a więc niskiej. Skądinąd wiadomo wreszcie, że sam Piłsudski przekonał się do kina dopiero w ostatnich latach życia, około 1932 r., preferując zresztą przede wszystkim kino rozrywkowe, obrazy „o przewadze muzyki i śpiewu” czy kreskówki⁷¹⁵.

Po wybuchu II wojny światowej piłsudczycy bardzo szybko zostali obarczeni polityczną i moralną odpowiedzialnością za klęskę wrześniową. Władze polskie na emigracji, na czele z premierem Władysławem Sikorskim, starały się izolować politycznie przedstawicieli sanacji. Jednak po zakończeniu wojny to właśnie w środowiskach

⁷¹³ B.a., *Recenzje filmowe. Przedwiośnie*, Kino Teatr, nr 6, 1928, s. 23.

⁷¹⁴ *Komendant*, <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=22294>, (dostęp: 1.04.2015).

⁷¹⁵ M. Lepecki, *Pamiętnik adiutanta Marszałka Piłsudskiego*, Warszawa 1987, s. 147-150.

emigracyjnych, skupionych na przykład wokół Instytutu Józefa Piłsudskiego w Ameryce, kultywowano mit marszałka. U podstaw oficjalnej polityki pamięci PRL leżała bowiem krytyka Polski przedwrześniowej, reżimu sanacyjnego, a wreszcie samej postaci Piłsudskiego. Oskarżano przedwojenne władze o antydemokratyczną politykę kierowaną przeciwko robotnikom i chłopom, nieprzygotowanie do wojny, porównywano ideologię sanacji do faszyzmu, porozumienie polsko-niemieckie z 1934 r. nazywano paktem Piłsudski-Hitler⁷¹⁶. Propaganda antypiłsudczykowska nie przyniosła jednak oczekiwanych efektów, odwrotnie, popularność marszałka była z upływem czasu coraz większa, chociaż nie nosiła już znamion powszechnego kultu jego osoby⁷¹⁷. Zmiana w oficjalnej pamięci wobec Piłsudskiego dała się zauważyć w latach 80. Polityka pamięci sprawiła więc, że w pierwszych powojennych dekadach filmy opowiadające o dwudziestoleciu pojawiały się sporadycznie, przede wszystkim w kontekście trudnej sytuacji robotników⁷¹⁸. Dopiero lata 70. i 80. przyniosły wysyp produkcji poświęconych międzywojniu, przede wszystkim były to filmy rozrywkowe, ale również społeczno-polityczne. Józef Piłsudski jest jednym z głównych bohaterów dwóch filmów nakręconych w roku 1980: *Polonia restituta*⁷¹⁹ w reżyserii Bohdana Poręby oraz *Zamach stanu* w reżyserii Ryszarda Filipskiego. Obrazy te, oprócz roku produkcji, posiadają szereg punktów wspólnych. Film Poręby opowiada przede wszystkim o militarnej i dyplomatycznej walce o niepodległość Polski w latach 1914-1919, natomiast obraz Filipskiego o przejęciu władzy w Polsce przez sanację, poczynając od przewrotu majowego, aż po proces brzeski. Dotykają więc w zasadzie tej samej epoki w polskiej historii i ich bohaterami są w dużej mierze ci sami politycy, wojskowi i inne znane osoby publiczne. Oba filmy, wyprodukowane przez zespoły kierowane przez ich reżyserów (*Zamach stanu* był współprodukowany przez zespół *Kraków* Filipskiego oraz *Profil* Poręby) przedstawiały oficjalną interpretację przeszłości, starając się równocześnie stwarzać wrażenie obiektywnego, filmowego wykładu historycznego, poprzez wykorzystanie naturalnych lokacji, oparcie dialogów o źródła historyczne, posiłkowanie się napisami informującymi widzów o czasie i miejscu

⁷¹⁶ K. Lapter, *Pakt Piłsudski-Hitler*, Warszawa 1962.

⁷¹⁷ P. Okulewicz, *Józef Piłsudski. Między apologią a odrzuceniem*, [w:] M. Kujawska, B. Jewsiewicki (red.), *Historia – Pamięć – Tożsamość. Postaci upamiętniane przez współczesnych mieszkańców różnych części Europy*, Poznań 2006, s. 249-262.

⁷¹⁸ Na przykład *Czarne skrzydła* (1962), reż. Ewa i Czesław Petelscy, *Drugi brzeg* (1962), reż. Zbigniew Kuźmiński.

⁷¹⁹ Oprócz filmu kinowego powstał również siedmiodcinkowy serial telewizyjny emitowany po raz pierwszy w roku 1983.

akcji oraz tożsamości pojawiających się na ekranie postaci, wreszcie poprzez ograniczenie do minimum wątków pobocznych. W efekcie sprawiało to, że oba filmy były w zasadzie seria luźno związanych ze sobą scen i sekwencji pokazujących istotne – z punktu widzenia twórców – wydarzenia z historii Polski, bez wyraźnie zarysowanych głównych i drugoplanowych, bądź też pozytywnych i negatywnych bohaterów, co z pewnością miało wpływ na chłodne przyjęcie filmów przez publiczność i krytyków. Nie bez znaczenia było i to, że ich premiery przypadły w wyjątkowo gorącym politycznie roku 1981.

Oba te filmy, po raz pierwszy w okresie PRL, tak szeroko pokazywały postać Józefa Piłsudskiego, w wyrazistych kreacjach Janusza Zakrzeńskiego⁷²⁰ (*Polonia resituta*) i Ryszarda Filipskiego (*Zamach stanu*). Zarysowany przez twórców portret marszałka jest raczej krytyczny, choć zarzuty rzadko są formułowane wprost. W filmie *Poręby Piłsudski* jest bowiem krytykowany przede wszystkim nie za to co robi dla sprawy odzyskania przez Polskę niepodległości, ale za to czego dla owej sprawy nie robi. Przede wszystkim – twórcy filmu wkładają ten argument w usta Stefana Żeromskiego – za niewystarczające zainteresowanie i zaangażowanie się w sprawę zachodniej granicy Polski, czyli pośrednio niedocenywanie zagrożenia ze strony Niemiec. Warto przy tym dodać, że zaangażowanie Piłsudskiego na wschodzie jest w filmie zasygnalizowane, ale nie pokazane, pozostając właściwie w sferze domysłów i interpretacji widzów. Opowiadając przede wszystkim o tworzeniu się granicy na Śląsku i Wielkopolsce, film zupełnie pomija konflikt polsko-ukraiński oraz wojnę polsko-bolszewicką. W dyskursie PRL wojna z bolszewikami była oczywiście tematem drażliwym, jednak akurat w 1980 r., kiedy film powstawał, można było prawdopodobnie powiedzieć na ten temat nieco więcej, na co zwróciła zresztą uwagę jedna z krytyczek filmowych⁷²¹.

Zamach stanu idzie w krytyce nieco dalej. Głównym zarzutem wobec Piłsudskiego jest w tym przypadku rozminięcie się polityki pomajowej z autentycznymi oczekiwaniami ludu, to jest odwrócenie się od wspierających przewrót robotników-socjalistów i komunistów, nawiązanie politycznego aliansu z konserwatywną arystokracją, zwrócenie

⁷²⁰ Od czasu produkcji *Polonia Restituta* Janusz Zakrzeński, późniejszy wieloletni członek Związku Piłsudczyków wcielał się wielokrotnie w postać marszałka w rozmaitych sztukach teatralnych, rekonstrukcjach historycznych, obchodach świąt, stając się prawdopodobnie najbardziej ikonicznym odtwórcą roli Piłsudskiego w polskiej kulturze. Por. np. A. Bruchwald, *Janusz Zakrzeński – przez lata w kostiumie Marszałka Piłsudskiego*, <http://www.prawy.pl/41-kultura/aktualnoci13/669-janusz-zakrzenski-przez-lata-w-kostiumie-marszalka-pilsudskiego> (stan: 1.06.2014)

⁷²¹ B. Mruklik, *Historia z fotoplastikonu*, Kino nr 8, 1981, s. 15.

państwowego aparatu represji przeciwko ludowi pracującemu. W filmie znajdują się również aluzje dotyczące wsparcia piłsudczyków ze strony mniejszości żydowskiej, co w ujęciu Filipskiego, znanego skądinąd z antysemitycznych postaw, policzyć należy na niekorzyść Piłsudskiego. W czasie kiedy film wszedł na ekrany, historycy byli raczej zgodni, że *Zamach stanu* zbyt jednostronnie i krytycznie odnosi się do Polski pomajowej, zamykając się w dogmatycznych interpretacjach tego okresu, nie wykorzystując najnowszych badań i nie wychodząc naprzeciw widowni, która oczekiwała innego obrazu tamtej Polski⁷²². Jak można wywnioskować, widownia spodziewała się również innego, cieplejszego obrazu Józefa Piłsudskiego, który w pamięci zbiorowej symbolizował całą epokę. W tym miejscu warto jednak zauważyć, że w obu opisywanych filmach sam obraz marszałka pozostaje niespójny. Janusz Zakrzeński sprawiał w roli marszałka dobre wrażenie. Ryszard Filipski obsadzając samego siebie w roli Piłsudskiego, również nadał tej postaci pewien rys pozytywny, co sprawiało wrażenie wewnętrznej sprzeczności⁷²³. Można przypuszczać, że choć oba filmy krytkowały politykę Piłsudskiego, to krytyka ta nie dotyczyła jego motywacji i osobistych przymiotów – odwagi, charyzmy, poczucia odpowiedzialności za kraj. Zresztą, paradoksalnie, *Zamach stanu*, film przedstawiający obraz polski pomajowej zgodny z oficjalną, polityczną interpretacją przeszłości, mógł być również odczytywany jako metafora PRL. Reżimu dbającego o fasadę demokracji, ale w istocie opartego na wojsku i aparacie przemocy, ostro zwalczającego opozycję polityczną.

Bez względu na niespójności, oba wspomniane filmy w krytyce Józefa Piłsudskiego minęły się zarówno z oczekiwaniami widowni, jak i pozostawały w tyle za ustaleniami historyków i dyskursem publicznym, w którym okres międzywojenny i sama postać Piłsudskiego przestawały być już tematami tabu⁷²⁴. Były więc obrazami uznanymi powszechnie za nieudane. Kosztowna produkcja obu filmów, w sytuacji dramatycznego kryzysu finansowego kinematografii, stała się dodatkowo jedną z przyczyn gwałtownego konfliktu pomiędzy Filipskim, Porębą i twórcami z nimi związanymi, a większością środowiska Stowarzyszenia Filmowców Polskich w latach 1980-1981⁷²⁵.

⁷²² M. M. Drozdowski, P. Łossowski, R. J. Szaflik, H. Jankowski, K. Koźniewski, B. Mruklik, *Zamach na epokę*, Kino nr 5, 1981, s. 24-28.

⁷²³ Tamże, s. 24.

⁷²⁴ A. Nowak, dz. cyt., s. 54.

⁷²⁵ E. Zajiček, dz. cyt., s. 276-277.

Pomimo oficjalnej, krytycznej wobec Piłsudskiego pamięci zbiorowej okresu PRL, jego postać miała dla społecznej wyobraźni taką siłę oddziaływania, że w kinematografii była wykorzystywana jako znak-symbol⁷²⁶ reprezentujący nie tylko sanacyjny obóz władzy, ale wręcz pewną formację społeczną czy całą epokę. Tak było w przypadku omawianych wyżej filmów, ale również na przykład w wielkiej koprodukcji *Żołnierze wolności* (1977) Jurija Ozierowa, w której pod przewodnictwem radzieckiej kinematografii partycypowały kraje bloku wschodniego⁷²⁷. Istotna część filmu opowiadającego o działalności komunistów (wschodnio) europejskich w czasie II wojny światowej, poświęcona jest sprawom polskim, w tym powstaniu warszawskiemu. W scenie zebrania najważniejszych działaczy państwa podziemnego, którzy decydują o szczegółach wybuchu powstania, jednym z centralnych punktów jest wisząca na ścianie reprodukcja znanego obrazu Wojciecha Kossaka przedstawiającego Józefa Piłsudskiego na Kasztance. Obraz ten odnosi się w tym kontekście nie tyle do poglądów politycznych zebranych tam osób (Jan Stanisław Jankowski, Tadeusz Bór-Komorowski, Tadeusz Pełczyński, Antoni Chruściel, Leopold Okulicki), co więcej piłsudczycy byli krytyczni wobec powstania. Chodziło natomiast o symbol reprezentujący wyobrażenie „pańskiej” Polski, której obroną ma być dyskutowany wybuch powstania. Na podobnej zasadzie, ten sam obraz wyeksponowany jest w filmie *Zamach stanu* (1980) w gabinecie Felicjana Sławoja-Składkowskiego, kiedy wydaje on podwładnym dyspozycje zlecające prześladowania polityków opozycyjnych.

Po rozpoczęciu transformacji systemowej w 1989 r. (a potem z nieco większą częstotliwością również w okresie rządów Prawa i Sprawiedliwości 2005-2007) pamięć o Józefie Piłsudskim przeżyła odrodzenie. Przywracano lub nadawano imię Józefa Piłsudskiego ulicom, placom, instytucjom kulturalnym, edukacyjnym itp. Piłsudski stał się również jedyną, prócz Jana Pawła II, postacią, której powszechnie stawia się we współczesnej Polsce pomniki⁷²⁸. Współczesne upamiętnianie Piłsudskiego nie ma już jednak, jak się wydaje, charakteru kultu jednostki, pamięć o nim nie jest bowiem równie żywa jak w okresie międzywojennym lub w pierwszych dekadach po jego śmierci. Charakterystyczna jest na przykład treść sejmowego oświadczenia z okazji 60. rocznicy

⁷²⁶ J. Monaco, *How to read a film*, New York, Oxford 1981, s. 133.

⁷²⁷ Wśród filmowców zaangażowanych w powstanie segmentów polskich byli, między innymi, reżyserzy Jerzy Hoffman i Zbigniew Kociuba oraz konsultanci historyczni Zbigniew Załuski i Jarema Maciszewski.

⁷²⁸ K. Ożóg, *Rzeczpospolita pomnikowa*, [w:] I. Borowik, K. Leszczyńska (red.) *Wokół tożsamości: teorie, wymiany, ekspresje*, Kraków 2007. Prócz pomników, w wielu miejscowościach znajdują się ulice, place i instytucje (np. szkoły) imienia Józefa Piłsudskiego.

śmierci Piłsudskiego, w której zapisano: „Józef Piłsudski pozostaje w pamięci narodu jako twórca niepodległości i zwycięski wódz odpierający obcy najazd zagrażający całej Europie i jej cywilizacji. Józef Piłsudski dobrze zasłużył się Ojczyźnie i wszedł na trwałe do naszej historii”⁷²⁹. Jest to zapis oddający Piłsudskiemu część, a jednocześnie mający charakter encyklopedycznej notki, daleki od temperatury poświęcanych mu oficjalnych wypowiedzi w okresie sanacyjnym⁷³⁰. W kinematografii, postać marszałka pojawiała się nadal jako epizodyczna, jednoznacznie pozytywna i charyzmatyczna. Tak było na przykład w filmie Jerzego Hoffmana *1920. Bitwa warszawska* (2011). Chociaż na podstawie wywiadu, jakiego udzielił Hoffman na etapie przygotowań do produkcji, stwierdzić można, że przewidywał dla postaci Piłsudskiego ważną rolę w swojej produkcji, jeśli nie w wymiarze fabularnym, to na pewno symbolicznym. Film miał bowiem przypomnieć, że to właśnie osobie Piłsudskiego Europa i świat zawdzięcza zatrzymanie ekspansji bolszewizmu, co potwierdza, że jest to jeden z podstawowych elementów współczesnej pamięci zbiorowej o Piłsudskim. Hoffman mówił też: „Nie chcemy tworzyć mu pomnika bez skazy, bo jak każdy z nas miał swoje zalety i wady. Jednak to dzięki jego ogromnej sile wewnętrznej i energii [...] udało się zwyciężyć w momencie, kiedy cały zachód był przekonany, że musimy przegrać”⁷³¹. Piłsudski z okresu bitwy warszawskiej przedstawiony został również w serialu telewizyjnym *1920. Wojna i miłość*, w reżyserii Macieja Migasa.

Jedynym przedsięwzięciem filmowym, stawiającym w centrum zainteresowania biografię Piłsudskiego był natomiast, jak do tej pory, ośmioodcinkowy serial *Marszałek Piłsudski* (2001) w reżyserii Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego. Autor, ceniony za swoje starannie przygotowywane filmy dokumentalne oraz historyczne (np. *Gdziekolwiek jesteś panie prezydencie*, 1978), prześledził życie Piłsudskiego od wczesnej młodości, kiedy w roku 1887, w wieku lat dwudziestu zostaje aresztowany pod zarzutem udziału w spisku na życie cara i zesłany na Sybir, aż do śmierci w 1935 r. Serial ma charakter

⁷²⁹ Oświadczenie Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 12 maja 1995 r. w sprawie uczczenia 60 rocznicy śmierci Marszałka Józefa Piłsudskiego. <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WMP19950250297>, (dostęp: 2.01.2015).

⁷³⁰ Por. np. Orędzie żałobne prezydenta Rzeczypospolitej, <http://web.archive.org/web/20041016082658/http://www.pilsudski.krakow.pl/oredzie.htm> (dostęp: 1.04.2015); Z. Osiński, *Wkład Janusza Jędrzejewicza w budowanie mitu polskiego bohatera narodowego – Józefa Piłsudskiego*, [w:] M. Kujawska, B. Jewsiewicki (red.), *Historia – Pamięć – Tożsamość. Postaci upamiętniane przez współczesnych mieszkańców różnych części Europy*, Poznań 2006.

⁷³¹ J. Hoffman w wywiadzie dla portalu Stopklatka.pl, za: *Jerzy Hoffman przygotowuje film o Piłsudskim*, <http://jpilsudski.org/film-teatr-muzyka/810-jerzy-hoffman-przygotowuje-film-o-pisudskim> (stan: 1.06.2014).

paradokumentalny, oprócz inscenizacji znalazło się w nim wiele scen archiwalnych. W odróżnieniu od wcześniej wspomnianych produkcji nie ogranicza się do ukazywania Piłsudskiego-symbolu, pokazuje zarówno jego życie osobiste, jak i momenty wahań i kryzysów, na przykład tuż przed bitwą warszawską lub u progu przewrotu majowego. Co interesujące, Andrzej Trzos-Rastawiecki przyznawał, że pomimo przywrócenia postaci Józefa Piłsudskiego do polskiego dyskursu publicznego w okresie III RP, miał olbrzymie trudności ze znalezieniem funduszy na swoją produkcję⁷³², co świadczyć może o tym, że współcześni odbiorcy nie oczekują przepracowania i pogłębienia figury-symbolu marszałka Piłsudskiego, jaki funkcjonuje we współczesnej pamięci zbiorowej.

Jak wspomniano już wyżej, Józef Piłsudski silnie zaprzętał wyobraźnię twórców filmowych okresu międzywojennego, nie stworzono jednak wówczas filmu fabularnego, poświęconego jego biografii, również z obawy, że obraz nieudany mógłby przynieść więcej szkód niż potencjalnych korzyści propagandowych. Tymczasem, wśród innych wybitnych postaci historycznych, których biografie sfilmowano w tamtym czasie, byli Tadeusz Kościuszko (*Kościuszko pod Racławicami* [1913], reż. Orland; *Kościuszko pod Racławicami* [1938], reż. Józef Lejtes), Józef Poniatowski (*Ułan księcia Józefa* [1937], reż. Konrad Tom) oraz król Zygmunt August (*Barbara Radziwiłłówna* [1936], reż. Józef Lejtes). W istocie dwaj pierwsi są w tych filmach jedynie bohaterami drugoplanowymi, podczas gdy na pierwszym planie rozwijał się wątek romansowy postaci fikcyjnych. Niemniej zaprezentowano ich jako wybitnych dowódców i wielkich Polaków, choć *Ułan księcia Józefa* zwraca uwagę również na powszechnie pamiętaną słabość księcia Pepi do kobiet. Film *Barbara Radziwiłłówna*, choć również jest przede wszystkim opowieścią o miłości, wziął za głównych bohaterów znane postacie historyczne. Nakręcony na fali olbrzymiej mody na romansowe biografie znanych osób, zapoczątkowanej przez słynne *Prywatne życie Henryka VIII* Alexandra Kordy z 1933 r., zawierał również w sobie pewien potencjał polityczny. Uwidacznia się on przede wszystkim w scenie konfrontacji pomiędzy królem a szlachtą, która jest niezadowolona z zawartego bez jej zgody małżeństwa pomiędzy królem a Barbarą Radziwiłłówną. Król próbuje przekonać postów, aby zatwierdzili małżeństwo, gdyż ich sprzeciw jest faktycznie samowolą skierowaną przeciwko dobru

⁷³² B. J. Krawczyk, Wywiad z Andrzejem Trzosem-Rastawieckim reżyserem serialu „Marszałek Piłsudski”, <http://www.jpilsudski.org/artykuly-publicystyka-felietony/wywiady/item/2147-wywiad-z-andrzejem-trzosem-rastawieckim-rezyserem-serialu-marszalek-pilsudski> (stan: 1.06.2014)

kraju. W tym przypadku sympatia widzów miała znaleźć się po stronie króla, a nie szlachty, co według Leszka Armatysa nie było przypadkowe i miało być apologią autorytarnych rządów sanacyjnych, lepszych od „sejmokracji”, będącej w praktyce samowolą posłów⁷³³. Wątek konfliktu króla ze szlachtą powrócił również w późniejszym serialu *Królowa Bona* (1980) oraz w filmie *Epitafium dla Barbary Radziwiłłówny* (1982), w reżyserii Janusza Majewskiego.

Po drugiej wojnie światowej, w okresie stalinowskim, próbą stworzenia filmowej biografii charyzmatycznego wodza był film *Żołnierz zwycięstwa* (1953) w reżyserii Wandy Jakubowskiej, opowiadający o życiu generała Karola Świerczewskiego. Podobnie jak w przypadku wizerunków Józefa Piłsudskiego w filmach przedwojennych, ekranowa postać Świerczewskiego powstała w warsztacie twórczyni blisko związanej z obozem władzy i właściwie na polecenie władz⁷³⁴, została więc naznaczona ewidentną intencją polityczną⁷³⁵. Produkcja pozostawała zresztą na wszystkich etapach pod wzmożoną kontrolą⁷³⁶. Film ten był bodaj najwyraźniejszym w polskim kinie przypadkiem propagandowego, niemal hagiograficznego przedstawienia biografii. Miał on pomóc w zagnieżdżeniu generała „Waltera” w pamięci zbiorowej Polaków. Obraz ten przedstawia generała Świerczewskiego jako człowieka o wyjątkowych cechach, powszechnie cenionego, pomocnego, oddanego ideom, w które wierzy. Również wyjątkowo odważnego – film ilustruje bowiem dosłownie znane określenie na temat Świerczewskiego jako człowieka, który się kulom nie kłaniał⁷³⁷. Nieco paradoksalnie, w czasie prac nad filmem, w krytycznych uwagach najwyższych władz partyjnych, w tym przypadku Jakuba Bermana, wskazywano, że zbyt heroiczne ukazanie Świerczewskiego „akcentuje często rolę generała bez powiązania z jakimkolwiek partyjnym ogniwem lub zespołem [...] Widz w każdym razie nie będzie dostrzegał wyraźnie tej kierującej siły ideowej i organizacyjnej, a szereg wydarzeń będzie przypisywał geniuszowi i bohaterstwu

⁷³³ L. Armatys, *Barbara Radziwiłłówna*, Kino nr 11, 1971, s. 59.

⁷³⁴ T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 146.

⁷³⁵ E. Krasucki, *Przepis na nowego bohatera narodowego*, Biuletyn IPN, nr 7, 2006, s. 49-57.

⁷³⁶ Choć Wanda Jakubowska w wywiadzie z 1985 roku stwierdziła, że film o Karolu Świerczewskim nakręciła zgodnie z „wiernością sobie”, a bohater pozostaje jej bliski i czuje do niego sympatię. B. Mruklik, *Wierność sobie*, Kino nr 5, 1985, s. 21.

⁷³⁷ Określenie to pochodzi od tytułu książki *O człowieku, który się kulom nie kłaniał*, autorstwa Janiny Broniewskiej, wydanej po raz pierwszy w 1948 roku.

jednostki, bądź przypadkowi”⁷³⁸. Postać Świerczewskiego miała być więc nie tylko nową figurą w panteonie narodowych bohaterów, ale również nowym typem bohatera, który miałby docelowo zepchnąć w sferę niepamięci tradycyjnych, narodowo-romantycznych bohaterów (jakim był też Józef Piłsudski w filmach międzywojennych). W związku z licznymi uwagami i poprawkami do scenariusza praca nad filmem – podobnie jak w przypadku innych produkcji okresu socrealizmu – przebiegała z przeszkodami, trwała bardzo długo (w latach 1949-1953), a w związku z rangą polityczną produkcja pochłonęła ogromne koszty⁷³⁹. Ostateczna wersja filmu sprawia wrażenie nie do końca spójnej serii epizodów, pokazujących Świerczewskiego jako prawdziwego komunistę, patriotę i internacjonalistę. Scenariusz filmu skwapliwie unikał też najbardziej kontrowersyjnych fragmentów jego biografii, pomijając działalność Karola Świerczewskiego w czasie wojny polsko-bolszewickiej czy na początku II wojny światowej.

Stylistyka szkoły polskiej, która zdominowała polskie kino historyczne w drugiej połowie lat 50., odchodziła od pokazywania wielkich jednostek. Filmy skupiały się raczej na perspektywie zwykłego człowieka zmagającego się z ponadjednostkowymi i trudnymi do zrozumienia mechanizmami Wielkiej Historii. Widoczny powrót do konwencji biografii wielkich postaci historycznych nastąpił kilkanaście lat później. Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych film polski zmieniał się równoległe z sytuacją społeczno-polityczną w kraju. Doniosłe zmiany wiązały się z reformą przemysłu filmowego w 1968 r., coraz większą rolą telewizji polskiej, która wymuszała na kinematografii bardziej atrakcyjne produkcje, aby nie dopuścić do odpływu widowni, czy upowszechnieniem się filmu barwnego jako standardu. W kraju, po czternastoletnich rządach Władysława Gomułki, doszła do władzy ekipa Edwarda Gierka, co otworzyło nowy rozdział w wewnętrznej i międzynarodowej polityce Polski⁷⁴⁰.

Zmiany polityczne odbiły się również na kinematografii polskiej. Filmy zaczęły coraz częściej pełnić rolę swego rodzaju manifestacji tożsamości narodowej. Szczególnie wdzięcznym polem były filmy historyczne, zarówno dotyczące historii najnowszej (np. *Hubal* [1973], reż. Bohdan Poręba), jak również sięgające do klasyki literatury

⁷³⁸ Za: E. Krasucki, dz. cyt., s. 53.

⁷³⁹ Budżet filmu doszedł prawdopodobnie do sumy miliarda złotych, podczas gdy przeciętny film kosztował wówczas około 5,5 miliona. Za: T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 147.

⁷⁴⁰ Przy czym dla polityki międzynarodowej Polski, większe znaczenie od zmiany ekipy rządzącej miały procesy polityki globalnej, takie jak nowa polityka wschodnia RFN lub tzw. odprężenie (*Détente*) między stronami zimnej wojny w latach 70. XX wieku.

polskiej, którą zaczęto chętniej adaptować (np. *Pan Wołodyjowski* [1969] i *Potop* [1974], reż. Jerzy Hoffman, *Chłopi* [1973], reż. Jan Rybkowski; *Noce i dnie* [1975], reż. Jerzy Antczak). Lata siedemdziesiąte to również wyjątkowy w rodzimej kinematografii okres zainteresowania historią Polski pod rządami dynastii Piastów. Jedyne pełnometrażowe filmy historyczne, których akcję osadzono w piastowskiej Polsce powstały w latach 1971-1975 i były to biografie polskich władców tej epoki. W kolejności chronologii powstawania: *Bolesław Śmiały* (1971), reż. Witold Lesiewicz, *Gniazdo* (1974), reż. Jan Rybkowski oraz *Kazimierz Wielki* (1975), reż. Ewa i Czesław Petelscy.

W tamtych latach, zainteresowanie piastowskim rozdziałem historii Polski nie było przypadkowe. Ekranizacje wydarzeń z początków państwa polskiego wiązały się ze zmianami w retoryce publicznej rządzących i miały odnosić się do współczesnej sytuacji i problemów Polski – opowiadały o jej granicach, geopolitycznych możliwościach, stosunkach z sąsiadami, relacjach między państwem a kościołem. Ważny był w nich problem modernizacji kraju przeprowadzanej przez nowoczesnego władcę, co korespondowało z gierkowskim hasłem budowy Drugiej Polski. Wszystkie podnosiły też wątek przywództwa i konieczności solidarnego skupienia się społeczeństwa wokół osoby silnego władcy.

Pierwszy z trzech wymienionych wyżej obrazów, *Bolesław Śmiały*, w reżyserii Witolda Lesiewicza przedstawiał znaną historię zatargu pomiędzy królem, a biskupem krakowskim Stanisławem, który dla obu zakończył się tragicznie w roku 1079. Dla biskupa – później świętego, patrona Polski – męczeńską śmiercią, dla króla porzuceniem korony i koniecznością ucieczki na Węgry. Poprzez spór dwóch postaci historycznych, film przedstawiał ogólny schemat walki o władzę, zasadniczo niezmienny w czasie, nieco podobny w tym sensie do wcześniejszego o kilka lat *Faraona* (1965), w reżyserii Jerzego Kawalerowicza. Jednak w odróżnieniu od filmowej adaptacji powieści Bolesława Prusa, która starała się dystansować od doraźnych aluzji politycznych, w *Bolesławie Śmiałym* znaleźć można wiele odwołań do czasów współczesnych twórcom; odwołań z góry zamierzonych i jawnych.

Król Bolesław został przedstawiony jako rozważny i szlachetny polityk, silny władca, któremu jednak przyszło zmagać się z, jak powiedział sam reżyser, „ofensywnym

duchem Kościoła”⁷⁴¹. Konflikt ten stanowi oś fabularną dzieła. Film starał się przełamywać hagiograficzną legendę o świętym biskupie męczenniku zamordowanym przez króla świętokradcę. W filmie, wiele argumentów politycznych stoi po stronie króla. Biskup Stanisław nie został przedstawiony jako czarny charakter, zdrajca stanu, ale jako człowiek źle rozeznaný w polityce, który nieświadomie ulega podszeptom wrogów kraju. Jak stwierdził odgrywający tytułową rolę króla Ignacy Gogolewski, biskup „swoim postępowaniem przeszkadza królowi w jego poczynaniach politycznych, zaostrza i tak już napięte stosunki między państwem a kościołem. Konflikt polegał przede wszystkim na tym, iż Bolesław postanowił przywrócić Polsce dawną świetność i odzyskać niezależność od Niemiec”⁷⁴². Ta wypowiedź jasno pokazuje, że biskup Stanisław, pomimo swoich racji jest w filmie bohaterem negatywnym. Jako ciekawostkę dodać można, iż Gogolewski na tyle mocno związał się z graną przez siebie postacią króla, iż publicznie ubolewał, że wizja reżysera nie pozwoliła mu osobiście wymierzyć śmiertelnych ciosów biskupowi⁷⁴³, jak podają niektóre wersje żywota świętego Stanisława. W filmie zadanie to powierzone zostało siepaczom królewskim.

Starcie pomiędzy bohaterami jest jednak nie tylko konfliktem pomiędzy władzą świecką a duchowną, ale również pomiędzy dwiema koncepcjami rządzenia państwem. Bolesław opowiada się za silną, scentralizowaną władzą, Stanisław za jej dzieleniem⁷⁴⁴. W *Bolesławie Śmiałym* konflikt pomiędzy królem a biskupem jest również pretekstem do pokazania szerszych podziałów społecznych, różnic pomiędzy „nami” i „nimi”, swoimi i obcymi. Pozytywnymi bohaterami są władca, sprzyjający mu poddani oraz zaprzyjaźnieni Rusini. Wartości istotne dla nich to spójność i niezależność państwa oraz narodu od obcych. Przeciwnicy tego porządku to przede wszystkim przedstawiciele kleru, chociaż w przypadku tego obrazu należy rozróżnić krytykę przedstawicieli Kościoła od religii jako takiej – film nie jest bowiem antyreligijny. Do wrogów porządku należą również Niemcy, chcący podporządkować sobie zagrażających im od wschodu, ambitnych Polaków. Wreszcie, to część szlachty, w której interesie jest osłabienie władzy królewskiej⁷⁴⁵. Niemcy widząc rosnące dla siebie zagrożenie na wschodzie, za wszelką cenę starają się

⁷⁴¹ W. Lesiewicz, dz. cyt.

⁷⁴² I. Gogolewski, *Spotkanie z aktorem*. Rozmowa z W. Czapińska, Ekran, nr 4, 1971.

⁷⁴³ Tamże.

⁷⁴⁴ M. Oleksiewicz, *Bolesław Śmiały. Dokumentacja, przygotowania, realizacja*, Kino, nr 1, 1971, s. 22.

⁷⁴⁵ Konflikt na tej linii pojawia się również w filmach o Zygmuncie Augustcie i Barbarze Radziwiłównie.

rozbić kwitnącą przyjaźń pomiędzy Polakami a Rusinami – w filmie poseł z Kijowa zostaje skrytobójczo zamordowany w drodze do Krakowa.

Produkcja imponować miała skalą i precyzją przygotowań, jako że była pierwszym w historii obrazem opowiadającym o tak zamierzczłej historii Polski⁷⁴⁶. Miało to stanowić o jego atrakcyjności dla widzów, którzy jednocześnie mieli zapoznawać się z treściami pożądanymi politycznie, takimi jak podkreślenie wagi spójności narodu, zagrożenia ze strony Niemiec i Kościoła, jako instytucji szkodzącej suwerenności i sile państwa. Ostatecznie jednak nie trafił do przekonania widzów i został dość zdawkowo potraktowany przez krytykę. Statyczność fabuły, przypominającej raczej serię żywych obrazów oraz związana z tym teatralna sztuczność gry aktorskiej okazała się zbyt mało atrakcyjna. Nawet barwność filmu, będąca wówczas wciąż pewną nowością, wyszukane kostiumy, rekwizyty i scenografia rzadko spotykane wcześniej w kinematografii polskiej, nie wywołały większego zainteresowania wśród widzów. Jak się wkrótce miało okazać, podobne problemy napotkały również kolejne filmy o czasach Piastów.

Gniazdo, w reżyserii Jana Rybkowskiego, film o Polsce okresu chrztu, również był przedsięwzięciem, do którego przygotowywano się bardzo poważnie. Reżyser filmu miał bogate doświadczenie w kręceniu filmów historycznych, również dużych widowisk historyczno-kostiumowych; dwa lata wcześniej nakręcił ekranizację *Chłopów* (1972) Władysława Reymonta. Konsultantem historycznym *Gniazda* został profesor Aleksander Gieysztor, wybitny specjalista od tej epoki. W scenariuszu uwzględniono najnowsze ustalenia historyczne, użyto dużej ilości statystów, przede wszystkim w kulminacyjnej, starannie zrealizowanej scenie bitwy pod Cedynią, uszyto wiele kostiumów, starannie przygotowywano meble i inne rekwizyty. Z pewnością, realizacyjnie film prezentował się bardziej interesująco od trzy lata wcześniejszego *Bolesława Śmiałego*. Pozostało to jednak na drugim planie, biorąc pod uwagę, że film zdominowały polityczne deklaracje Mieszka I, mało atrakcyjne dla widza, a nazbyt czytelne jako nawiązania do retoryki gierkowskiej. Na przykład, kiedy Mieszko energicznie przekonuje zamkniętego, konserwatywnego ojca Ziemomysła, żeby otworzyć się na świat i rządzić w Gnieźnie po swojemu, „jedną myślą, jedną wiarą, jedną ręką”. Sztuczność i statyczność to, podobnie jak w przypadku *Bolesława Śmiałego*, główny problem filmu. Scenariusz, zbudowany na retrospekcjach z życia medytującego przed bitwą pod Cedynią księcia Mieszka rwie się

⁷⁴⁶ M. Oleksiewicz, dz. cyt.

i jest w istocie zbiorem scen, żywych obrazów, które umożliwiają Mieszkowi, granemu przez Wojciecha Pszoniaka, mnożyć polityczne mowy. Również w *Gnieździe*, wartości reprezentowane przez bohatera to spójność państwa, niezależność, równe z innymi narodami traktowanie na arenie międzynarodowej, a także postęp i pogoń cywilizacyjna za najbardziej rozwiniętymi państwami – idee napędzające publiczny dyskurs w dekadzie gierkowskiej. Głównym wrogiem wewnętrznym są konserwatywni, reakcyjni przedstawiciele starszyny zamknięci na nowości oraz wróg zewnętrzny, czyli Niemcy (Sasi). W finale, po zwycięskiej bitwie pod Cedynią z 972 r., zostało umieszczone również odniesienie do zachodnich granic Polski. Książę Mieszko mówi do pokonanych i schwytanych margrabiów saskich Hodona i Zygryda: "Idźcie, opowiedzcie wszystkim, których spotkacie, co zdarzyło się, gdy zbrojnie przeszliście Odrę. Jesteście wolni! Idźcie stąd!". Nieprzypadkowo bitwa pod Cedynią, na Pomorzu Zachodnim, u brzegu Odry została wybrana jako moment kulminacyjny filmu, największy sukces Mieszka I oraz klamra spinająca fabułę *Gniazda*.

Trzecią i największą historyczną realizacją o Polsce Piastów, był dwupółgodzinny film Ewy i Czesława Petelskich *Kazimierz Wielki*. "Chcielibyśmy przybliżyć widzowi tę postać jedyne polskiego króla, który przeszedł do historii z przydomkiem »wielki«; stworzyć wizerunek władcy, polityka, gospodarza; a jednocześnie pokazać skomplikowanego psychicznie człowieka, jego burzliwe życie osobiste" - mówili o swoim dziele twórcy⁷⁴⁷. Już z tej krótkiej wypowiedzi można domyślić się tego, co po ukazaniu się filmu było dla wszystkich oczywiste. Ekranowy Kazimierz Wielki miał stać się historycznym odbiciem Edwarda Gierka⁷⁴⁸, kreowanego na gospodarza Polski Ludowej. Sylwetka władcy, który „zastał Polskę drewnianą, a zostawił murowaną”, jak mało która pasowała do porównań z dążącym do modernizacji kraju, nawołującym do budowy „drugiej Polski” Gierkiem.

Fabuła filmu, podobnie jak wcześniejszego *Gniazda*, oparta jest na retrospekcjach, co dało twórcom scenariusza duże możliwości wyboru scen i wątków z biografii Kazimierza, w taki sposób, by pokazać jego sylwetkę zgodnie z oczekiwaniami. Widz ma więc okazję zobaczyć jak Kazimierz Wielki zмага się z lokalnym watażką nie

⁷⁴⁷ *Kazimierz Wielki* <http://filmpolski.pl/fp/index.php?film=12278> (stan: 1.06.2014).

⁷⁴⁸ E. Wipszycka, T. Cegielski, *Przeszłość zwizualizowana. Rozmowa o filmie historycznym*, Mówią Wieki, <http://www.mowiawieki.pl/index.php?page=artykul&id=123> (stan: 1.06.2014).

przestrzegającym prawa; z biskupem, który utrudnia rozwój gospodarczy; widzimy jak buduje nowe zamki, a przede wszystkim dąży do wzmocnienia potęgi państwa polskiego i oddalenia największego zagrożenia, jakim był wówczas dla kraju Zakon Krzyżacki. Punkt sporny pomiędzy Polską, a Zakonem stanowiły przede wszystkim ziemie Pomorza, których powrót do Polski przyjął Kazimierz za swój najważniejszy cel polityczny. Co prawda, nie udało mu się dożyć do tego momentu, ale ekranowe sekwencje składają się w dużej mierze na laurkę dla władcy mądrego i sprawiedliwego, a przy tym „ludzkiego” i mającego momenty słabości. Spośród obrazów o monarchach epoki Piastów, film Petelskich w największym stopniu próbował ilustrować również prywatne życie króla, jednak konstrukcja scenariusza oraz nacisk na kwestie wagi państwowej powodowały, że trudno na jego podstawie wyrobić sobie jednoznaczną opinię na temat Kazimierza jako człowieka.

Kazimierz Wielki, ostatni i najdroższy z trzech filmów, nie zdołał uniknąć wad poprzednich. Pomimo zamierzeń realizacyjnych wszystkie omawiane filmy były zbyt statyczne. Brakowało w nich wyrazistych postaci, które zjednałyby uwagę widzów. Liczne rzeczywiste postaci historyczne, przewijające się na drugim i trzecim planie, były nakreślane zbyt szkicowo, żeby przyciągnąć większą uwagę. Fabuły, poszatowane na szereg scen doniosłych historycznie, ale niespójnych, były często niezrozumiałe i nużące dla widzów bez odpowiedniego przygotowania historycznego, a zarazem nieściśle czy wręcz błędne dla odbiorców o wyższych kompetencjach. Często bowiem, pomimo konsultacji historycznych, filmowe wydarzenia okazywały się niezgodne ze stanem wiedzy o przeszłości⁷⁴⁹. Najważniejsze wreszcie, że filmy te, będąc oficjalnymi wykładnikami dziejów, miały się znacznie z oczekiwaniami odbiorców. Postaci monarchów uwiecznione w biografii nie zdobyły masowej wyobraźni nawet w taki sposób, w jaki wpisała się w nią drugoplanowa rola Emila Karewicza jako Władysława Jagiełły w filmie *Krzyżacy* (1960) Aleksandra Forda. Kondrad Eberhardt w miesięczniku *Kino* pytał po ukazaniu się filmu *Kazimierz Wielki*: „W sposób coraz natarczywszy staje przed nami pytanie: co dalej? Jeszcze jedna filmowa monografia któregoś z władców? [...] Czy koniecznie muszą być to namaszczone kazania na temat dziejów ojczystych do jakich już przywykliśmy?”⁷⁵⁰. Okazało się, że *Kazimierz Wielki* był ostatnią produkcją o polskich monarchach. Natomiast

⁷⁴⁹ K. Eberhardt, *Szansa: autorski film historyczny*, Kino nr 6, 1976, s. 11.

⁷⁵⁰ Tamże, s. 12.

„żywe obrazy” przetrwały w filmach o historii nowożytnej, jak *Jarosław Dąbrowski* (1975) w reżyserii Bohdana Poręby i najnowszej, jak wspomniane wyżej *Polonia Restituta*, *Zamach stanu*. Ani razu nie udało się jednak tym produkcjom zdobyć większej popularności wśród widzów. Podobnie było w przypadku filmu pod tytułem *Żelazną ręką* (1989), w reżyserii Ryszarda Bera. Został on osadzony w czasach panowania Stefana Batorego i portretując tego władcę pokazuje konflikt pomiędzy koncepcją władzy opartej na autorytecie i władzy opartej na prawie. Pomimo ciekawego zagadnienia, szczególnie w Polsce stojącej u progu transformacji systemowej, ani sam obraz, ani postać Batorego, nie wpisały się wówczas w pamięć zbiorową Polaków, zainteresowanych wówczas przede wszystkim odkrywaniem tak zwanych „białych plam” najnowszej historii.

Po 1989 r., wraz ze zmianami w polu produkcji filmowej, a przede wszystkim rozluźnieniem zależności od pola władzy – ale za cenę większej zależności od pola ekonomii – filmowe biografie wielkich postaci historycznych w dużej mierze przestały interesować twórców. Wśród pojedynczych filmów biograficznych lub takich, w których pojawiały się rzeczywiste postaci historyczne, nową tendencją było jedynie przedstawianie postaci związanych z kościołem. Obrazy takie jak *Życie za życie. Maksymilian Kolbe* (1990) Krzysztofa Zanussiego; *Faustyna* (1994) Jerzego Łukaszewicza; *Prymas. Trzy lata z tysiąca* (2000) Teresy Kotlarczyk; *Popiełuszko. Wolność jest w nas* (2009), Rafała Wieczyńskiego korzystały z otwarcia się publicznego dyskursu na tematy związane z kościołem katolickim. Przynajmniej dwa ostatnie były jednak również biografiami *stricto* politycznymi, pokazującymi wybitne jednostki walczące nie tylko w imię własnych ideałów, ale również dla dobra wspólnego (ojczyzny, narodu) w warunkach niedemokratycznego reżimu.

Pod koniec pierwszej dekady XXI wieku pojawiły się również produkcje poświęcone wybitnym, aczkolwiek słabo do tej pory upamiętnianym postaciom związanym z II wojną światową i walką o suwerenność Polski po jej zakończeniu. Były to na przykład produkcje *Generał Nil* (2009), reż. Ryszard Bugajski; spektakl telewizyjny *Śmierć rotmistrza Pileckiego* (2006), reż. Ryszard Bugajski; *Generał. Zamach na Gibraltarze* (2009), reż. Anna Jadowska⁷⁵¹. We wszystkich tych przypadkach bohaterowie, wojskowi

⁷⁵¹ Film Anny Jadowskiej, choć opierał się na badaniach historyka Dariusza Baliszewskiego, jak również wykorzystał konsultację historyczną prof. Pawła Wieczorkiewicza, przedstawia historię śmierci generała Władysława Sikorskiego jako zamachu, co nie jest powszechnie przyjętą wersją wydarzeń. W 2013 roku IPN umorzył śledztwo w sprawie śmierci generała Sikorskiego z braku dowodów potwierdzających hipotezę

i wybitni patrioci ponoszą klęskę w zderzeniu z mechanizmami Wielkiej Historii, w dwóch pierwszych jest to sowiecki totalitaryzm, w trzecim spisek politycznych oponentów.

Charakterystyka obrazów poświęconych wielkim postaciom historycznym w polskim kinie pokazuje, że konwencja biograficzna zawsze wykazywała bardzo silne związki z polityką. Jak okresie PRL pole produkcji filmowej było uzależnione od pola władzy lub bardzo silnie z nim związane, jak w Polsce międzywojennej, powstał szereg obrazów będących apologiami lub – rzadziej – krytyką znanych postaci historycznych. Twórcy tych filmów w większości przypadków rekrutowali się też ze środowisk bliskich ośrodkom władzy. W okresie międzywojennym był to na przykład Ryszard Ordyński, w okresie PRL małżeństwo Petelskich, Wanda Jakubowska, Bohdan Poręba czy Ryszard Filipiński. W przypadku filmowego ujęcia postaci Józefa Piłsudskiego w produkcjach dwóch ostatnich reżyserów, można nawet mówić o narracji charakterystycznej dla ortodoksyjnej, komunistycznej wersji historii, charakterystycznej dla pierwszych dekad po II wojnie światowej, która w momencie produkcji przypadającym w „karnawale Solidarności” budziła niedosyt nawet w dyskursie cenzuralnym. Po 1989 r. państwo straciło w dużej mierze zainteresowanie kreowaniem pomnikowych obrazów wielkich Polaków, w związku z czym kinematografia sama niemalże zamknęła się na tą konwencję. Symptomatyczne w tym kontekście wydaje się pojawienie po 1989 r. kilku biografii osób związanych z kościołem katolickim. Kościół bowiem od rozpoczęcia transformacji systemowej nie tylko stał się równoprawnym, a w wielu kwestiach uprzywilejowanym podmiotem w dyskursie publicznym, ale również niezmiennie wykazuje wiele determinacji i konsekwencji w kreowaniu zbiorowej pamięci społeczeństwa polskiego⁷⁵². Wyżej wymienione filmy dobrze wpisują się w trend tworzenia wizerunku kościoła jako instytucji kluczowej dla polskiej kultury i tożsamości, można więc uznać je – szczególnie *Prymasa. Trzy lata z tysiąca* oraz *Popiełuszkę. Wolność jest w nas* – za filmy polityczne. Podobnie jak obrazy Ryszarda Bugajskiego, którego począwszy od debiutu filmem *Przesłuchanie* (1982), a może też pod jego wpływem, świadomie i konsekwentnie tworzył kino zdecydowanie polityczne. Jego obrazy poświęcone rotmistrzowi Pileckiemu oraz generałowi Fieldorfowi

zamachu. Tym samym film *Generał. Zamach na Gibraltarze* należałoby właściwie traktować jako obraz z pogranicza gatunków filmu historycznego i *political fiction*.

⁷⁵² P. Stachowiak, *Kościół wobec pamięci zbiorowej polskiego społeczeństwa. O niektórych celach i strategiach „kościelnej polityki pamięci”*, *Środkowoeuropejskie Studia Polityczne*, nr 3, 2009, s. 77-92.

„Nilowi” wpisały się w szerszą, skuteczną próbę wprowadzenia tych postaci do polskiej pamięci zbiorowej, w szczególności młodych ludzi⁷⁵³, podjętą przede wszystkim przez prawicowe środowiska polityczne, jak i szerszym oskarżeniem skierowanym przeciwko sowieckiemu totalitaryzmowi i polskiemu stalinizmowi. W związku z silnym upolitycznieniem opowieści biograficznych, w rodzimej kinematografii rzadko pojawiały się obrazy znanych postaci historycznych z perspektywy ich życia osobistego, emocji, słabości, które wyrosłyby z nurtu modnego na Zachodzie od lat 30. XX wieku. Sporadyczne próby, być może poza ekranizacjami romansu Barbary Radziwiłłówny i króla Zygmunta Augusta, nie spotkały się z szerszym uznaniem widzów, ani krytyków i pozostają w dużej mierze zapomniane.

Powyżej omawiane były filmy opowiadające o biografiach postaci rzeczywistych. Na zakończenie tego podrozdziału, warto byłoby uzupełnić te rozważania o istotny film pokazujący życie i polityczną walkę wybitnego przywódcy, mimo że jest to postać całkowicie fikcyjna. Ważnym obrazem wydaje się tutaj być *Faraon* (1965) w reżyserii Jerzego Kawalerowicza. Ekranizację powieści Bolesława Prusa trudno jest, co prawda, uznać ściśle za film historyczny, nie odwołuje się bowiem do żadnych konkretnych, rzeczywistych wydarzeń z czasów starożytnego Egiptu, ale samo osadzenie w miejscu i czasie pozwala zaliczyć film do tego gatunku. *Faraon* mógł sprawiać w Polsce wrażenie rodzimego odpowiednika popularnych wówczas na świecie superprodukcji o starożytności⁷⁵⁴. Świadczyło o tym na przykład wykorzystanie egzotycznych plenerów, rozbudowana scenografia, ilość wykorzystanych statystów, czy obecne w filmie sceny batalistyczne. *Faraon* nie był jednak typowym przedstawicielem konwencji, czyli dziełem czysto rozrywkowym. W zamyśle scenarzystów, Jerzego Kawalerowicza i Tadeusza Konwickiego, było to – podobnie jak powieść, na której się oparto – dzieło o działaniu mechanizmów władzy, zderzenia pomiędzy pragmatyzmem kapłanów i romantyzmem młodego faraona. Oficjalna interpretacja filmu próbowała przedstawić go w pierwszej kolejności jako obraz antyklerykalny – premiera miała miejsce w czasie dużych napięć

⁷⁵³ Dowodem na skuteczność tej próby mogą być łatwe do odnalezienia w Internecie zdjęcia tworzonych w wielu polskich miejscowościach graffiti, elementów opraw meczowych kibiców piłkarskich, bądź linii odzieżowych wykorzystujących wizerunki rotmistrza Pileckiego oraz generała „Nila”.

⁷⁵⁴ Por. np. *Ben Hur* (1959) reż. William Wyler, *Spartakus* (1960) reż. Anthony Mann, Stanley Kubrick, *300 Spartan* (1962) reż. Rudolph Maté, *Kleopatra* (1963) reż. Joseph L. Mankiewicz.

pomiędzy władzami PRL a Kościołem wokół obchodów tysiąclecia państwa polskiego/chrztu polski oraz listu polskich biskupów do biskupów niemieckich ze słynnym zwrotem „przebaczamy i prosimy o wybaczenie”⁷⁵⁵. Nie jest to jednak wyjaśnienie całkowicie poprawne. Oczywiście, możliwość czytania filmu jako obrazu przedstawiającego reakcyjną kastę kapłanów, trzymającą w społeczeństwie rząd dusz za pomocą zabobonów, z pewnością pomogła tej kosztownej produkcji powstać. Jednakże optyka antyklerykalna jest zbyt prosta do interpretacji filmu, odcinał się też od niej sam reżyser mówiąc na przykład, że interesuje go „obiektywne przedstawienie racji obu skłóconych stron: Ramzesa i kapłanów, bez powziętych z góry sympatii, bez jakiegokolwiek dyskwalifikacji jednego obozu”⁷⁵⁶. Nie byłaby ona również zgodna z duchem powieści Prusa.

Zarówno kapłani, jak i młody faraon mają swoje racje, a walka pomiędzy nimi pozostaje w zasadzie nierozstrzygnięta, przez co wymyka się nie tylko wizji pożądanej przez władze PRL, jak również uproszczonej, zero-jedynkowej narracji, charakterystycznej dla filmowych epopei o starożytności. Inna sprawa, że film został przez widzów przyjęty na ogół jako moralne zwycięstwo Ramzesa i jego „romantycznej” postawy⁷⁵⁷. Z pewnością na taką interpretację wpłynęła wciąż żyjąca legenda polskiej szkoły filmowej, w której postać romantycznej jednostki stojącej wobec nieubłaganych mechanizmów historii była dość szeroko eksploatowana. Również, jak pisał Andrzej Werner „[w] tego rodzaju filmie trzeba wiele uczynić, aby młody, przystojny, kochający i kochany, a w dodatku martwy w finale widowiska bohater »nie miał racji«, zwłaszcza jeśli jego konkurentem jest łysy i przebiegły kapłan”⁷⁵⁸.

3.6. Żydzi i Polacy

Wydarzenia związane z II wojną światową były najczęstszą inspiracją dla polskich filmów historycznych, zarówno w okresie PRL jak i współcześnie. Tym samym, również

⁷⁵⁵ Właściwie „udzielamy wybaczenia i prosimy o nie”. Za: *Orędzie biskupów polskich do ich niemieckich braci w chrystusowym urzędzie pasterskim*, http://web.archive.org/web/20120223054907/http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WE/kep/oredzie-niem_18111965.html (stan: 1.06.2014)

⁷⁵⁶ Andrzej Werner, *Film fabularny...*, s. 34.

⁷⁵⁷ Tamże.

⁷⁵⁸ Tamże, s. 35.

historia Żydów polskich, choć liczy kilkaset lat, w kinematografii przedstawiana była i jest przede wszystkim w kontekście wojny i dokonanej wówczas Zagłady.

Przyglądając się bliżej polskim filmom poświęconym w całości lub częściowo losom Żydów, warto na wstępie zwrócić uwagę na dwa fakty. Po pierwsze, poprzez opowiadanie o społeczności żydowskiej, mającej wszak dla Polaków status „bliskich obcych”, filmy nie są w stanie uniknąć tematu relacji polsko-żydowskich w czasie wojny i wcześniej. Tak więc, świadomie lub mimochodem, portretują jednocześnie społeczeństwo polskie. Zasadne wydaje się przypuszczenie, że filmowy obraz Żydów może w wielu przypadkach wyrażać postawy i opinie twórców (lub widzów) wobec grupy własnej, czyli Polaków. Po drugie, historia Żydów polskich, a szczególnie historia Zagłady i stosunków polsko-żydowskich w czasie wojny, okazała się być jedną z najbardziej drażliwych politycznie, moralnie i ekonomicznie kwestii w polskim powojennym kinie historycznym. Skutkiem tego, filmy, które opowiadały o losie Żydów w jego różnych aspektach były nie tylko stosunkowo rzadkie, ale również – w okresie PRL – produkcje te wywołały szereg bezpośrednich interwencji politycznych w polu produkcji filmowej.

Łatwiej zrozumieć tę sytuację przypominając szerszy kontekst polityczny. W roku 1970, Witold Kula pisał: „Dawniej Żydom zazdrościło się pieniędzy, kwalifikacji, stanowisk, związków międzynarodowych – dziś zazdrości się im pieców [...] W obliczu martyrologii Żydów propaganda polska stawia sobie za szczytne zadanie dowodzenie, że i nas również wyrzynano – i to nie mniej niż Żydów. Dwie społeczności licytują się, która z nich dała wyróżnić większą część swych współobywateli”⁷⁵⁹. Rzeczywiście, w oficjalnym dyskursie PRL często nie przedstawiano Zagłady jako autonomicznego i wyjątkowego zjawiska. Traktowana była raczej jako element szerszej nazistowskiej polityki ludobójczej skierowanej przeciwko narodowi polskiemu. Dobrą ilustracją tego zjawiska z zakresu polityki pamięci są powojenne losy obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu-Brzezince⁷⁶⁰. Po wyzwoleniu obozu, 27 stycznia 1945 roku, sowiecka komisja wojskowa przystąpiła do szacowania liczby osób tam zamordowanych. Pierwsze ustalenia komisji, w których podano wyolbrzymioną liczbę czterech milionów ofiar, podtrzymała strona polska. Liczba ta weszła następnie, między innymi, do protokołów oskarżenia zbrodniarzy nazistowskich

⁷⁵⁹ Za: P. Osęka, *Mydlenie oczu. Przypadki propagandy w Polsce*, Kraków 2010, s. 211.

⁷⁶⁰ Z. Wóycicka, *Przerwana żałoba. Polskie spory wokół pamięci nazistowskich obozów koncentracyjnych i zagłady 1944-1950*, Warszawa 2009.

w procesie norymberskim. Dość szybko okazało się, że nie da się tych liczb pogodzić ze zbiorczymi obliczeniami strat wojennych Europie. Nowe szacunki, oparte na bardziej wnikliwych badaniach, mówiły o milionie, do półtora miliona zamordowanych, ale państwa bloku socjalistycznego nie przyjęły tych rachunków do wiadomości, liczbę czterech milionów ofiar traktowano jak dogmat. Sami sowietci mieli oczywiście swój interes w podtrzymywaniu tej tezy. Wyolbrzymianie liczby zamordowanych przez hitlerowców odwracało uwagę od ilości ofiar terroru NKWD. Stworzenie z Oświęcimia symbolu niepojętego ludobójstwa nadawało się również dobrze do celów propagandowych. Obóz przedstawiany był jednak nie jako miejsce mordu przede wszystkim Żydów, ale wielu narodów, a może przede wszystkim Polaków. Było to z pewnością na rękę komunistom polskim, którzy nie posiadając społecznego mandatu do rządzenia, próbowali uwiarygodnić się w oczach obywateli poprzez używanie hasł i wątków nacjonalistycznych. Obóz w Oświęcimiu bardzo dobrze nadawał się jako główny symbol martyrologii narodu polskiego pod okupacją hitlerowską i podtrzymywania społecznych obaw przed niemieckim rewizjonizmem.

Już w 1947 roku obóz przekształcono w muzeum, w zasadzie pierwszą na świecie instytucję kultury powołaną do upamiętniania zbrodni. Początkowo to martyrologia polska była najsilniej akcentowana, na co wskazuje jego oficjalna nazwa – „pomnik męczeństwa narodu polskiego i innych narodów”⁷⁶¹. W 1950 r., w okresie ortodoksyjnego stalinizmu, polecono zinternalizować wystawę, powstały więc „pawilony narodowe” ilustrujące cierpienia obywateli poszczególnych państw bloku komunistycznego: ZSRR, Czechosłowacji, Węgier, NRD, nie było jednak jeszcze oddzielnego pawilonu żydowskiego. Niezależnie od odwilży roku 1956, proces marginalizowania pamięci o zagładzie Żydów w oficjalnym wizerunku Oświęcimia trwał. Według wykładni władz, „zagłada Żydów była wstępnym etapem do wyniszczenia biologicznego innych nieujarzmionych narodów, w pierwszym rzędzie słowiańskich”⁷⁶². Propaganda na różne sposoby próbowała zamaskować martyrologię Żydów. Nagminnie mówiono więc o sześciu milionach polskich obywateli poległych w czasie wojny, nie precyzując z jakich powodów i w jakich okolicznościach zginęła co najmniej połowa z tej liczby, to znaczy polscy Żydzi. Pawilon

⁷⁶¹T. Stańczyk, *Atak na „encyklopedystów”*, Rzeczpospolita, 13.10.2008, <http://www.rp.pl/artukul/204327.html> (stan:31.03.2011)

⁷⁶²Za: P. Osęka, dz. cyt., s. 214.

poświęcony zagładzie Żydów w Oświęcimiu otwarto dopiero w 1968 r., ale biorąc pod uwagę, że w tym czasie miało miejsce apogeum kampanii antysemitycznej w Polsce, ekspozycja pełna była nieścisłości i przeinaczeń. Wskazywano na przykład na podobieństwo sytuacji wojennej Polaków i Żydów, „organizacje syjonistyczne” oskarżono o współpracę z hitlerowcami, itp.

Niewiele wcześniej, latem 1967 r., wynikła tak zwana „sprawa encyklopedystów”. W nowo wydanym tomie Wielkiej Encyklopedii Powszechnej PWN ukazało się hasło „obozy koncentracyjne hitlerowskie”, w którym stwierdzono, że 99% ofiar Oświęcimia zamordowanych w komorach gazowych to polscy i europejscy Żydzi. Kierowane przez Mieczysława Moczara Ministerstwo Spraw Wewnętrznych zareagowało bardzo gwałtownie, pisząc do KC PZPR i Ministerstwa Sprawiedliwości, że „treść hasła pokrywa się z propagandowymi wywodami ośrodków syjonistycznych” oraz, że encyklopedyści „preferują badanie zbrodni na obywatelach polskich pochodzenia żydowskiego”⁷⁶³. Kontynuując kampanię krytyki, na jednym z posiedzeń Głównej Komisji Badania Zbrodni Hitlerowskich w Polsce, w lipcu 1967 r., wiceminister spraw wewnętrznych Kazimierz Światała uznał, iż w encyklopedii brakuje „całego szeregu haseł szczególnie charakterystycznych dla martyrologii narodu polskiego. [...] Takie stawianie sprawy jest zbieżne z fałszerstwami propagandy w NRF oraz oficjalnymi poglądami zachodniemieckich polityków jak i historyków”⁷⁶⁴. A więc, z tej perspektywy, przedstawienie martyrologii Żydów⁷⁶⁵ wymagało, w imię narodowej pamięci, jednoczesnego uwypuklenia męczeństwa polskiego. W efekcie „sprawy encyklopedystów”, kilkadziesiąt osób straciło pracę w PWN, a wkrótce ukazał się suplement do encyklopedii, zawierający wersję hasła zgodną z oczekiwaniami władz.

Dopiero przełom lat 80. i 90. przyniósł nowe otwarcie dla tematu Zagłady Żydów oraz stosunków polsko-żydowskich w dyskursie publicznym. Podstawę dla dyskusji u schyłku okresu PRL dał, między innymi, ważny tekst Jana Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto*⁷⁶⁶, w którym pojawiła się również kwestia moralnej odpowiedzialności milczących świadków za Holocaust. W 1990 r. pracownicy muzeum oświęcimskiego

⁷⁶³ Za: Tamże, s. 216.

⁷⁶⁴ T. P. Rutkowski, *Adam Bromberg i „encyklopedyści”*. Kartka z dziejów inteligencji w PRL, Warszawa 2010, s. 203.

⁷⁶⁵ Choć hasło samo w sobie zawierało nieścisłości i przeszacowaną liczbę ofiar obozów. Tamże, s. 190-193.

⁷⁶⁶ J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*, Tygodnik Powszechny, nr 2, 1987.

ogłosili, że rzeczywista liczba ofiar obozu wynosi między 1,1 a 1,5 miliona i zgodnie z tymi szacunkami poprawiono informacje w ekspozycjach. We współpracy z żydowskimi historykami znacznie zmieniono też wystrój „pawilonu żydowskiego”. Przywrócenie jawności dyskusji nie oznaczało jednak „końca historii” dla debaty o Zagładzie i stosunkach polsko-żydowskich. Kolejny rozdział zaczął pisać się w latach 2000-2001, kiedy do świadomości publicznej, głównie za sprawą publikacji Jana Tomasza Grossa *Sąsiedzi*⁷⁶⁷, weszła sprawa zbrodni w Jedwabnem. Było to nowe światło rzucone na stosunki polsko-żydowskie i udział Polaków w zbrodni na żydowskich sąsiadach. Książka, choć została opatrzona wyczerpującym komentarzem naukowym⁷⁶⁸, to podzieliła opinię publiczną, która wciąż – po przeszło dekadzie od głównej debaty na ten temat – posługuje się odrębnymi, wzajemnie sprzecznymi narracjami na temat tego, co się wydarzyło⁷⁶⁹, przy czym pamięć zbiorowa wydaje się być tu skorelowana z poglądami politycznymi.

Na tych przykładach, nie związanych bezpośrednio z filmami, ale ważnych dla powojennej polityki pamięci o Holokauście, łatwiej zrozumieć jest marginalizację kwestii żydowskiej w kinematografii PRL oraz jej uwolnienie i – do pewnego stopnia – odpolitycznienie w okresie III RP. Kinematografia Polski Ludowej skupiała uwagę przede wszystkim na cierpieniu Polaków, również w filmach o obozach – przede wszystkim koncentracyjnych, a nie obozach zagłady, bo ten wątek pozostawał raczej na marginesie. Tym bardziej warto jest odnaleźć te tytuły, które nie unikają przedstawienia losów Żydów w czasie II wojny światowej i spojrzeć, kto i w jakich okolicznościach je wyprodukował oraz w jaki sposób przedstawiają zarówno społeczność żydowską, jak i polskich sąsiadów.

W pierwszym okresie kina powojennego, jeszcze przed rokiem 1949, odkąd socrealizm został ogłoszony jedyną metodą twórczą w kinematografii, powstały trzy filmy, które w pewien sposób dotykają kwestii żydowskiej. Podjęli się ich najważniejsi twórcy w polu produkcji filmowej i można uznać je za teksty założycielskie dla całego dyskursu o Holokauście w polskim filmie po 1945 r. Były to: *Ulica graniczna* Aleksandra Forda z roku 1948, wcześniejszy o rok *Ostatni etap* Wandy Jakubowskiej oraz *Zakazane piosenki* w reżyserii Leonarda Buczkowskiego (dwie premiery: 1947 oraz poprawiona wersja w roku 1948). Przede wszystkim dwa pierwsze tytuły wyróżniały się artystycznie na tle,

⁷⁶⁷ J. T. Gross, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny 2000.

⁷⁶⁸ P. Machcewicz, K. Persak (red.), *Wokół Jedwabnego T. 1-2*, Warszawa 2002.

⁷⁶⁹ A. Sułek, *Pamięć Polaków o zbrodni w Jedwabnem*, Nauka nr 3, 2011, s. 39-49.

tworzonej wówczas w zasadzie od podstaw, kinematografii polskiej. Zostały one również zauważone zagranicą. *Ulica graniczna*, kręcona w czechosłowackim studio w Barrandovie, gdzie zbudowano scenografię (przede wszystkim fragment warszawskiego getta), niemożliwą do wykonania w ówczesnych warunkach polskich, wygrała złoty medal na festiwalu filmowym w Wenecji. *Ostatni etap* nagrody w Mariańskich Łaźniach i Gottwaldowie (Zlinie).

Chronologicznie pierwszy *Ostatni etap* jest filmem opartym na wspomnieniach więźniarek Auschwitz, między innymi samej Wandy Jakubowskiej, która napisała scenariusz wspólnie z niemiecką komunistką i była więźniarką Gerdą Schneider. Film, przedstawiający losy kobiet w obozie, ma dużą wartość emocjonalną, będąc pewną historyczną syntezą, do tego wyraźnie nacechowaną politycznie. Scenariusz gotowy był już w połowie 1946 r., jednak film skierowano do produkcji dopiero rok później. W tym czasie trwały konsultacje merytoryczne na różnych szczeblach, dotyczące obrazu obozu, jaki ma być ostatecznie pokazany w filmie. Efektu nie należy traktować jak ścisłej dokumentacji wspomnień więźniarek, ale jako ich artystyczną obróbkę⁷⁷⁰. Jakubowska pisała: „Większości pokazanych przeze mnie wydarzeń, jak na przykład egzekucji Marty, selekcji do gazu, śpiewu *Marsylianki* nie widziałam, a znam je jedynie z opowiadań świadków. [Z wyjątkiem pseudo-lekarki Laluni], która po prostu żywcem pchała się na ekran, wszystkie postacie są zmyślane i mają po kilka pierwowzorów”⁷⁷¹.

W wersji kinowej, napis otwierający film mówi o wspomnianej wcześniej liczbie przeszło czterech i pół miliona zamordowanych ludzi ze wszystkich krajów okupowanej Europy, pomijając tym samym konkretną liczbę Żydów i ich odsetek wśród ofiar. Fabuła filmu opiera się na losach obozowego, kobiecego ruchu oporu, skupionego wokół szpitala zarządzanego przez sowiecką lekarkę Eugenię. W skład grupy wchodzi przede wszystkim Rosjanka i Polka, a także Francuzki, Niemki, Jugosłowianki i Żydówka Marta, pracująca dla nazistów jako tłumaczka. Sytuacja Żydów jako oddzielnej kategorii w obozie nie jest w filmie mocno uwypuklona, jednak samą technikę masowych mordów pokazują dwie sceny w filmie. Pierwsza to przyjazd transportu Żydów, z którego Marta ratuje się jako biegle znająca język niemiecki. Jej rodzina zostaje wymordowana, a Marta dowiaduje się

⁷⁷⁰ Była ona wypadkową ówczesnych, znanych konwencji filmowych i przygotowania publiczności do oglądania filmu na temat obozowy. Por. T. Lubelski, *Strategie autorskie...*, s. 76-78.

⁷⁷¹ B. Mruklik, *Od nacjonalizacji kinematografii do zjazdu w Wiśle 1945-1949. Film fabularny*, w: J. Toeplitz (red.) *Historia filmu polskiego*, T. 3, Warszawa 1974, s. 150-151.

o tym od innej więźniarki, oglądając komin krematorium. Druga scena to selekcja więźniarek do zagazowania, która kończy się paniczną szarpaniną i krzykiem jednej z więźniarek, „Ale ja nie jestem Żydówką!”. Ostatecznie skład wyselekcjonowanej grupy jest międzynarodowy, część więźniarek udając się na śmierć śpiewa Marsyliankę.

W *Ulicy Granicznej* wątki żydowskie są bardziej rozbudowane. Film opowiada o losach kilku rodzin zamieszkujących warszawską kamienicę, a fabuła rozpoczyna się jeszcze przed wybuchem wojny. Wśród mieszkańców widzowie mieli znaleźć odzwierciedlenie różnych warstw społecznych. Są tam dwie rodziny żydowskie, jedna tradycyjna, z upokarzonym przez polskie dzieci małym Dawidkiem Libermanem i jedna zasymilowana, inteligencka, w której córka nie jest nawet w pełni świadoma swoich żydowskich korzeni. Są też trzy rodziny polskie. Najbardziej otwarta, bez żadnych uprzedzeń antysemitycznych, jest – zgodnie z ówczesną wykładnią polityczną – rodzina robotnicza Cieplikowskich. Stary ojciec Cieplikowski kieruje się ludową, zdroworozsądkową moralnością, powtarzając często: „człowiek pomoże, człowiekowi pomogą”. Prosanacyjna inteligencja jest początkowo nastawiona niechętnie do żydowskich sąsiadów, ale zmienia swoją postawę po wybuchu wojny, kiedy pojawia się wspólny wróg Polaków i Żydów. Trzecia rodzina, antysemityczne drobnomieszczactwo, tuż po wybuchu wojny zaczyna obnosić się ze swoimi niemieckimi korzeniami i wpisuje się na *Volkslistę*. Film Forda poruszył tym samym nie tylko wątek Zagłady Żydów, ale również rozpoczął w kinematografii dyskusję na temat stosunków polsko-żydowskich. A więc również polskiego antysemityzmu, choć jednak przede wszystkim antysemityzmu przedwojennego, wpisującego się w ogólną krytykę Polski sanacyjnej. W filmowym obrazie okupacji, zatwardziały antysemityzmem, podszyty zresztą chęcią zysku, wykazali się właściwie wyłącznie *Volksdeutsche*. Mimo to, obawiano się przyjęcia filmu przez publiczność. Jak mówił Bolesław Lewicki, członek komisji kwalifikującej *Ulicę graniczną*: „Nasza wrażliwość jest obecnie uczulona i przypomnienie grzechów z okresu okupacji drażni widza. [...] Pewne drażliwe zagadnienia należałoby obecnie przemilczeć; dopiero za 10-15 lat można będzie do nich powrócić”⁷⁷². Przykład ten pokazuje, że osoby zarządzające kinematografią, odpowiedzialne za wymowę filmów brały pod uwagę nastroje potencjalnej widowni – w przypadku *Ulicy granicznej* niechęć do omawiania

⁷⁷² Protokół z posiedzenia Komisji Kwalifikacyjnej, Kwartalnik Filmowy, nr 29-30, 2000, s. 72.

stosunków polsko-żydowskich w czasie wojny, a także antysemityzm i rozpowszechnienie stereotypu żydokomuny⁷⁷³.

Film pokazywał obrazy życia do niedawna sąsiedzkiej społeczności po obu stronach muru. Po stronie żydowskiej rodzina Libermanów próbuje wiązać koniec z końcem – mały Dawidek zajmuje się szmugłem jedzenia. Po stronie aryjskiej, polscy koledzy starają się ukryć swoją żydowską sąsiadkę przed *Volksdeutschami*. Akcja przenosi się do getta na dłużej w czasie kiedy jest ono już niemal opustoszałe, tuż przed wybuchem powstania. Dawidek tłumaczy wówczas koleżance, że większość mieszkańców zostało wysłanych do Treblinki na śmierć. Ostatnie sceny filmu to wybuch powstania, który umożliwia Żydom honorową śmierć w walce z Niemcami. Również Dawidek, choć dostaje możliwość przedostania się na aryjską stronę, idzie walczyć, dostając od polskiego kolegi pistolet, pamiątkę po zabitym ojcu oficerze, a obecnie symbol polsko-żydowskiego braterstwa broni. Jego dziadek ginie tymczasem w płomieniach odmawiając kadysz – scena ta symbolicznie pokazywała koniec świata, jakim był w istocie Holokaust. *Ulica graniczna* jest też pierwszym filmem, który pokazał obraz getta, łącznie z wybuchem powstania. Inscenizacje życia w getcie z perspektywy czasu mogą razić swoją teatralnością i z pewnością nie oddają grozy sytuacji w takim stopniu jaki – przy użyciu nowocześniejszych środków i języka filmowego – osiągnięto choćby w *Pianiście* (2002) Romana Polańskiego. Warto natomiast zwrócić uwagę, że film nawiązuje również do rzeczywistych wydarzeń, przedstawiając, na przykład, znany epizod z czasu powstania, kiedy na jednym z budynków umieszczono dwie flagi: biało-czerwoną i niebiesko-białą albo taktykę przemieszczania się powstańców kanałami.

Film, choć zasadniczo zgodny z obowiązującą linią polityczną, rozwijał wątki żydowskie w skali nie spotykanej przez następne lata w Polsce. Między innymi dzięki osobie reżysera, gdyż Aleksander Ford, Polak żydowskiego pochodzenia (właściwie Mosze Lifszyc), posiadał w tamtym czasie wyjątkowo silną pozycję w polu produkcji filmowej. Ford był również z pewnością wrażliwy na ten wątek historii, tematykę żydowską podejmował bowiem jeszcze w swoich filmach przedwojennych (np. *Sabra* z 1933 r., o osadnictwie żydowskim w Palestynie), a w lipcu 1944 r., pracując dla Wytwórni Filmowej Wojska Polskiego, zrealizował film reportażowy *Majdanek*,

⁷⁷³ T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 141.

*cmentarzysko Europy*⁷⁷⁴, pierwszy filmowy dokument pokazujący zbrodnię obozów zagłady⁷⁷⁵. Ford sam nie był świadkiem Holokaustu, przebywał w czasie wojny w ZSRR, jednak współautorem scenariusza *Ulicy granicznej* był Ludwik Starski, również Polak żydowskiego pochodzenia, który okres wojny spędził w ukryciu pod okupacją⁷⁷⁶. W czasie kręcenia filmu nie obeszło się bez napięć pomiędzy Fordem, a Stanisławem Albrechtem, w owym czasie kierującym Przedsiębiorstwem Państwowym Film Polski, którego wcześniejszym szefem był właśnie Ford. Spory były podszyte wzajemną niechęcią obu mężczyzn, jednak oficjalnie chodziło o konieczność wprowadzenia zmian do pierwotnej wersji filmu, która – zdaniem Albrechta – „nie [miała] nic wspólnego z ideologią socjalistyczną czy marksistowską”⁷⁷⁷, co skądinąd świadczyło, iż zadania propagandowe nie były priorytetem dla twórców, mimo bliskich więzi pomiędzy Fordem a polem władzy. Władze obawiały się również przyjęcia filmu przez publiczność. Choć puenta filmu (braterstwo między narodami) pozostawała krzepiąca, to nie zacierała niejednoznacznego obrazu zachowań Polaków wobec Żydów w czasie okupacji. Tymczasem w okresie tuż powojennym nastroje antysemickie były w kraju zauważalne, czego skrajnym przykładem był pogrom kielecki. Władze, obawiając się nieprzychylnych reakcji, zalecały ostrożność w dystrybucji, choć ostatecznie film przyjęto dobrze⁷⁷⁸. Ford musiał ugiąć się i zmienić pewne wątki, łącznie z zakończeniem, bowiem w pierwotnej wersji oboje dzieci żydowskiego pochodzenia ginie. Musiał również wyostrzyć rys charakterologiczny, a więc w praktyce spłaszczyć niektóre postaci, jak na przykład młodocianego *Volksdeutscha* Fredka, co świadczy o konieczności przystosowania się do reguł wyznaczonych przez politykę, nawet w przypadku twórców o wyjątkowo silnej pozycji w polu.

W *Zakazanych piosenkach*, najpopularniejszym polskim filmie okresu tuż po wojnie, pojawia się drugorzędny wątek Żyda ukrywającego się w jednym z warszawskich mieszkań i utrzymującego się przy życiu, jak sam mówi, dzięki ratunkowi „dobrych ludzi”. Granatowy policjant, nieco przypadkowo – choć z pomocą Polki, która podpisała *Volkslistę*

⁷⁷⁴ Choć po latach znaczny udział w autorstwie filmu przypisywał sobie Jerzy Bossak, który twierdził, że Ford nie pojawiał się na zdjęciach w Majdanku, nie mogąc znieść widoku hitlerowskiego obozu koncentracyjnego. Za: *Myśleliśmy o kinematografii spółdzielczej... Z Jerzym Bossakiem rozmawia Alicja Mucha-Świeżyńska*, Kino, nr 9, 1989, s. 6.

⁷⁷⁵ O innych filmach dokumentalnych z tamtych lat zob. E. Dmitrów, *Niemcy i okupacja hitlerowska w oczach Polaków: poglądy i opinie z lat 1945-1948*, Warszawa 1987.

⁷⁷⁶ E. Zajiček, dz. cyt., s. 92.

⁷⁷⁷ Za: A. Misiak, *Kinematograf kontrolowany...*, s. 89.

⁷⁷⁸ M. Hendrykowska, dz. cyt., s. 75.

– odkrywając jego sytuację, szantażuje go i wymusza pieniądze. Żydowskiego bohatera i sytuację w jakiej się znalazł można chyba uznać, za Zbigniewem Piterą, za archetyp postaci ukrywającego się Żyda w polskiej kinematografii⁷⁷⁹, a jednocześnie prototyp najpopularniejszego chyba modelu pokazywania stosunków polsko-żydowskich w czasie wojny. Model ów nie unikał, co prawda, pokazania trudnego losu ukrywających się Żydów, ich samotności i strachu, oraz takich zjawisk jak denuncjacja i szmalcownictwo, ale zostały one połączone z figurami wyraźnie negatywnymi, *de facto* nie-Polakami, czyli *Volksdeuschami* i wysługującymi się okupantom granatowymi policjantami. Polacy zachowali tymczasem opinię niosących pomoc, „dobrych ludzi”. Wydaje się więc, co warto powtórzyć, że obraz ten wyznaczył przyszłe ramy przedstawiania stosunków polsko-żydowskich w filmach popularnych, przeznaczonych dla masowej publiczności.

Dwa pierwsze z trzech wspomnianych wyżej filmów (*Ostatni etap*, *Ulica graniczna*), jako jedyne obrazy fabularne nakręcone w latach 1946-1949 nie otrzymały nagany na zjeździe filmowców w Wiśle w 1949 r., kiedy ostatecznie ustalono styl socrealistyczny jako obowiązujący w kinematografii⁷⁸⁰. Wynikało to z pewnością z faktu, że podejmowały istotne społecznie i politycznie tematy w sposób zgodny z założeniami politycznymi komunistów, oboje reżyserów zajmowało również wówczas pozycje twórców konsekrowanych, blisko związanych z elitami władzy. Sama wartość artystyczna, czy popularność obrazów były kwestiami drugorzędnymi, gdyż pierwsze powojenne produkcje krytykowano głównie za braki ideologiczne. Oszczędzenie tych filmów przez oficjalną krytykę nie oznaczało jednak, że były nakręcone wyłącznie na polityczne zamówienie. Pokazują to zarówno długie konsultacje nad scenariuszem *Ostatniego etapu* oraz – w jeszcze większym stopniu – konflikty wokół ostatecznej wersji *Ulicy Granicznej*. Były to z pewnością rezultaty rzeczywistego zainteresowania twórczego, do tego powstałe w okresie kiedy temat Zagłady – choć już kontrowersyjny – był jeszcze zbyt świeży, aby oderwać się od żywej pamięci zbiorowej i stać się wyłącznie narzędziem polityki pamięci.

⁷⁷⁹ Z. Pitera, *Kiedy powstawał nasz pierwszy film powojenny*, Kino nr 4, 1974, s. 21.

⁷⁸⁰ J. Kurek, *Człowiek – to słowo dźwięczy dumnie. O Zjeździe Filmowym w Wiśle*, w: L. Lachowiecki i in. (red.), *Polski socrealizm. Antologia publicystyki społeczno-kulturalnej z lat 1948-1957*, Warszawa 1988, s. 152.

Wprowadzony do kinematografii socrealizm odwrócił się od tematu wojennego, skupiając się przede wszystkim na obrazach tworzenia nowej rzeczywistości⁷⁸¹. Wątki historyczne pojawiały się sporadycznie, a ewentualne aluzje przejawiały się na przykład poprzez wprowadzane do filmów postaci szpiegów i dywersantów – pogrobowców hitleryzmu, starających się sabotować wielkie socjalistyczne budowy. Powrót do tematyki wojennej wiązał się z polityczną odwilżą 1956 r. oraz pojawieniem się polskiej szkoły filmowej. Filmy z tego nurtu, starając się uporać z największymi traumami polskimi czasu wojny, przemilczanymi w okresie stalinowskim – losami środowisk (post)akowskich⁷⁸², powstaniem warszawskim, klęską wrześniową – obracały się przede wszystkim w narodowym, polskim uniwersum symbolicznym, nie zostawiając w dyskursie wiele miejsca na losy Żydów. Wątek żydowski pojawiał się jedynie na obrzeżach szkoły polskiej, częściej w filmach jej schyłkowej fazy, czyli na początku lat 60. Można tu wyróżnić, chronologicznie, filmy: *Biały niedźwiedź* (1959) w reżyserii Jerzego Zarzyckiego, *Samson* Andrzeja Wajdy oraz *Świadectwo urodzenia* Stanisława Różewicza, oba z 1961 r., a w pewnym stopniu również *Pasażerka* Andrzeja Munka z 1963 r..

Biały niedźwiedź opowiada historię żydowskiego inteligenta, który uciekły z transportu do obozu zagłady ukrywa się w Zakopanem w przebraniu białego niedźwiedzia, z którym żołnierze niemieccy chętnie robią pamiątkowe zdjęcia. Jeden z oficerów demaskuje bohatera i nawiązuje się między nimi dwuznaczna, psychologiczna rozgrywka, tym ciekawsza, że obaj imponują sobie intelektem. Oryginalność filmu Zarzyckiego polegała na pokazaniu dramatu sytuacji Żydów przez pryzmat indywidualny, bez uciekania się do obrazów getta, obozów, zbiorowej przemocy i prześladowań. Dwa lata później *Samson* był powrotem Wajdy do tematyki wojennej po kontrowersyjnej *Lotnej* z 1959 r. Film powstał na podstawie powieści Kazimierza Brandysa, wydanej pod tym samym tytułem w roku 1948. Optyka patrzenia na problem Zagłady, poprzez przeżycia jednostki oraz unikanie epatowania przemocą, zbliżała się w *Samsonie* do tej w *Białym niedźwiedziu*. Film otwiera epizod przedwojenny, kiedy główny bohater, student uniwersytetu pochodzenia żydowskiego, w wyniku awantury antysemickiej na uczelni

⁷⁸¹ Z wyjątkami takimi jak *Żołnierz zwycięstwa* (1953, reż. W. Jakubowska), film będący biograficzną opowieścią o Karolu Świerczewskim, czy *Miasto nieujarzmione* (1950, reż. Jerzy Zarzycki).

⁷⁸² Za wyraźny symbol odwilży w polityce pamięci często uważa się poświęcony temu problemowi artykuł *Na spotkanie ludziom z AK* autorstwa Jerzego Ambroziewicza, Walerego Namiotkiewicza i Jana Olszewskiego w tygodniku *Po prostu* 11 marca 1956 roku. Por. K.M. (K. Małcużyński), *Na spotkanie ludziom z AK*, Warszawa 1956.

przypadkiem zabija studenta Polaka, za co trafia do więzienia. Wybuch wojny oznacza dla niego niespodziewane wyjście za kraty, ale nie oznacza wolności, bowiem wkrótce trafia do getta, gdzie zajmuje się zbieraniem martwych ciał z ulic i pomocą w ich chowaniu. Przez zbieg okoliczności udaje mu się również opuścić getto, ale po raz kolejny, wydostanie się za mury nie oznacza wyjścia na wolność. Sytuacja Żyda ukrywającego się po aryjskiej stronie, odczuwającego wyrzuty sumienia z powodu porzuconych pobratymców, to trzon fabularny *Samsona*. Film nie był dobrze przyjęty przez publiczność oraz krytyków. Recenzenci wytykali mu oderwanie od realiów wojennych i pójście w stronę opowieści parabolicznej. Sam Wajda również nie zaliczał go później do swoich najbardziej udanych filmów⁷⁸³. Po części wpływ na to miała trudna współpraca przy scenariuszu z autorem literackiego pierwowzoru, który miał nieco inną niż Wajda, bardziej realistyczną, niż alegoryczną wizję filmu.

W obu wspomnianych wyżej filmach pojawiają się też kwestie stosunków polsko-żydowskich. W *Białym niedźwiedziu*, główny bohater znajduje schronienie w domu, który jest lokalem wykorzystywanym przez konspiratorów. Relacja pomiędzy ukrywającym się Żydem, a konspirującym Polakiem pojawiła się już wcześniej w *Zakazanych piosenkach* i powtórzy się w innych filmach w następnych latach. Warto zauważyć, że takie ustawienie figur bohaterów filmowych z jednej strony stawia w lepszym świetle Polaków – jednocześnie pomagających Żydom i stawiających opór okupantowi – ale również zwiększa kontrast pomiędzy aktywnymi Polakami i biernymi Żydami. Bohater *Białego niedźwiedzia* otrzymuje więc pomoc, ale jego przedłużający się pobyt w tym miejscu jest ryzykowny dla całej siatki konspiracyjnej. Wątek ten, drugorzędny, ale jednak umieszczony w fabule, może być potraktowany jako metonimia – Polacy pomagali Żydom w ramach swoich możliwości, jednak musieli myśleć przede wszystkim o aktywnym oporze przeciw okupantowi. W *Samsonie*, bohater filmu znajduje swój margines wolności trafiając do środowiska polskich komunistów wydających w podziemiu pismo *Gwardzista*, sytuacja jest więc nieco podobna, choć w tym przypadku silniej podkreślono lewicową orientację Polaków, a sam żydowski bohater ginie w czasie walki z Niemcami przeprowadzającymi obławę na lokal *Gwardzisty*.

Świadectwo urodzenia Stanisława Różewicza to połączone w całość trzy nowele pokazujące losy dzieci w obliczu wojny i okupacji. Ostatnia z nich, pod tytułem *Kropla*

⁷⁸³ T. Lubelski, *Wajda...*, s. 90.

krwi, poświęcona została żydowskiej dziewczynce, którą zdołano ukryć, podczas gdy jej rodzinę zabrali Niemcy. Opuszczona przez najbliższych, musi radzić sobie dzięki pomocy życzliwych ludzi, dawnych znajomych jej rodziców, którzy jednak z powodu niebezpieczeństwa ukrywania Żydów, stale przenoszą dziewczynkę z miejsca na miejsce. Bohaterka nigdzie nie może więc poczuć przynajmniej elementarnego bezpieczeństwa i prawdziwej więzi z opiekunami. Wreszcie trafia z podrobionymi dokumentami, jako Polka, do sierocińca, gdzie ma szansę zostać na dłużej. Po pewnym czasie przytułek odwiedzają jednak Niemcy, którzy szukają ukrywających się tam dzieci żydowskich. W Marysi dostrzegają wyraźne cechy aryjskie i – mimo jej bezradnych protestów – żądają przeniesienia jej do zakładu dla dzieci niemieckich.

Wśród kilku tytułów wymienionych wyżej, największe poruszenie wywołał jednak film Andrzeja Munka pod tytułem *Pasażerka*, który ukazał się na ekranach w roku 1963. Film w zasadzie nieukończony, bowiem w trakcie jego realizacji, w 1961 r., reżyser zginął w wypadku samochodowym. Jego współpracownicy, przede wszystkim Witold Lesiewicz, zdecydowali się na upublicznienie filmu. Nie znając jednak do końca intencji reżysera nie zakończyli samodzielnie rozpoczętych wątków, lecz raczej zebrali cały istniejący materiał i opatrzyli go komentarzem, który w jakimś stopniu mógł wprowadzać widzów w zamysł zmarłego Andrzeja Munka. Film rozpoczynało przypadkowe spotkanie na statku dalekomorskim dwóch kobiet, które łączyła wspólna przeszłość w obozie. Jedna z nich była więźniarką, druga strażniczką. Spotkanie to wywołuje szereg wspomnień, które w retrospektywach przenoszą również widza do obozu czasów wojny. Trzon fabularny filmu stanowią skomplikowane relacje pomiędzy strażniczką i więźniarką. Choć losy Żydów w obozie również tutaj, podobnie jak w *Ostatnim etapie*, stanowią tylko wątek poboczny, scena prowadzenia rodzin żydowskich przez Niemców do komór gazowych w sposób rutynowy, niemalże mechaniczny, robi bardzo duże wrażenie. *Pasażerka* choć była filmem wyraźnie niedokończonym, miała bardzo dobry odbiór, zarówno w Polsce jak i za granicą, gdzie dostała honorowe wyróżnienie na festiwalu w Cannes oraz nagrodę dziennikarzy na festiwalu w Wenecji.

W 1964 roku Ewa i Czesław Petelscy nakręcili na podstawie opowiadania Romana Bratnego film pod tytułem *Naganiacz*. Jego bohater, były powstaniec warszawski, spędzając ostatni okres wojny w wiejskim dworku, przypadkowo napotyka i udziela pomocy grupie zbiegłych z transportu Żydów węgierskich. W kulminacyjnej scenie, jest

świadkiem polowania urządzonego dla Niemców, podczas którego Żydzi zostają odkryci i wystrzelani jak zwierzyna łowna. Choć o tragedii zrzucił przypadek, ocalała Żydówka sądzi, że kryjówka została zdradzona przez bohatera. Film Petelskich, a szczególnie scena polowania, pokazuje okrucieństwo Niemców. W kontekście stosunków polsko-żydowskich pokazuje natomiast, że Polacy pomagali ukrywającym się Żydom, a jeśli nieskutecznie, to nie z powodu złej woli czy zdrady, ale z wyłącznej winy Niemców⁷⁸⁴. Polski bohater filmu zaprezentowany jest też po raz kolejny nie tylko jako osoba próbująca nieść pomoc Żydom, ale również uczestnik konspiracji. W odróżnieniu od *Samsona* oraz *Białego niedźwiedzia* narracja prowadzona jest tu jednak z perspektywy polskiej, nie żydowskiej.

Następnym chronologicznie filmem, który poruszał kwestię stosunków polsko-żydowskich w czasie II wojny światowej był obraz Janusza Nasfetera *Długa noc* z roku 1967. Film wyprodukowano w zespole filmowym *Studio*, którego kierownikiem artystycznym był Aleksander Ford. Ten kameralny dramat psychologiczny, będący ciekawym przyczynkiem do dyskusji na temat stosunków polsko-żydowskich w czasie wojny, miał przede wszystkim to nieszczęście, że powstał w okresie największego nasilenia nastrojów antysemickich w całej epoce PRL. Kolaudacja filmu miała miejsce wkrótce po zakończeniu wojny sześciodniowej i jednym z istotnych wątków dyskusji stanowił potencjalny wpływ obrazu na postawy odbiorców – zarówno antysemickie jak i proizraelskie (co w ówczesnej konstelacji politycznej oznaczało jednocześnie antyradzieckie)⁷⁸⁵. W efekcie film Nasfetera trafił za sprawą cenzury na półki i na publiczne pokazy czekać musiał do roku 1989, czyli 22 lata; był to jeden z najdłużej przetrzymywanych przez cenzurę filmów polskich⁷⁸⁶.

Fabula filmu przebiega w ciągu jednej nocy w małym polskim miasteczku na Lubelszczyźnie. Niemcy, szukając partyzantów, ogłaszają stan wyjątkowy. Kilka rodzin mieszkających w jednej kamienicy, nie wie czego się spodziewać. Tym bardziej, że odkrywają, iż jeden z lokatorów, pomagający komunistycznemu podziemiu Zygmunt Korsak, ukrywa w swoim mieszkaniu Żyda. Sytuacja jest kryzysowa, w każdej chwili może zdarzyć się rewizja, wśród sąsiadów zaczynają się spory, co zrobić z Żydem, którego

⁷⁸⁴ M. Hendrykowska, dz. cyt., s. 79.

⁷⁸⁵ R. Włodek, „Ten strach, ciężki strach...”. „Długa noc” Janusza Nasfetera. W: J. Preizner (red.) *Gefilte Film II. Wątki żydowskie w kinie*, Kraków 2009, s. 179-206.

⁷⁸⁶ Małgorzata Hendrykowska zwraca uwagę, że film nie został pokazany nawet w roku 1981 podczas Lubuskiego Lata Filmowego w Łagowie, gdzie wyjątkowo zaprezentowano większość obrazów, których dystrybucja została wstrzymana przez cenzurę. M. Hendrykowska, dz. cyt., s. 81.

ukrywanie grozi śmiercią. Sytuacja powoduje, że sąsiedzi przybierają różne postawy, próbują znaleźć najlepsze – ich zdaniem – rozwiązanie i usprawiedliwić je we własnych oczach. Film, który próbował rzetelnie przedstawić możliwe zachowania w podobnej sytuacji, pokazywał również trudności związane z ukrywaniem Żydów, szczególnie w małych miejscowościach, gdzie trudno o anonimowość. Obraz został uznany za zbyt ostro i niesprawiedliwie pokazujący zachowania Polaków. Po raz pierwszy bowiem zostały ukazane w filmie dwa popularne w społeczeństwie polskim mity dotyczące Żydów. Przekonanie o żydowskich majątkach – tu szczególnie kontrowersyjna była scena, w której gospodyni szuka w sienniku ukrytego żydowskiego złota – oraz tłumaczenie Zagłady jako kary wymierzonej Żydom za ukrzyżowanie Jezusa (tutaj wypowiedź jednego z bohaterów, „Na nich przyszedł koniec, za to co uczynili z Panem Bogiem, z naszym Jezusem Chrystusem”). Tak więc, o ile wcześniejszy *Samson* Wajdy krytykowany był za perspektywę daleką od realizmu, to spełniający ten warunek o wiele lepiej obraz *Nasfetera* okazał się niepoprawny politycznie, ponieważ „realizm” oznaczał wówczas również uwzględnienie perspektywy ideologicznej. W tym sensie *Długa noc* wyprzedzała stan debaty na temat stosunków polsko-żydowskich o około 20 lat (paradoksalnie, premiera *Długiej nocy* pod koniec lat osiemdziesiątych lepiej odpowiadała duchowi czasów, ale wówczas film wydał się już mało atrakcyjny i pozostał niezauważony oraz szybko zapomniany). Biorąc pod uwagę, że w czasie kolaudacji filmu trwała rozprawa z encyklopedystami, a kilka miesięcy później rozpętała się antysemitka nagonka marca 1968 r., nie dziwi, że filmu zdecydowano nie upubliczniać.

Wydarzenia 1968 r. sprawiły również, że kierownikowi zespołu *Studio*, Aleksandrowi Fordowi, nie udało się w tym czasie wyprodukować rozpoczętego już, wspólnie z działającym w Niemczech Zachodnich producentem Arturem Braunerem, projektu filmu o Januszu Korczaku. Nagonka prasowa, jaką podjęto wówczas, na przykład, w *Żołnierzu wolności* czy *Prawie i życiu* sugerowała, że projekt ten nie leży w interesie Polski, lecz RFN oraz syjonizmu⁷⁸⁷. Sam Ford, szukanowany również za swoją wyjątkowo silną pozycję w polu produkcji filmowej w okresie stalinizmu oraz prywatne znajomości z ówczesnymi elitami władzy (przede wszystkim Jakubem Bermanem), wkrótce później wyjechał na stałe z kraju.

⁷⁸⁷ E. Zajiček, dz. cyt., s. 228.

Natomiast Andrzej Wajda nie dostał zgody na adaptację opowiadania Jerzego Andrzejewskiego *Wielki tydzień*, poświęconego tematowi powstania w getcie (zbliżała się okrągła, dwudziesta piąta rocznica tego wydarzenia). Autorzy scenariusza, Andrzejewski, Wajda oraz Andrzej Żuławski, zdając sobie sprawę z trudnej sytuacji politycznej, stworzyli tekst będący w ich przekonaniu kompromisowy, pokazujący pomoc, jaką udzielali ludności żydowskiej polscy komuniści. Pomimo tego nie było politycznej zgody na jego realizację⁷⁸⁸. Również film Jana Rybkowskiego *Wniebowstąpienie*, na podstawie opowiadania Adolfa Rudnickiego, powstały w 1968 r., miał duże problemy z ukazaniem się w powszechnej dystrybucji. Dramat psychologiczny opowiadający o ukrywającym się w czasie okupacji żydowskim małżeństwie, zanim wszedł ostatecznie do kin, musiał przejść wiele poprawek, które rozmywały pierwotne akcenty związane z Zagładą⁷⁸⁹. Pomimo to, autorka jednej z recenzji filmu zastanawiała się, czy nie byłoby lepiej, gdyby bardziej wyeksponowano pomoc jaką nieśli Żydom Polacy, również skazani na zagładę, bądź też, aby postać żydowskiego bohatera była bardziej aktywna, skora do walki⁷⁹⁰.

Od momentu powstania zespołów filmowych w 1955 r., do czasu reformy kinematografii w 1968 r. (zastąpienia starych zespołów nowymi, bardziej upolitycznionymi), powstało 56 obrazów kinowych poruszających tematy związane bezpośrednio z II wojną światową. Z tej liczby, siedem tytułów (z czego jeden – *Długa noc* – ostatecznie nie wszedł na ekrany), poruszało wątki związane z Zagładą. Stanowi to jedną ósmą produkcji, odsetek nie najmniejszy, ale należy zwrócić uwagę, że filmy te były zazwyczaj produkcjami kameralnymi. Wśród ośmiu aktywnych w tym czasie zespołów filmowych żaden nie wykazał szczególnego zainteresowania tematyką żydowską, filmy rozłożyły się pomiędzy pięć z nich, a tylko jeden obraz – *Biały niedźwiedź* – był filmem wyreżyserowanym przez kierownika zespołu. Wpływ polityczny wydarzeń 1968 r. oraz następujące po nim strukturalne i personalne zmiany w kinematografii sprawiły jednak, że nawet to umiarkowane zainteresowanie wątkiem zostało zawieszona na kilkanaście lat⁷⁹¹.

⁷⁸⁸ A. Synoradzka, *Andrzejewski*, Kraków 1997, s. 162.

⁷⁸⁹ P. Zwierzchowski. *Zagłada Żydów i martyrologia Polaków. „Wniebowstąpienie” Jana Rybkowskiego*, W: J. Preizner (red.) *Gefilte Film III. Wątki żydowskie w kinie*, Kraków-Budapeszt 2010, s. 169-206.

⁷⁹⁰ D. Karcz, *Requiem dla obłąkanego*, Kino 12/1969, s. 24.

⁷⁹¹ Andrzej Leder wskazuje na fakt, iż w latach 70. instytucjonalną władzę nad kulturą objęły osoby, których awans społeczny był możliwy, między innymi, w związku z unicestwieniem polskich Żydów. Sprzyjało to społecznej niepamięci o Zagładzie. A. Leder, dz. cyt., s. 188.

Dopiero w 1983 roku powstały dwa tytuły: *Nie było słońca tej wiosny*, w reżyserii Juliusza Janickiego oraz *Kartka z podróży* Waldemara Dzikiego.

Pierwszy z nich opowiada losy żydowskiej lekarki, Chai, po ucieczce z transportu ukrywającej się w wiejskim gospodarstwie. Na podstawie relacji pomiędzy uciekinierką, a ukrywającą ją rodziną, przede wszystkim gospodarzem, film pokazuje ambiwalentne stosunki polsko-żydowskie. Chęć pomocy miesza się tu z pobudkami ekonomicznymi, pojawia się również wątek szmalcownictwa, kiedy inni mieszkańcy wsi zaczynają domyślać się istnienia Żydówki. Ambiwalentne są również relacje pomiędzy kobietą, a ukrywającym ją gospodarzem. Potencjalne uczucie, jakie mogłoby ich połączyć, kłóci się z dystansem pomiędzy nimi, który powiększa nie tylko kwestia wyznania (narodowości), ale również klasa społeczna. Żydowska inteligentka wydaje się polskim chłopom daleko bardziej obca niż miejscowy, „swój” Żyd, Jasek.

Debiut fabularny Władysława Dzikiego jest natomiast filmem, który jako pierwszy skupiał się właściwie wyłącznie na społeczności żydowskiej. Częściowo realistyczna, częściowo symboliczna, umieszczona w potraktowanym umownie getcie narracja, pokazuje bohatera, wykształconego Jakuba Rosenberga, oczekującego na wezwanie do wyjazdu, które – co jest dla niego oczywiste – oznacza śmierć w obozie. Rosenberg spędza więc wolny czas na drobiazgowym przygotowywaniu się do opuszczenia getta, nie pokazanego realistycznie, film został bowiem nakręcony głównie we wnętrzach. Bohater oswaja nieuchronność śmierci poprzez trenowanie najdrobniejszych czynności, takich jak efektowny marsz, czy najwygodniejsza technika noszenia walizki. W *Kartce z podróży* nie pojawia się w zasadzie temat relacji polsko-żydowskich w czasie wojny, z pewnością jednak ze względu na fakt, że inaczej niż w większości omówionych wyżej przykładów, film powstał nie jako adaptacja dzieła literatury polskiej, ale na motywach powieści *Pan Teodor Mundstock*, czeskiego pisarza Ladislava Fuksa.

Wyraźniejszy wzrost zainteresowania tematyką żydowską nastąpił kilka lat później, już u progu transformacji systemowej. Jedną z zapowiedzi nowego otwarcia w dyskursie o relacjach polsko-żydowskich w czasie wojny był wspomniany wcześniej, głośny artykuł Jana Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto*⁷⁹². Przykładem zwiastującym zmianę perspektywy w przedstawianiu przeszłości Zagłady i stosunków polsko-żydowskich na

⁷⁹² Tekst Błońskiego miał być ważną inspiracją Andrzeja Wajdy do powrotu do zablokowanego w latach 60. projektu *Wielkiego tygodnia* (1995). T. Lubelski, *Wajda...*, s. 245.

ekranach był natomiast film Leszka Wosiewicza, pod tytułem *Kornblumenblau*, z roku 1988. Był to obraz nie tylko powracający do tematyki obozowej, ale również prezentujący ją w nowej, nieznannej wcześniej konwencji, łączącej skrajny naturalizm w przedstawianiu postaci z groteskowością i pewną umownością realiów obozowych. Osobna pozycja Wosiewicza w polu produkcji filmowej, którą zwiastował jego debiut, wiązała się między innymi z faktem, że był on uczniem innego oryginalnego autora, Grzegorza Królikiewicza⁷⁹³, awangardzisty zwanego często *enfant terrible* polskiej kinematografii⁷⁹⁴, chętnie sięgającego w swoich filmach po wątki historyczne.

Kornblumenblau zwracał szczególną uwagę na zachowania ludzi i strategie przetrwania w sytuacjach ekstremalnych. Główni bohaterowie obrazu to, po raz kolejny, przede wszystkim Polacy i ich niemieccy strażnicy, w swoim filmie Wosiewicz przypomina jednak ustawicznie widzom o obecności Żydów, a właściwie ich ciągłym przechodzeniu od obecności do niebytu. Pokazuje przyjazd kolejnych transportów, kolumny Żydów idących do pracy, bądź na śmierć, jedną z najbardziej wyrazistych scen jest uśmiercanie grupy Żydów w komorze gazowej, nie pokazane nigdy wcześniej w polskim kinie w tak dosłowny sposób. Jednym z ważnych bohaterów drugoplanowych jest również Żyd Moskwa, przełożony kelnerów w kantine oficerskiej. Człowiek, który pomimo okoliczności nie zgadza się na wejście w rolę ofiary. Przejawia on maksimum pragmatyzmu, wie jak postępować z Niemcami aby przeżyć, wykonuje pilnie ich polecenia, a jednocześnie nie omija okazji by podkraść jedzenie Niemcom, czy napluć im do zupy. Moskwa staje się dla głównego bohatera ważnym nauczycielem, co jest bodaj pierwszym takim przykładem odwrócenia relacji pomiędzy Żydem a Polakiem. Żydzi są bowiem nauczycielami w kwestiach umierania, uświadamiają grozę wojny i Zagłady (*Ulica graniczna, Naganiacz*), podczas gdy rolą Polaków jest zazwyczaj pouczanie na temat strategii przetrwania.

W 1989 r. pokazano publicznie *Długą noc* Janusza Nasfetera. W rok później premierę miał film Andrzeja Wajdy *Korczak*, a w 1995 r. ten sam reżyser nakręcił *Wielki tydzień* – film o powstaniu w getcie warszawskim, który chciał zrobić jeszcze w latach sześćdziesiątych. W 1992 r. na ekrany wszedł *Jeszcze tylko ten las* Jana Łomnickiego i *Tragarz puchu* Janusza Kijowskiego, a w 1993 *Pożegnanie z Marią* Filipa Żylbera.

⁷⁹³ T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 486.

⁷⁹⁴ Por. np. S. Kuśmierczyk, *Wstęga Möbiusa jako czasoprzestrzeń dzieła filmowego. Na przykładzie „Pętli” Wojciecha Hasa i „Zabicia ciotki” Grzegorza Królikiewicza*, *Kwartalnik filmowy*, nr 29-30, 2000, s. 30.

Korczak był pierwszym filmem Andrzeja Wajdy nakręconym po rozpoczęciu transformacji systemowej, zdjęcia powstały jesienią 1989 r. Pomysł filmu sięgał jeszcze pierwszej połowy lat osiemdziesiątych, kiedy Wajda otrzymał propozycję zekranizowania biografii Korczaka od producenta amerykańskiego. Reżyser, zainteresowany tematem, polecił jednak najpierw stworzyć nowy scenariusz, inny od proponowanego, ponieważ pierwsza wersja nie akcentowała wystarczająco mocno kwestii Zagłady⁷⁹⁵. Autorką nowego scenariusza została Agnieszka Holland. Projekt ostatecznie wszedł w fazę realizacji dopiero w 1989 r., bez udziału Amerykanów. Pomimo staranności w realizacji i początkowo przychylnych reakcji widowni, film Wajdy wzbudził kontrowersje, przede wszystkim przez scenę swojego baśniowego zakończenia (doktor Korczak i podopieczni wychodzą z pociągu wiozącego ich do Treblinki i oddalają się we mgle). Na Zachodzie, przede wszystkim we Francji, oskarżano film za perspektywę polsko-chrześcijańską, a więc również, pośrednio, wybielanie polskiego antysemityzmu. Znacznie zaszkodziło to dystrybucji filmu za granicą.

Dwa lata później *Jeszcze tylko ten las* opowiada o starej Polce, Kulgawcowej, która podejmuje się za opłatą wyprowadzić z getta żydowskie dziecko małżeństwa, u którego pracowała przed wojną jako praczka, w bezpieczne miejsce na wsi. Jest to obraz pokazujący całą gamę postaw Polaków wobec Żydów i Zagłady. Jedną z najciekawszych tez zilustrowanych w filmie jest spostrzeżenie, że niemiecka okupacja, getta i Holokaust, w żadnym stopniu nie stanowiły grubej kreski w stosunkach polsko-żydowskich. Bez względu na postawy postaci pojawiających się na ekranie, czy będzie to szmalcownik, czy osoba oferująca bezinteresowną pomoc Żydówce, w ich światopoglądzie i języku mocno zakorzenione są stare stereotypy i uprzedzenia, które tkwią w nich od dawna – pozahistoryczny, mityczny obraz Żyda. Postawa głównej bohaterki, Kulgawcowej, wobec swojej żydowskiej podopiecznej również jest niejednoznaczna i daleko jej do zmitologizowanego bohaterstwa i niezłomności Sprawiedliwych. Współczucie dla bliźniego miesza się w niej z pogardą dla Żydów za to, że – jak mówią – wzbogacili się na Polakach, myślą tylko o interesach, zabili Chrystusa. Wobec małej Żydówki raz wchodzi w rolę babci, wręcz wymusza na niej emocjonalne przywiązanie, kiedy indziej wydaje się być tylko nieczułą konwojentką. Raz nazywa ją polskim, przybranym imieniem, raz żydowskim. Stara się bronić dziecko przed obelgami, ale sama nie widzi nic

⁷⁹⁵ T. Lubelski, *Wajda...*, s. 235.

niestosownego w przeklinaniu na „parchów” i „kozikiem chrzczonej”. Ostatecznie jednak, po zatrzymaniu przez niemieckiego żandarma, decyduje się nie zostawić dziecka, choć ma taką możliwość – bez względu na konsekwencje, które z pewnością ją spotkają.

Wielki tydzień Wajdy, nakręcony nie w latach sześćdziesiątych, ale dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku, również mógł już bez zahamowań zilustrować zróżnicowane postawy Polaków wobec ukrywającej się po aryjskiej stronie Żydówki Ireny, pochodzącej z inteligentnej, zasymilowanej rodziny. Wokół bohaterki pojawiają się zarówno szmalcownicy, ludzie sparaliżowani strachem związanym z konsekwencjami ukrywania Żydów, jak również ich sąsiedzi niosący bezinteresowną pomoc oraz konspiratorzy organizujący wsparcie dla walczącego getta. Ostatecznie Irena, wyrzucona z kamienicy przez sąsiadów rodziny, która ją ukrywała, nie wiedząc co ze sobą zrobić, wraca do płonącego getta. Intencją Wajdy było pokazanie jak najszerszego wachlarza postaw Polaków wobec Żydów i przez to, wpłynięcie na publiczną debatę, zarówno na temat ówczesnych jak i współczesnych relacji polsko-żydowskich. W wywiadzie dla *Gazety wyborczej* mówił wprost: „Padną z ekranu zdania, które nigdy przedtem nie padały – opinie Polaków o Żydach, powtarzane do dziś przy różnych okazjach, ale wstydliwie odsuwane jako niegroźny folklor”⁷⁹⁶. Pomijając fakt, że podobne zdania padały już wcześniej w *Długiej nocy* oraz *Jeszcze tylko ten las* (czy słowa te były sloganem reklamowym czy może Wajda, ze swojej pozycji „konsekrowanego” twórcy, uznał wspomniane wyżej filmy za nieistotne?) warto zwrócić uwagę, że podobnie jak w przypadku zastrzeżeń do *Korczaka*, również obraz stworzony w *Wielkim tygodniu*, choć istotnie złożony, może być odczytywany jednak jako apologia postaw Polaków (katolików). Szczególnie wymowna wydaje się tu scena, z karuzelą ustawioną pod murem walczącego getta, która, za wierszem *Campo di Fiori* Czesława Miłosza, uznawana jest powszechnie za symbol obojętności Polaków wobec tragedii⁷⁹⁷. W filmie karuzela służy jednemu z Polaków do dokładniejszej obserwacji tego, co dzieje się za murami, aby na tej podstawie móc skuteczniej wesprzeć żydowskich bojowników; scena – warto dodać – nieobecna w literackim pierwowzorze.

⁷⁹⁶ Za: Tamże, s. 244.

⁷⁹⁷ Wnikliwe studium historyczne sprawie karuzeli pod murami getta poświęcił Tomasz Szarota, *Karuzela na Placu Krasińskich. Czy „śmiały się tłumy wesołe”? Spór o postawę warszawiaków wobec powstania w getcie*, [w:] Tenże, *Karuzela na Placu Krasińskich. Studia i szkice z lat wojny i okupacji*, Warszawa 2007, s. 149–169.

Wykorzystany w *Wielkim tygodniu* motyw powrotu do getta pojawia się także w koprodukcji polsko-niemiecko-francuskiej *Tragarz puchu*, w reżyserii Janusza Kijowskiego. Opowiada ona o młodym żydowskim małżeństwie, które uciekając z getta znajduje schronienie w mieszkaniu samotnej Polki. Aby zapewnić sobie bezpieczeństwo, Alek przedstawia swoją żonę jako siostrę i pozwala Polce zbliżyć się do siebie. Ocalenie fizyczne nie idzie jednak w parze z psychicznym (podobny problem pojawiał się nie tylko w *Wielkim tygodniu*, ale również na przykład w *Samsonie*). Bohaterowie decydują się w końcu na opuszczenie kryjówki. Motyw powrotu pojawia się wreszcie również w *Pożegnaniu z Marią* Filipa Żylbera, filmie na motywach znanego opowiadania Tadeusza Borowskiego, w którym znajdują się również inne charakterystyczne figury, takie jak postać granatowego policjanta-szantażysty, którego ofiarą stała się młoda Żydówka ukrywająca się po aryjskiej stronie.

Większość filmów powstałych od momentu przełomu 1989 r., stawiało na pierwszym planie relacje polsko-żydowskie. I choć brak cenzury oraz ograniczony wpływ polityki na pole produkcji filmowej pozwalał pokazywać twórcom również ich ciemne strony – antysemityzm Polaków, donosy na ukrywających się Żydów, szmalcownictwo, którym parali się nie tylko zdrajcy w rodzaju granatowych policjantów i *Volksdeutchów*, jednak treści takie były zawsze równoważone pozytywnymi postawami bezinteresownej pomocy. Pomimo poruszania kwestii istotnych dla pamięci zbiorowej, żaden z obrazów nie był w stanie wyraźnie wpłynąć na stan debaty publicznej. Andrzej Wajda, który z racji dominującej pozycji zajmowanej w polu produkcji filmowej, legitymował się największym potencjałem wpływu, minął się w przypadku *Wielkiego tygodnia* z oczekiwaniami publiczności, a sam pozostał na pozycjach, mimo zapowiedzi, dość konserwatywnych, czego dowodem choćby wspomniana wcześniej scena z karuzelą pod murem getta. Nasilone zainteresowanie twórców tematem wyraźnie wyhamowało w połowie lat dziewięćdziesiątych, wraz z generalnym zmniejszeniem liczby wyprodukowanych filmów historycznych (44 tytuły w latach 1990-1994 i 31 w latach 1995-1999). Wśród późniejszych produkcji warto zwrócić uwagę na film *Daleko od okna* (2000), w reżyserii Jana Jakuba Kolskiego. Opowiada on opartą na faktach historię polskiego małżeństwa, Jana i Barbary, które ukrywa w domu żydowską dziewczynę, Reginę. Wynikiem narastającego uczucia pomiędzy mężczyzną, a młodą Żydówką, jest jej ciąża. Pomimo zdrady, Barbara sama zaczyna symulować ciążę, aby dziecko było uważane przez innych za

owoc związku małżeńskiego. Nowonarodzona dziewczynka zostaje ochrzczona i dostaje nazwisko ojca. Po zakończeniu wojny, małżeństwo nie godzi się na oddanie dziecka Reginie. Jej córka dopiero po latach dowie się prawdy o swoim pochodzeniu.

Należy wreszcie wspomnieć o oscarowej koprodukcji *Pianista*, w reżyserii Romana Polańskiego, której premiera miała miejsce w 2002 r. Biograficzna opowieść o wojennych losach Władysława Szpilmana bardzo obrazowo przedstawia gehennę Żydów w czasie wojny – w sposób niespotykany wcześniej w polskim kinie pokazuje na przykład rzeczywistość życia w getcie. Wysoki budżet produkcji, a przez to wyraźne skierowanie obrazu do masowej publiczności było możliwe dzięki międzynarodowemu finansowaniu oraz światowej sławie reżysera. Oczekiwania związane z tak dużą produkcją zostały potwierdzone stosunkowo dobrymi wynikami oglądalności (w Polsce ponad 1 mln 250 tys. widzów w kinach, prawdopodobnie dużo więcej podczas licznych emisji telewizyjnych). Tak więc to właśnie *Pianista*, w porównaniu z innymi, omówionymi wcześniej filmami, w największym stopniu wpłynął na współczesną pamięć zbiorową o Zagładzie i stosunkach polsko-żydowskich⁷⁹⁸. Przekaz zawarty w filmie uprawdopodobniał również fakt, że sam Polański był świadkiem podobnych wydarzeń, gdy wraz z rodziną mieszkał w krakowskim getcie, a następnie ukrywał się z pomocą Polaków po aryjskiej stronie.

W większości wymienionych filmów, istotnym wątkiem była zatem nie tylko sama Zagłada, czy też zagrożenie ludności żydowskiej ze strony nazistów, ale również – a może przede wszystkim – relacje polsko-żydowskie w podczas okupacji. Bowiem to od postaw Polaków najczęściej zależała sytuacja Żydów, którzy uciekli z transportu lub getta i starali ukryć się, jak to się mówiło, po aryjskiej stronie. Takie sytuacje najczęściej interesowały twórców. Na dwadzieścia analizowanych tytułów, w trzech czwartych pojawiają się sceny, w których Polacy pomagają Żydom ukrywającym się poza gettem.

⁷⁹⁸ Na najpopularniejszym polskim internetowym portalu filmowym filmweb.pl, *Pianista* zebrał o wiele więcej głosów użytkowników, aniżeli wszystkie inne wymienione obrazy razem wzięte. Dla porównania: *Pianista* 329 487 głosów, *Korczak* 5 461 głosów, *Wielki tydzień* 534 głosy, *Samson* 237 głosów, *Długa noc* 172 głosy (stan: 28.02.2014). Oczywiście, porównanie nie jest do końca trafne, gdyż wszystkie obrazy, poza pierwszym, miały swoje premiery na długo przed upowszechnieniem się Internetu, niemniej słuszne wydaje się twierdzenie, że w odróżnieniu od *Pianisty*, wszystkie lub prawie wszystkie wymienione w tym podrozdziale tytuły pozostają w powszechnej świadomości nieznane lub zapomniane.

Lokacja	Strona aryjska	Getto	Obóz
Liczba filmów ⁷⁹⁹	15	7	3

Tabela 5. Lokacje filmów o historii Żydów w obliczu Holokaustu.

Sytuacja ukrywających się i potrzebujących pomocy Żydów sprzyjała kontrastowaniu figur Polaka i Żyda na wielu poziomach. W sensie klasowym, żydowski bohaterowie to zazwyczaj przedstawiciele inteligencji, podczas gdy Polacy to często robotnicy, chłopci. Z jednej strony potęgowało to dystans pomiędzy nimi, ale z drugiej, szczególnie we wcześniejszym okresie PRL, niosło też politycznie słuszną refleksję, że robotnicy i chłopci, w odróżnieniu od drobnomieszczaństwa i części polskiej inteligencji, nie wykazywali antysemitycznych resentymentów. Widać to bardzo wyraźnie choćby w *Ulicy granicznej*. Jednak już w latach osiemdziesiątych nie jest to takie oczywiste (*Nie było słońca tej wiosny*, spóźniona premiera *Długiej nocy*). Kontrast widoczny był również w kontekście postaw wobec wojny i okupacji. Postaci Żydów, co rozumiały, przyjmowały przede wszystkim postawy zorientowane na własne przetrwanie, bądź też postawę bierności czy wręcz rezygnacji. Tymczasem działania Polaków częściej można określić jako aktywne i zorientowane na wspólnotę, przede wszystkim poprzez ryzykowną działalność konspiracyjną. Ten kontrast widoczny jest szczególnie w filmach, w których postać ukrywającego się Żyda jest kobietą lub dzieckiem, co uwypukla bezradność i zależność wobec Polaków – najczęściej mężczyzn – od których ich los zależy. Tego rodzaju relacja pojawia się aż w ośmiu z piętnastu omawianych tytułów, bez względu na datę produkcji, wydaje się więc być trwałym fenomenem myślenia o stosunkach polsko-żydowskich w czasie okupacji. Nowsze produkcje, szczególnie te powstałe już po 1989 r. – *Wielki tydzień*, *Tragarz puchu*, *Daleko od okna*, serial telewizyjny *Czas honoru* (2008-), a wcześniej *Nie było słońca tej wiosny* – poruszają również wątek romansu między bohaterem polskim a żydowskim. Najczęściej jest to uczucie polskiego mężczyzny do Żydówki, co pokrywa się ogólnie ze stereotypowym przedstawieniem roli Polaków jako strony aktywnej i Żydów jako strony biernej. Związki te pozostają jednak zakazane i ostatecznie niespełnione lub destrukcyjne.

⁷⁹⁹ Filmy, których akcja przebiega po obu stronach muru getta (np. *Ulica graniczna*), zostały zaliczone do obu kategorii.

Odpowiednie komponowanie tych typowych cech i kontrastów pozwalało również budować różne obrazy Polaków, w zależności od ich postaw wobec potrzebujących pomocy Żydów. Mogły to być pozytywne obrazy solidarności i pomocy niesionej przez Polaków, co było bardziej charakterystyczne dla filmów wcześniejszych oraz takich, których autorzy byli bliżej związani z polem władzy. Z drugiej strony jednak, kontekst żydowski był na dobrą sprawę jednym z niewielu w filmowych przedstawieniach historycznych, który umożliwiał pokazanie Polaków, a w każdym razie niektórych przedstawicieli społeczeństwa, również w gorszym świetle. W dziewięciu z piętnastu filmów pojawiają się akty szmalcownictwa lub inne formy zawłaszczania mienia żydowskiego przez Polaków, co sprawia wrażenie, że proceder ten został przez filmowców uznany za występujący powszechnie. Takie przedstawienie sprawy, choć pokrywało się w zasadzie ze świadectwami ocalałych Żydów oraz ustaleniami historyków, z pewnością szło pod prąd narodowej polityki pamięci. Pokazane w filmach przykłady podobnych zachowań były więc każdorazowo równoważone poprzez przywołanie pozytywnych postaw Polaków, bądź przez zabieg wykluczania szmalcowników poza wspólnotę narodową (procederem parają się zasadniczo granatowi policjanci lub *Volksdeutsche*). Jeśli jedną z rzeczywistych przyczyn szmalcownictwa był rozpowszechniony w społeczeństwie, żywy mit Żyda-bogacza, to filmy takie jak *Długa noc* i *Świadectwo urodzenia* starają się negować ten stereotyp. Tam, jeśli Żydzi mogą zapłacić coś za ich ukrycie, są to jedynie drobne pamiątki rodzinne, których wartość rynkowa jest raczej wątpliwa. Zresztą ci, którzy decydują się na pomoc, nie przyjmują podarków, starając się pomóc Żydom na zasadzie ogólnoludzkiej solidarności. Wyraźnym wyjątkiem jest *Jeszcze tylko ten las*, gdzie już na początku filmu, na etapie ekspozycji, widzowie są zapoznani z ekonomicznym aspektem próby wydostania żydowskiego dziecka z getta. Niektóre filmy (*Ulica graniczna*, *Samson*, z późniejszych *Jeszcze tylko ten las*, *Wielki tydzień*) pokazują wyraźnie, że polskie społeczeństwo przedwojenne, a przynajmniej jego znaczna część była nastawiona do Żydów nieprzychylnie, co odcisnęło swoje piętno również na relacjach w okresie okupacji. W kinematografii okresu PRL pozostawało to w zgodzie z polityką pamięci władz, starających się przedstawić okres międzywojenny w jak najgorszym świetle, w filmach po 1989 r. była to raczej próba głębszego wyjaśnienia zróżnicowanych postaw Polaków wobec Żydów.

W niektórych obrazach ukazano również wątek oporu żydowskiego. W największym stopniu w *Ulicy granicznej*, do pewnego stopnia również w *Samsonie* czy *Wielkim tygodniu*. Opór ten symbolizuje przede wszystkim powstanie w getcie, jako heroiczna forma walki o godną śmierć. Nierówność szans, a jednocześnie konieczność podjęcia walki, symbolizuje mały Dawidek z *Ulicy Granicznej*, który z pistoletem w dłoni idzie walczyć z Niemcami, chociaż mógłby ratować się ucieczką na stronę aryjską.

Filmy okresu PRL, być może nieco paradoksalnie, starały się natomiast unikać rozpowszechnionego w społeczeństwie polskim jeszcze przed wojną, stereotypu Żyda-komunisty. Wynikało to prawdopodobnie z wyjątkowo złych konotacji stereotypu żydokomuny, nie chciano w związku z nim prowokować drażliwych skojarzeń. Szukając przykładów w środowisku filmowym, w 1968 r. częścią nagonki na Aleksandra Forda było wytykanie mu pochodzenia żydowskiego oraz dobre stosunki z elitami władzy w okresie stalinizmu. Jeśli zaś chodzi o przykłady z fabuł filmowych to na przykład w *Samsonie* pokazana jest sytuacja odwrotna – żydowski bohater przyłącza się do grupy komunistów polskich, zostaje przez nich przygarnięty i dopiero od nich musi „uczyć się” komunizmu. W *Ostatnim etapie*, główne skrzypce w komunizującym obozowym ruchu oporu grają Rosjanki i Polki. W *Ulicy granicznej* orientacja polityczna Żydów nie jest ani razu wypowiedziana wprost, pada natomiast nazwa Żydowskiej Organizacji Bojowej, jako organizatora powstania. ŻOB, choć miał w swym składzie komunistów, nie był organizacją komunistyczną, ale szeroką formacją centro-lewicową, współpracującą jednocześnie z GL, jak i AK. Film był zresztą za to krytykowany z pozycji ortodoksji stalinowskiej. W recenzji *Głosu ludu* pisano: „Wiadomą rzeczą [jest], że z aryjskiej strony istotna pomoc dla bojowników getta szła od obozu robotniczego, z organizacji lewicy społecznej. Tymczasem ludzie udzielający pomocy gettu są w filmie przedstawieni dość anonimowo. [...] Wynikiem tego braku chyba jest również niedostateczne podkreślenie łączności wspólnej walki polskich i żydowskich członków ruchu oporu”⁸⁰⁰. Najłatwiejszą i najskuteczniejszą, z punktu widzenia władz kinematografii PRL, metodą radzenia sobie z tym trudnym tematem było jednak przemilczenie. Nieliczne obrazy wymienione wyżej, są tylko tego przykładem. Warto jednak zauważyć, że mit żydokomuny pozostał również w dużym stopniu przemilczany po 1989 r., kiedy poruszano go jedynie na peryferiach produkcji filmowej, na przykład w telewizyjnych produkcjach z cyklu *Scena faktu*,

⁸⁰⁰ Za: B. Mruklik, *Od nacjonalizacji kinematografii...*, s. 158

realizowanych przez Teatr Telewizji w latach 2006-2011⁸⁰¹, choć Andrzej Leder zauważył w nim potencjał „odwracania uwagi“ ułatwiający zbiorowe zapomnienie o Zagładzie⁸⁰².

Wśród omawianych polskich filmów niewiele było obrazów, które traktowałyby w o życiu w getcie, a jeszcze mniej, w których obraz getta wykraczał poza kilka schematycznych scen. Nawet w *Ulicy granicznej* sekwencje życia w getcie są dość nieliczne. Małgorzata Hendrykowska wiąże niewielką liczbę filmowych przedstawień getta z wątlm zbiorem dokumentów wizualnych (zdjęć, filmów), które pozwoliłyby na odtworzenie tamtejszej rzeczywistości oraz ze zbyt przerażającą, szokującą naturą istniejących materiałów, trudną do przetransponowania na grunt filmu fabularnego⁸⁰³. Tę lukę wypełnił właściwie dopiero *Pianista*, nakręcony blisko 60 lat po likwidacji getta warszawskiego. Produkcja ta, dysponując budżetem odpowiednim dla tego rodzaju inscenizacji, stworzyła wizualne ramy dla pamięci zbiorowej o getcie. W nowszych produkcjach, częściowo archiwalne, częściowo inscenizowane (przede wszystkim wnętrza, podobnie jak wcześniej w *Kartce z podróży*) sceny życia w getcie pojawiały się regularnie w pierwszych sezonach serialu *Czas honoru*. Wydaje się więc, że innymi – poza argumentami Małgorzaty Hendrykowskiej – powodami takiego stanu może być kosztowność takich inscenizacji, jak również fakt, że przedstawienie sytuacji wewnątrz zamkniętych gett oznacza konieczność skoncentrowania się przede wszystkim na historii samych Żydów czy raczej Żydów i nazistów, podczas gdy polscy twórcy wydają się być zdecydowanie bardziej zainteresowani tworzeniem obrazu wzajemnych relacji Żydów i Polaków.

Temat Zagłady czy stosunków polsko-żydowskich w czasie II wojny światowej był w okresie PRL, przede wszystkim we wcześniejszych jego dekadach, obarczony dużym ryzykiem ingerencji politycznej. Oznaczało to, w najlepszym przypadku, konieczność dostosowania wymowy obrazu do obowiązującej polityki pamięci (*Ulica graniczna*, *Wniebowstąpienie*), a w bardziej skomplikowanych przypadkach niedopuszczenie filmu do produkcji (pierwsze próby nakręcenia biografii Janusza Korczaka oraz adaptacja *Wielkiego Tygodnia*), bądź jego zatrzymanie przez cenzurę (*Długa noc*). Wydaje się również, że ryzyka tego nie rekompensowały ani potencjalna popularność wśród publiczności,

⁸⁰¹ A. Kyzioł, *Golgotyzm*, Polityka nr 27, 2009. Za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/76121,druk.html> (stan: 28.02.2014).

⁸⁰² A. Leder, dz. cyt., s. 188.

⁸⁰³ M. Hendrykowska, dz. cyt., s. 87.

bowiem większość wspomnianych wyżej tytułów, nie licząc pierwszych obrazów powojennych oraz *Pianisty*, nie cieszyła się wielkim zainteresowaniem widzów, ani wzrost prestiżu w środowisku, mierzony chociażby liczbą nagród przyznawanych przez krytyków i dziennikarzy. Temat ten był więc, począwszy od lat pięćdziesiątych, stosunkowo rzadko wykorzystywany przez twórców legitymizujących się silną pozycją w polu. Jeśli już zdarzyło się inaczej, jak w przypadku prób Andrzeja Wajdy, który kilkakrotnie powracał do tego tematu, okazywało się, że są one nieskuteczne, przynajmniej w tym sensie, że nie przyczyniły się ani do wyraźnego wzmocnienia pozycji twórcy w polu, ani nie wywołały żywszego odzewu. Wywoływały za to kontrowersje, jak zakończenie w *Korczaku*⁸⁰⁴, chybiały – jak *Wielki tydzień* – zamierzonego efektu debaty publicznej lub zostały ostatecznie uznane za nieudane przez samego reżysera jak *Samson*. Wszystkie trzy filmy w dłuższej perspektywie zostały raczej przemilczane i zapomniane (w najmniejszym stopniu dotyczy to *Korczaka*).

Tylko dwa ze wspomnianych wyżej obrazów wyreżyserowali kierownicy zespołów filmowych. Pozycja Jana Rybkowskiego, choć do 1968 r. pozostawał kierownikiem zespołu filmowego *Rytm*, znacznie osłabła na skutek politycznych problemów z jego poprzednim filmem *Rassenschande. Kiedy miłość była zbrodnią* (1967). Tym mniejszą szansę na bycie samodzielny, autorską wypowiedzią miał jego następny film, *Wniebowstąpienie*⁸⁰⁵. Jerzy Zarzycki, filmując *Białego niedźwiedzia* był kierownikiem zespołu *Syrena*, ale zarówno produkcja całego zespołu jak i jego filmografia nie były specjalnie zorientowane na kino historyczne. Reżyserzy pozostałych wspomnianych wyżej obrazów najczęściej pozostawali na obrzeżach pola produkcji filmowej, zajmując się w dużym stopniu filmami dokumentalnymi (Łomnicki, Janicki), autorskim kinem artystycznym (Różewicz, Kolski), bądź też w ten sposób debiutując (Dziki, Wosiewicz, Zylber).

Warto zwrócić przy tym szczególną uwagę na debiuty Dzikiego i Wosiewicza, które zostały wyprodukowane w ramach Studia im. Karola Irzykowskiego, wyróżniającego się w latach osiemdziesiątych stosunkowo dużą swobodą w kwestiach finansowania

⁸⁰⁴ Chodzi o scenę, w której wagon kolejowy wiozący Korczaka i jego podopiecznych do Trebłinki odłącza się od składu. Dzieci wraz z doktorem Korczakiem opuszczają transport i oddalają się przed siebie, stopniowo ginąc we mgle. Kontrowersje wokół tej sceny zapadły w pamięci współczesnej widowni, co zostało również zarejestrowane podczas wywiadów zogniskowanych (por. rozdział 4).

⁸⁰⁵ Edward Zajiček pisał o okolicznościach powstawania *Wniebowstąpienia*: „Rybkowski robił ten film w atmosferze antysyjonistycznej hecy, w przerwach pomiędzy samokrytykami składanymi na wiecach, organizowanych przez aktyw pracownicze wielkich zakładów pracy [...] Na wiecach tych zebrani aktywiści spontanicznie potępiali *Rassenschande* i domagali się zdjęcia filmu z ekranów”. E. Zajiček, dz. cyt., s. 232.

produkcji oraz otwartością na nieszablonowe projekty młodych twórców. W związku z tym, w ramach studia powstawały filmy znajdujące się – poprzez dobór tematów oraz rozwiązania formalne – zarówno w opozycji do ustalonych i bezpiecznych politycznie tematów jak i kina proponowanego przez konsekrowanych twórców. Można więc zakładać, że dobór tematyki związanej z Zagładą był w tym przypadku również formą pozycjonowania się w polu poprzez zajęcie wolnej niszy. Trajektorię wyznaczoną debiutem poruszał się w latach późniejszych przez pewien czas Leszek Wosiewicz (*Cynga* – 1991, *Kroniki domowe* – 1997), podczas gdy Dziki i Zylber znaleźli się w innych miejscach na obrzeżach pola, pracując przede wszystkim jako – odpowiednio – producent i reżyser seriali telewizyjnych. Trudno jest więc twierdzić, że wybór tematów ugruntował ich pozycję i zdeterminował dalsze kariery. Jan Jakub Kolski, reżyser *Daleko od okna*, również debiutował w studiu im. Karola Irzykowskiego, filmem *Pogrzeb kartofla* (1990), w którym główny bohater, odrzucony przez społeczność lokalną mężczyzna powracający po wojnie z obozu, spotyka na swojej drodze podobnie osamotnionego i opuszczonego żydowskiego chłopca.

Powtórzmy, że w okresie pomiędzy *Ulicą graniczną* a *Pianistą*, filmy były przede wszystkim produkcjami stosunkowo niskobudżetowymi. Niskie nakłady środków mogły być skutkiem świadomości ryzyka politycznego, ekonomicznego i frekwencyjnego związanego z tematyką, wykazywaną zarówno przez twórców jak i producentów (czyli, w okresie PRL – państwo). W parze z kameralnym charakterem i niewielkimi budżetami szło również najczęściej wykorzystywanie w tych filmach aktorów mniej znanych i popularnych, niekiedy debiutantów lub aktorów niezawodowych – rozwiązanie, którego jednym ze skutków (ubocznych?) było z pewnością mniejsze zainteresowanie publiczności oraz utrudnienie widzom identyfikacji z bohaterami filmu (bez znaczenia, Polakami czy Żydami).

Najczęściej eksploatowanym wątkiem historii polskich Żydów była Zagłada. Jest to zrozumiałe ze względu na wyjątkowość i tragizm tych wydarzeń, ich bliskość w czasie oraz wpływ na rzeczywistość współczesną, wreszcie ze względu na fakt, że Zagłada stanowiła dobry pretekst do wypowiedzenia się również na temat postaw Polaków w czasie okupacji. Filmów poświęconych innym wątkom historii Żydów jest w kinematografii polskiej stosunkowo niewiele, ale ich przykłady przynoszą ciekawe porównania. Warto

zwrócić uwagę, że o ile tematyka Zagłady pojawiała się przede wszystkim w kameralnych produkcjach, to wśród fabuł, w których inne epizody z historii polskich Żydów były znaczącymi lub dominującymi elementami, można odnaleźć również duże produkcje. Potwierdzają to trzy przykłady; *Sanatorium pod klepsydrą* (1973) w reżyserii Wojciecha Hasa, *Ziemia obiecana* (1974) w reżyserii Andrzeja Wajdy oraz *Austeria* (1982) w reżyserii Jerzego Kawalerowicza. Wszystkie trzy, w odróżnieniu od większości tytułów wspomnianych powyżej, były nie tylko dużymi produkcjami, ale również zostały wyreżyserowane przez osoby należące do wąskiej grupy twórców cieszących się zarówno mocną pozycją w środowisku, jak i uznaniem publiczności. Nakręcono je z udziałem rozbudowanych ekip realizacyjnych oraz znanych i popularnych aktorów. Jednocześnie ich produkcji towarzyszyły wydarzenia, które pozwalają na rozciągnięcie na te przykłady części spostrzeżeń dotyczących filmów opowiadających historię Żydów w czasie II wojny światowej. Przykłady pokazują bowiem, że skupienie uwagi na przeszłości Żydów również w innych kontekstach wiązało się z określonym ryzykiem, przede wszystkim politycznym⁸⁰⁶. Domniemany anty- lub filosemityzm tych obrazów stawał się bowiem elementem polityki pamięci oraz doraźnych walk o pozycję w polu produkcji filmowej.

Filmy Hasa i Kawalerowicza, jako potencjalnie filosemickie, już na etapie produkcji spotykały się z szykanami. Nie tylko zresztą ze strony władz administrujących kinematografią, ale również części środowisk filmowych zbliżonych do pola władzy, a szczególnie kręgów komunistyczno-narodowych („moczarowców”). Tyleż anegdotyczna, co symboliczna jest opowieść o bijatyce, do jakiej doszło w łódzkiej wytwórni filmowej pomiędzy ekipą *Sanatorium pod klepsydrą*, a zespołem kręcącym równolegle *Hubala* w reżyserii Bohdana Poręby, z Ryszardem Filipskim w roli tytułowej – filmu ważnego dla kreowania ówczesnej polskiej, narodowo-katolickiej pamięci zbiorowej⁸⁰⁷. W przypadku

⁸⁰⁶ O dość paranoicznych obawach władz kinematografii okresu PRL w stosunku do tematyki żydowskiej świadczy na przykład poniższa wypowiedź Jerzego Antczaka: „Jednym z pierwszych reżyserów, który wyraził gotowość pracy w moim zespole był Wojciech Has. Pragnieniem jego była ekranizacja »Czerwonych tarcz« Jarosława Iwaszkiewicza. Niestety, jakiś czynownik z Wydziału Kultury KC ustalił, że film nie może być robiony pod żadnym pozorem z powodu jednej sceny. »W filmie zostaje ukamienowana Żydówka! [...] Nie dość, że światowe Żydostwo opluskwia nas za wyrzucenie ich z Polski w 1968 roku, a jeszcze teraz robimy polski film, w którym zatłukuje się kamieniami kobietę, Izraelitkę! To by dopiero był rwetes«. Wojciech Has próbował tłumaczyć, że ta dziewczyna to nie jest Żydówka a poganka. Bez skutku. Decyzja była krótka. Film ten nie będzie robiony. Nigdy!” Za: *Filmowcy...*, s. 153.

⁸⁰⁷ Scenograf Andrzej Haliński wspominał: „Twórcy i czołowi aktorzy filmu [*Hubal* – przyp. M.B.] w jakiś paranoiczny sposób zaczęli utożsamiać się z granymi przez siebie postaciami. Po pracy na planie pojawiali się ubrani w samodziłowe marynarki, bryczesy i wysokie buty. [...] W bufetach zdarzały się idiotyczne scysje między pejsatymi aktorami *Sanatorium pod Klepsydrą* a oficerami hubalowej kawalerii. [...] Niestety, na

Austerii, historia stojąca za nakręceniem filmu jest dłuższa. Pomysł adaptacji powieści Juliana Strykowskiego, według wspólnego scenariusza autora, Tadeusza Konwickiego oraz Jerzego Kawalerowicza, został zablokowany w 1967 r. z podobnych względów, jak wspomniane wyżej projekty Forda i Wajdy. Prace nad filmem wznowiono dopiero w roku 1981, ale atmosfera wokół jego produkcji nadal była niesprzyjająca. W środowisku pojawiały się krytyczne opinie o kręceniu „filmu żydowskiego” w sytuacji ekonomicznego i materiałowego kryzysu w polskiej kinematografii, a nawet pogłoski o planowanych strajkach personelu wytwórni filmowej i uniemożliwieniu postawienia koniecznej scenografii⁸⁰⁸. Niechęć przeciwników Kawalerowicza doprowadziła również do przedstawienia filmu jako produkcji antyradzieckiej. Choć akcja filmu dzieje się w przededniu I wojny światowej i przedstawia Żydów szukających schronienia przed Kozakami, wystarczyło to, aby przypisać filmowi wymowę antyrosyjską, a więc – domyślnie – również antyradziecką. W sprawie interweniowała nawet ambasada ZSRR w Polsce⁸⁰⁹. Ostatecznie więc liczba dystrybuowanych kopii filmu została ograniczona, podobnie jak jego omówienia w mediach.

Sprawa *Austerii* była do pewnego stopnia powtórzeniem przypadku *Ziemi obiecanej* Andrzeja Wajdy. Bowiem po ukazaniu się filmu, te same środowiska komunistyczno-narodowe oskarżały obraz o przesadny filosemityzm. Ryszard Filipiński napisał do mediów list otwarty, w którym oskarżał Wajdę o fałszowanie obrazu przeszłości⁸¹⁰. Wydaje się, że tego rodzaju ideologiczne wystąpienia osób ze środowiska filmowego należy traktować nie tylko jako wyraz różnicy poglądów politycznych, ale również – poprzez powołanie się na ideologiczne pryncypia państwowego mecenasa – przejaw walki o ograniczone zasoby przeznaczane na produkcję filmów, element gry o własną pozycję w polu. Taktyka akurat w tym przypadku nieskuteczna, ponieważ władze, zadowolone z klasowej interpretacji *Ziemi obiecanej*, próbowały wygaszać ewentualne kontrowersje na płaszczyźnie narodowościowej⁸¹¹. Tym bardziej, że w porównaniu z literackim oryginałem Władysława Reymonta, antysemityczne aluzje zostały

próżno próbuję sobie przypomnieć z czyich ust wyrwało się zawołanie: - Panowie oficerowie! Has-sydzci przyszli! Te słowa przepełniły czarę napętlającego nas od dłuższego czasu obrzydzenia. Nasz krewki przywódca [Has – przyp. M.B.] porwał stojące w pobliżu krzesło i dzielił najbliższej siedzącego. Rozpętała się ogólna bijatyka”. Za: *Filmowcy...*, s. 133-134.

⁸⁰⁸ M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju...*, s. 404.

⁸⁰⁹ Tamże, s. 407.

⁸¹⁰ W. Bereś, K. Burnetko, *Andrzej Wajda...*, s. 87.

⁸¹¹ Tamże, s. 84.

w filmie raczej stępione⁸¹². Paradoksalnie, po nominowaniu *Ziemi obiecanej* do nagrody Oscara w kategorii najlepszego filmu nieanglojęzycznego, zaczęły pojawiać się, głównie zagranicą, opinie o antysemityzmie filmu, co – jak się uważa – znacznie zmniejszyło jego szanse na nagrodę (ostatecznie zwyciężył *Dersu Uzala* w reżyserii Akiry Kurosawy). Publikacje nie wyjaśniają jednoznacznie, jakie były źródła i motywy tych pogłosek. Nie jest to jednak równie istotne jak fakt, że jeden i ten sam film mógł być jednocześnie atakowany za swój anty- i filosemityzm, co pokazuje, że właściwie jakiegokolwiek odniesienie się do historii narodu żydowskiego, przez dowolnego twórcę, wiązało się z ryzykiem ataku na niego i jego pozycję w polu. Film Wajdy okazał się wielkim sukcesem między innymi dzięki wsparciu aparatu władzy, który odczytał w nim korzystną dla siebie wymowę klasową. W przeciwnym razie mógłby się z pewnością spotkać z problemami, których Wajda doświadczył wkrótce później, przy okazji *Człowieka z marmuru* (1976).

Wątki żydowskie pojawiały się więc w dużych produkcjach konsekrowanych, zdeterminowanych twórców w okresie PRL. W związku z tym wydaje się, że ryzyko niepowodzenia, przynajmniej w sensie politycznym, mało – choć bynajmniej nie zniknęło – o ile temat nie dotyczył bezpośrednio historii Zagłady oraz stosunków polsko-żydowskich w czasie II wojny światowej. Te wątki te były w większym stopniu eksploatowane przez twórców zajmujących w polu indywidualne nisze lub znajdujących się na jego peryferiach, jak w przypadku debutantów, którzy tym samym próbowali zająć widoczne pozycje. Tematyka przeszłości Żydów nie gwarantowała jednak w żadnym razie ani osiągnięcia sukcesu w środowisku, ani tym bardziej zainteresowania publiczności, dla której te aspekty historii wydają się niezmiennie marginalne.

Podobna sytuacja ma miejsce współcześnie. Próby podejmowane przede wszystkim w pierwszej połowie lat 90. pokazały, że produkcje poświęcone historii polskich Żydów nie mają realnych szans na sukces komercyjny. W ostatnich latach pojawiły się natomiast obrazy, które dotknęły tematu przejmowania pożydowskiego mienia przez Polaków po zakończeniu wojny. Wątek ten poruszały ze współczesnej perspektywy filmy *Sekret* (2012) Przemysława Wojcieszka i *Pokłosie* (2012) Władysława Pasikowskiego oraz – z perspektywy historycznej – *Ida* (2013) Pawła Pawlikowskiego. Popularne wśród publiczności *Pokłosie* oraz doceniona przez środowisko filmowe *Ida* były jednocześnie ostro krytykowane przez prawicowych publicystów, odnajdujących w nich

⁸¹² T. Lubelski, *Wajda...*, s. 154.

przede wszystkim wymowę antypolską. Ciekawy jest tu szczególnie przypadek *Idy*, kameralnego, niszowego filmu bez większych szans na sukces kasowy. W związku z charakterem obrazu, jego premiera przeszła niemal bez echa, by wzbudzić powszechne zainteresowanie i krytykę wspomnianych wyżej publicystów trzeba było dopiero nominacji filmu do Oscara, a potem zdobycia statuetki za najlepszy nieanglojęzyczny film roku.

3.7. Niemcy i Rosjanie

Geograficzne położenie Polski pomiędzy dwoma potężnymi sąsiadami – Niemcami i Rosją – wraz z historycznymi i politycznymi konsekwencjami tego stanu w dużej mierze kształtuje pamięć zbiorową społeczeństwa polskiego. Wśród jej węzłowych wątków, wydarzeń i postaci, czy – jak określiłby to Pierre Nora – miejsc pamięci, znajduje się wiele związanych z trudnymi, nieraz traumatycznymi relacjami sąsiedzkimi. Pamięć ta jest istotna zarówno dla współczesnej polityki międzynarodowej i wewnętrznej Polski, jak również dla refleksji naukowej. Polsko-niemieckie miejsca pamięci doczekały się już pogłębionych, międzynarodowych opracowań⁸¹³, miejsca polsko-rosyjskie także zajmują badaczy pamięci zbiorowej⁸¹⁴.

Również w szeroko rozumianej kulturze, w tym w polskich fabularnych filmach historycznych, Niemcy oraz Rosjanie (bądź Sowieci) należą do najczęściej – naturalnie prócz samych Polaków – pokazywanych narodów, a ich wpływ na polskie losy niezmiennie pozostaje inspiracją dla twórców. W dużej mierze wiąże się to oczywiście z rolą, jaką Niemcy i Sowieci odegrali w czasie II wojny światowej, a przecież to właśnie ten okres zdominował polską kinematografię historyczną, pozostając od drugiej połowy lat czterdziestych aż po czasy współczesne jednym z najczęściej filmowanych rozdziałów historii. Należy zwrócić przy tym uwagę, że przedstawienia historycznych epizodów

⁸¹³ Najważniejszy dla tego tematu wydaje się międzynarodowy projekt naukowy *Polsko-niemieckie miejsca pamięci/Deutsch-Polnische Erinnerungsorte* zainicjowany przez Centrum Badań Historycznych Polskiej Akademii Nauk w Berlinie. Jego efektem są, między innymi, wydane tomy: R. Traba, H. H. Hahn (red.), *Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, Warszawa, 2012-2014.

⁸¹⁴ Tematyką tą zajmuje się np. Centrum Polsko-Rosyjskiego Dialogu i Porozumienia. Kwestia przeszłych stosunków polsko-rosyjskich znajduje się również w ogólnych opracowaniach poświęconych polskiej pamięci zbiorowej, np. Z. Najder, A. Machcewicz, M. Kopczyński, R. Kuźniar, B. Sienkiewicz, J. Stępień, W. Włodarczyk (red.), dz. cyt.

związanych z Niemcami i Rosją były najliczniejsze i najczęstsze również w przypadku filmów poświęconych epokom dawniejszym, na przykład okresowi zaborów czy średniowieczu. Dotyczy to zarówno filmów wyprodukowanych po 1945 r., jak i wcześniejszych, powstałych w dwudziestoleciu międzywojennym.

Filmowe przedstawienia Niemców oraz Rosjan (Sowieców), będą tutaj analizowane przede wszystkim pod kątem doboru filmowanych epizodów historycznych, częstotliwości powracających tematów, wprowadzania charakterystycznych, opartych na stereotypach narodowych postaci. Przedstawienia te ewoluowały wraz z ważnymi zmianami w dwudziestowiecznych stosunkach politycznych między Polską i jej sąsiadami, a także pod wpływem przemian na europejskiej i światowej scenie politycznej, co uzasadnia szkieletowe zakreślenie trzech okresów. Pierwszy z nich obejmuje dwudziestolecie międzywojenne, drugi – okres pomiędzy końcem drugiej wojny światowej a 1989 r.; trzeci rozpoczął się wraz z transformacją systemową w Polsce. Cechy charakterystyczne każdego z nich zostaną opisane poniżej.

Ogólnie rzecz biorąc, kino przedwojenne zorientowane było przede wszystkim na pokazywanie historycznych konfliktów polsko-rosyjskich, głównie z okresu zaborów, rewolucji 1905-1907 r., I wojny światowej, przede wszystkim zaś wojny polsko-bolszewickiej (1919–1920). Temat niemiecki pozostawał tymczasem na marginesie zainteresowania twórców⁸¹⁵, znajdując bodaj najwyraźniejsze odbicie jedynie w filmie *Bartek Zwycięzca* (1923), w reżyserii Edwarda Puchalskiego. Była to ekranizacja noweli Henryka Sienkiewicza, opowiadającej o rodzinie polskich chłopów, będących ofiarami niemieckiego nacjonalizmu w latach siedemdziesiątych XIX wieku. Filmowe eksploatawanie antyrosyjskości wiązało się z żywą pamięcią o powstaniach narodowych w czasach zaborów czy wojnie polsko-bolszewickiej, ale również z propagowaniem wydarzeń istotnych dla budowania legendy i oficjalnej pamięci obozu piłsudczyków, szczególnie po 1926 r. Jej elementami była rewolucja 1905 r. na ziemiach polskich, walki Legionów Polskich z Rosjanami w czasie I wojny światowej oraz oczywiście wojna polsko-bolszewicka, ze szczególnym uwzględnieniem bitwy warszawskiej.

⁸¹⁵ Choć warto również zauważyć, że uznawana za najstarszy znany film polski *Pruska kultura* (1908), reż. nieznanego, producent Mojżesz Towbin, pokazywał opór Polaków wobec germanizacji, nawiązując m. in. do głośnych wydarzeń strajku szkolnego we Wrześni (1901-1902) oraz historii sporu Michała Drzymały z administracją niemiecką (1904-1909). Więcej na temat filmu, np. M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, *Pierwszy polski film fabularny. Les Martyrs de la Pologne – Pruska kultura (1908)*, Kwartalnik Filmowy nr 67-68, 2009, s. 212-229.

Charakterystyczna dla przedwojennego kina konwencja, łącząca historyczne tło z melodramatyczną lub przygodowo-sensacyjną fabułą, sprzyjała stereotypowemu przedstawianiu Rosjan⁸¹⁶. W efekcie, pojawiające się w filmach postaci można w większości przypadków przyporządkować do dwóch podstawowych kategorii. Rosjanie przedstawiani byli bądź jako inteligentni, przebiegli i wyraźnie antypolscy reprezentanci carskich władz na ziemiach polskich (np. urzędnicy, oficerowie, dyrektorzy szkół) bądź jako szeregowi, prości, anonimowi, a jednocześnie często brutalni przedstawiciele carskiego aparatu policyjnego (skrajnym przykładem były tu postaci Kozaków). Figury należące do obu kategorii pojawiły się między innymi w filmach osadzonych w czasach zaborów: *Uroda życia* (1930) Juliusza Gardana, *Na Sybir* (1930), Henryka Szaro, *Sztabkapitan Gubaniew. Golgota ziemi chełmskiej* (1930), Tadeusza Chrzanowskiego, *Dziesięciu z Pawiaka* (1931) Ryszarda Ordyńskiego, *Księżna Łowicka* (1932) Mieczysława Krawicza i Janusza Warneckiego, *Córka generała Pankratowa* (1934), Józefa Lejtesa i Mieczysława Znamierowskiego, *Młody las* (1934) Józefa Lejtesa, *Antek Policmajster* (1935) Michała Waszyńskiego, *Róża* (1936) Józefa Lejtesa. Podobne postaci pojawiały się również w filmach traktujących o historii najnowszej, związanych z odzyskaniem przez Polskę niepodległości oraz wojną polsko-bolszewicką. Co więcej, przedstawiciele Rosji radzieckiej, czarne charaktery w filmach takich, jak *Cud nad Wisłą* (1921) Ryszarda Bolesławskiego, *Mogila nieznanego żołnierza* (1927) Ryszarda Ordyńskiego, *Bohaterowie Sybiru* (1936) Michała Waszyńskiego, odziedziczyli część negatywnych cech po przedstawicielach caratu. W rzeczywistości jednak wizerunek Rosji Radzieckiej w Polsce międzywojennej, szczególnie po doświadczeniach wojny polsko-bolszewickiej, był zdecydowanie gorszy, niż wizerunek Rosji carskiej. Tym bardziej, że prócz rusofobii obraz ten budowany był również na antysemityzmie, a ściślej mówiąc – stereotypie żydokomuny⁸¹⁷. Rosjanie, już w XIX w. byli postrzegani przez Polaków jako potężna, ale bierna i nieukształtowana masa⁸¹⁸ - stąd filmowe postaci głupich, często brutalnych, bezmyślnie posłusznych machinie biurokratycznej urzędników i funkcjonariuszy rosyjskich na ziemiach polskich. W nowej sytuacji politycznej byli oni zniewoleni już nie przez carat, ale bolszewicki reżim. Ta perspektywa widoczna jest na przykład w *Mogile nieznanego*

⁸¹⁶ Por. np. A. de Lazari, O. Riabow, *Polacy i Rosjanie we wzajemnej karykaturze*, Warszawa 2008.

⁸¹⁷ P. Śpiewak, *Żydokomuna. Interpretacje historyczne*, Warszawa 2012.

⁸¹⁸ E. Dmitrów, *Rosjanie jako punkt odniesienia dla Polaków i Niemców*, [w:] R. Traba, H. H. Hahn (red.), *Polsko-niemieckie miejsca pamięci. Tom 2. Wspólne/oddzielne*, Warszawa 2015.

żołnierza, gdzie pojawia się szereg postaci neutralnych, czy nawet „dobrych Rosjan”, podczas gdy najważniejszym czarnym charakterem jest demoniczny sowiecki komisarz Simonow, tropiący i prześladujący jednocześnie Polaków i Rosjan.

Sytuacja zmieniła się radykalnie po 1945 r. Treść i formę filmów historycznych zdeterminował z jednej strony ogrom i dramatyzm wydarzeń związanych z II wojną światową, a z drugiej ściśle powiązanie kinematografii z władzą polityczną i oficjalną pamięcią zbiorową. W filmach poświęconych wojnie rolę bohaterów negatywnych zasadniczo zarezerwowano dla Niemców (nazistów), którzy byli przedstawiani jako agresorzy, okupanci i oprawcy. Już pierwsze powojenne produkcje historyczne, takie jak *Ostatni etap* (1947) reż. Wanda Jakubowska, *Ulica graniczna* (1948) reż. Aleksander Ford, czy socrealistyczne *Miasto nieujarzmione* (1950) w reżyserii Jerzego Zarzyckiego, dobitnie prezentowały okrucieństwo i barbarzyństwo niemieckich okupantów (podobne cechy dotyczą również postaci *Volksdeutschów*, często powracających w filmach pierwszych powojennych dekad). Znamienny jest fakt, iż pierwsza kinowa wersja *Zakazanych piosenek* (1946) w reżyserii Leonarda Buczkowskiego, pod wpływem nacechowanej politycznie krytyki została skierowana do poprawek, w wyniku których bardziej uwypuklono bestialstwo okupantów⁸¹⁹.

Pomimo pewnych wyjątków, takich jak postać niemieckiej komunistki należącej do obozowego ruchu oporu w *Ostatnim etapie*, dopiero w następnych dekadach, w okresie polskiej szkoły filmowej, a szerzej od połowy lat sześćdziesiątych, w polskich filmach historycznych zaczynają pojawiać się inne figury Niemców, unikające jednoznacznie negatywnej interpretacji lub pozbawione częściowo aury grozy. Na przykład produkowane wówczas duże batalistyczne freski i przygodowe filmy wojenne, takie jak *Kierunek Berlin* (1968) Jerzego Passendorfera, czy *Jarzębina czerwona* (1969) Ewy i Czesława Petelskich, przedstawiały Niemców jako wrogą armię, jednakże bez ciągłego podkreślania jej barbarzyństwa czy okrucieństwa. W tym samym czasie powstawały również pierwsze obrazy prezentujące Niemców w konwencji komediowej, jako obiekty żartów. Jako przykłady służyć mogą filmy *Giuseppe w Warszawie* (1964) Stanisława Lenartowicza oraz *Jak rozpętałem drugą wojnę światową* (1969) Tadeusza Chmielewskiego⁸²⁰. Komiczne

⁸¹⁹ M. Hendrykowska, dz. cyt., s. 20; E. Dmitrów, *Niemcy i okupacja hitlerowska w oczach Polaków: poglądy i opinie z lat 1945-1948*, Warszawa 1987, s. 99-100.

⁸²⁰ Wcześniej również w pewnym stopniu *Eroica* (1957), Andrzeja Munka.

figury Niemców pojawiały się epizodycznie także w popularnych w drugiej połowie lat sześćdziesiątych przygodowych widowiskach wojennych, takich jak *Ostatnie dni* (1969) Jerzego Passendorfera, czy serial *Czterej pancerni i pies* (1966-1970) Konrada Nałęczkiego. W obrazie Passendorfera jest to postać niemieckiego jeńca Kurta, z którym eskortujący go kapral Wojciech Naróg, główny bohater filmu, nawiązuje nić porozumienia i sympatii. Co istotne, dla podkreślenia ogólnie negatywnego obrazu Niemców (nazistów), Kurt zostaje ostatecznie zastrzelony przez SS-manów. W serialu *Czterej pancerni...*, pojawia się natomiast epizodycznie postać Kugla, Niemca który stara się uniemożliwić bohaterom wysadzenie zapory wodnej – jednak nie tyle ze względów militarnych, co humanitarno-estetycznych – zniszczenie zapory oznaczałoby bowiem zalanie pobliskiego, zabytkowego miasta.

W latach sześćdziesiątych zaczęto również produkować filmy przedstawiające Niemców nie tylko jako żołnierzy i okupantów, ale pokazujące także losy niemieckich cywilów w czasie wojny. Do tej grupy należą na przykład *Dziś w nocy umrze miasto* (1961) Jana Rybkowskiego, *Pierwszy dzień wolności* (1964) Aleksandra Forda, *Kiedy miłość była zbrodnią* (1967) Jana Rybkowskiego. Należy również wspomnieć o filmie *Sąsiedzi* (1969), w reżyserii Aleksandra Ścibora-Rylskiego, który opowiadając o wydarzeniach tak zwanej „krwawej niedzieli” w Bydgoszczy we wrześniu 1939 roku⁸²¹, skonfrontował walki pomiędzy Polakami a niemieckimi dywersantami z historią miłosną dwojga rodowitych bydgoszczan – Polaka i Niemki. Bez względu na pojawienie się tych nowych perspektyw, postaci Niemców w polskim kinie wciąż były uważnie oceniane pod kątem politycznym. Ciekawym przykładem tego zjawiska był na przykład cenzorski komentarz do filmu *Dancing w kwaterze Hitlera* (1968) w reżyserii Jana Batorego, w którym pisano iż „doszło do niewłaściwej obsady Niemca z NRF – turysty, którego gra A. Łapicki z wrodzonym sobie wdziękiem i kulturą”⁸²². Wynikało stąd, iż Niemcy powinni być w polskim kinie przedstawiani wyłącznie jako postaci antypatyczne. Generalna linia propagandowa obowiązująca w przypadku wypowiedzi na temat Niemców nakazywała utożsamiać ich z nazistami, a więc zbrodniarzami. Taka perspektywa podsyciała społeczne obawy przed

⁸²¹ O współczesnych interpretacjach i pamięci tych wydarzeń pisze np. T. Chiniński, *Krew po obu stronach*, *Polityka* nr 35, 2005, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/historia/1508538,1,bydgoska-czarna-niedziela.read> (stan: 1.08.2014)

⁸²² A. Pawlicki, *Kompletna szarość. Cenzura w latach 1965-1972. Instytucja i ludzie*, Warszawa 2001, s. 57.

Niemcami i niemieckim rewizjonizmem, jednocześnie stawiając Związek Radziecki w roli jedyne gwaranta pokoju i nienaruszalności granic Polski⁸²³.

Począwszy od lat siedemdziesiątych, polskie filmy historyczne częściej podejmowały tematy inne niż wojna i okupacja, tym samym nieco rzadziej pojawiały się na ekranach postacie nazistów. Proces ten powiązać można ze zmianami w kinematografii polskiej, która zaczęła realizować duże produkcje kostiumowe – ekranizacje kanonu literatury, ale również z dorastaniem pokolenia – zarówno wśród odbiorców jak i twórców – które nie posiadało osobistej pamięci II wojny światowej. Wydaje się również, iż częstotliwość oraz sposób przedstawiania Niemców, zarówno w odniesieniu do II wojny jak i poprzednich okresów historycznych, połączyć można z sytuacją polityczną. Na poziomie międzynarodowym zmiany wiązały się z normalizacją stosunków polsko-niemieckich, zapoczątkowaną układem PRL-RFN z grudnia 1970 r. oraz następującym w kolejnych latach otwarciem we wzajemnych relacjach międzypaństwowych, za którym poszło ożywienie kontaktów społecznych, chociażby w postaci licznych wyjazdy „na Saksy”. Przyczyniło się to tego również otwarcie granicy z NRD. Na poziomie polityki wewnętrznej dała się odczuć liberalizacja polityki kulturalnej⁸²⁴. W ostatnich dwóch dekadach okresu PRL dość wyraźnie widać, że filmy poświęcone okresowi okupacji oraz – szerzej – antyniemieckim narracjom historycznym rzadziej produkowane były przez zespoły filmowe powszechnie kojarzone jako wyraźnie (w granicach możliwości) opozycyjne wobec władzy. Dotyczy to na przykład zespołu *Tor*, pod kierownictwem Stanisława Różewicza oraz (szczególnie) Krzysztofa Zanussiego czy zespołu *X* Andrzeja Wajdy. Wydaje się oczywiste, że część środowiska filmowego przyjmowała sposób myślenia na temat Niemiec i stosunków polsko-niemieckich, właściwy dla formującej się w tej dekadzie opozycji demokratycznej, zwłaszcza KOR. Częściej natomiast temat okupacji pojawiał się w obrazach zespołów zbliżonych do oficjalnej ideologii i pamięci zbiorowej, przede wszystkim w jej wariacie narodowo-komunistycznym („moczarowski”), czego przykładami były chociażby

⁸²³ E. Dmitrów, *Wat Was Not Allowed to Be Written about Coming to Terms with the Germans in the People's Republic of Poland?*, [w:] J. Borejsza, K. Ziemer (red.) *Totalitarian and Authoritarian Regimes in Europe. Legacies and Lessons from the Twentieth Century*, New York/Oxford 2006, s. 53-69.

⁸²⁴ R. Habielski, *Przeszłość i pamięć historyczna w życiu kulturalnym PRL. Kilka uwag wstępnych*, [w:] P. Skibiński, T. Wiścicki (red.), *Polityka czy propaganda? PRL wobec historii*, Warszawa 2009, s. 107.

produkcje zespołów *Iluzjon* Czesława Petelskiego, czy *Profil* Bohdana Poręby. Spostrzeżenie to ilustruje poniższa tabela.

Nazwa zespołu filmowego	Liczba filmów historycznych	W tym:		Odsetek filmów z wątkami antyniemieckimi
		Liczba filmów o II wojnie światowej	Liczba filmów z wątkami antyniemieckimi	
X	18	3	3	16,7%
Tor	18	6	8	44,4%
Iluzjon	17	8	11	64,7%
Profil	12	5	9	75,0%

Tabela 6. Wątki antyniemieckie w filmach historycznych wybranych zespołów w latach 1975-1982⁸²⁵.

Trendy zapoczątkowane w latach siedemdziesiątych, to jest stopniowe odchodzenie od wątków związanych z II wojną światową oraz przenoszenie tematów wojny i okupacji w konwencje kina gatunków (sensacji, przygody, komedii, itp.) utrzymały się aż do końca lat osiemdziesiątych. Należy przy tym ponownie podkreślić, że bez względu na częstotliwość powstawania i zróżnicowanie produkcji w poszczególnych zespołach filmowych, dla obrazów historycznych okresu PRL Niemcy (naziści) stanowili niezmiennie podstawowy zbiór czarnych charakterów. Najczęściej powtarzającymi się figurami byli tu brutalni i okrutni oficerowie SS i Gestapo oraz walczący na froncie żołnierze Wehrmachtu (pokazywani częściej w kontekście radziecko-polskiej ofensywy lat 1944-45, a rzadziej w czasie kampanii wrześniowej). W filmowych obrazach pojawiali się również *Volksdeutsche* oraz niemieccy dywersanci działający przede wszystkim na Ziemiach Zachodnich po przejściu frontu w 1945 r. Co istotne, ani oddalenie w czasie od okresu wojny, ani zmiany w temperaturze sąsiedzkich relacji nie wpłynęły na znaczącą zmianę obrazu Niemców w polskich filmach historycznych⁸²⁶, co jest całkowicie zrozumiałe biorąc pod uwagę ogrom tragedii okupacyjnej i wagę okresu II wojny dla polskiej pamięci zbiorowej i polityki pamięci. Nakręcone w latach 80. filmy Filipa Bajona –

⁸²⁵ Okres lat 1975-1982 został wybrany w celu ułatwienia porównań, ponieważ tylko w tym czasie działały wszystkie wzięte pod uwagę zespoły filmowe.

⁸²⁶ R. Habielski, dz. cyt., s. 92.

Limuzyna Daimler-Benz (1981) pokazująca zróżnicowane postawy Polaków wobec Niemców u progu II wojny światowej lub *Magnat* (1986) będący sagą rodu arystokratów niemieckich, traktowane były jako wyjątki.

W tym samym czasie, to jest po 1945 r., w filmach poświęconych II wojnie światowej Sowietci byli oczywiście przedstawiani w zasadzie wyłącznie w dobrym świetle, jako sojusznicy i wyzwolicieli. Szczególnie w filmach wojennych lat sześćdziesiątych popularnym elementem scenariuszy było włączenie do grupy polskich żołnierzy powszechnie lubianego i szanowanego Rosjanina (czy kilku Rosjan) – było tak między innymi w filmach Jerzego Passendorfera *Skąpani w ogniu* (1963), *Kierunek Berlin* (1968), *Dzień oczyszczenia* (1969), a także w *Jarzębinie czerwonej* (1969) w reżyserii Ewy i Czesława Petelskich, nieco późniejszych *Zasiekach* (1973) w reżyserii Andrzeja Piotrowskiego oraz w popularnych serialach telewizyjnych. Bodaj najchętniej oglądany – *Czterej pancerni i pies* – prezentował cały szereg czerwonoarmistów, przyjaciół załogi polskiego czołgu, a symbolicznym przypieczętowaniem polsko-radzieckiego sojuszu był zawarty w finałowym odcinku związek małżeński pomiędzy bohaterami – Jankiem Kosem i Marusią „Ogoniok”. Natomiast główny bohater *Stawki większej niż życie* (1967-1968) w reżyserii Janusza Morgensterna i Andrzeja Konica, choć jest Polakiem, pozostaje w istocie agentem sowieckiego wywiadu w stopniu majora. Rosyjscy żołnierze czy jeńcy ukrywający się przed Niemcami, w filmowych historiach mogli z kolei zawsze liczyć na schronienie i pomoc u polskiej ludności cywilnej, co zostało pokazane na przykład w filmach *Świadectwo urodzenia* (1961) reż. Stanisław Różewicz, *Przerwany lot* (1964) reż. Leonard Buczkowski, *Dzień oczyszczenia* (1969) reż. Jerzy Passendorfer, *Legenda* (1970) reż. Sylwester Chęciński.

W filmach poświęconych II wojnie światowej wykluczona była jakakolwiek krytyka Armii Czerwonej czy Związku Radzieckiego⁸²⁷. Równocześnie, starannie unikano wątków antyrosyjskich także w odniesieniu do innych okresów historycznych. Dla ilustracji, warto

⁸²⁷ Problemem było zawsze przedstawienie przyczyn, dla których bohaterowie licznych filmów, Polacy walczący od 1943 r. u boku Armii Czerwonej, znaleźli się wcześniej w głębi Związku Radzieckiego. Zazwyczaj pozostawiano tą kwestię bez wyjaśnienia, choć w niektórych przypadkach pojawiały się wskazówki, które mogły być przez odbiorców odczytywane na przekór oficjalnej pamięci. Np. w filmie *Południk zero* (1970) reż. Waldemar Podgórski, główny bohater o swojej wojennej przeszłości mówi: „Trzy lata rąbałem drzewo... daleko stąd”. Natomiast w filmie *Nieznany* (1964) reż. Witold Lesiewicz, aby dostać się do formującego się nad Oką wojska polskiego bohaterowie uciekają z radzieckiego obozu pracy.

porównać częstotliwość ich występowania w filmach wymienionych wyżej czterech zespołów filmowych.

Nazwa zespołu filmowego	Liczba filmów historycznych	Liczba filmów z wątkami antyrosyjskimi (antysowieckimi)	Odsetek filmów z wątkami antyrosyjskimi (antysowieckimi)
X	18	2	11,1%
Tor	18	1	5,5%
Iluzjon	17	2	11,1%
Profil	12	0	0%

Tabela 7. Wątki antyrosyjskie w filmach historycznych wybranych zespołów w latach 1975-1982.

Tabela pokazuje, że wątki antyrosyjskie w filmach historycznych pozostawały marginalne i to bez względu na polityczny profil poszczególnych zespołów filmowych. Milczenie filmowców na tematy historyczne, które mogłyby budzić jednoznacznie antyrosyjskie (antysowieckie) nastroje było jednym z podstawowych (auto)cenzorskich dogmatów historycznego kina czasu PRL. Skutkowało to niemal całkowitym pominięciem niektórych epizodów polskiej historii, na przykład dziewiętnastowiecznych powstań narodowych oraz przesunięciem akcentów w przypadku przedstawiania innych. Nawet w rozliczeniowych, powszechnie uznawanych za krytyczne wobec władzy filmach opowiadających o polskiej historii lat 1944-1956, takich jak *Człowiek z marmuru* (1976) reż. Andrzej Wajda, *Matka Królów* (1982) reż. Janusz Zaorski, *Przesłuchanie* (1982) reż. Ryszard Bugajski, krytyka skierowana została zdecydowanie w stronę polskich stalinistów. Pokazywanie szerszego kontekstu stalinizmu czy roli Sowietów w umacnianiu władzy komunistycznej w Polsce ograniczano do minimum. Wspomniane wyżej, nieliczne wątki antyrosyjskie odnosiły się przede wszystkim do historii carskiej Rosji, którą (w ograniczonym stopniu) można było skrytykować z pozycji marksistowskich jako reakcyjne imperium uciskające własnych chłopów i robotników bez względu na narodowość⁸²⁸ (widać to, między innymi, w filmie *Jarosław Dąbrowski* [1975] Bohdana Poręby, czy koprodukcji radziecko-polskiej *Znaków szczególnych brak* [1978] Anatolija Bobrowskiego). W odniesieniu do II wojny światowej drobny, dopuszczalny margines

⁸²⁸ A. Dudek, *Wybrane czynniki historyczne...*, s. 17.

krytyki wiązał się natomiast z konwencją komediową, pozwalającą pokazać na przykład słabość czerwonarmistów do alkoholu (*Sami swoi* [1967] reż. Sylwester Chęciński) czy inne drobne przejawy naruszania dyscypliny wojskowej (*Czterej pancerni i pies*).

Z drugiej strony, nawet marginalne odniesienia do historii Rosji i Rosjan mogły stać się pretekstem do czysto politycznej reakcji i krytyki twórców⁸²⁹. Dobrym przykładem jest tu film *Austeria* (1982) w reżyserii Jerzego Kawalerowicza, opowiadający o galicyjskich Żydach, szukających w pierwszych dniach I wojny światowej schronienia przed spodziewanym pogromem kozackim. *Austeria* atakowana była przez część środowiska władzy między innymi za antyrosyjski (antyradziecki) wydźwięk⁸³⁰. Kawalerowicz już w czasie produkcji był świadomy tego, że jego film może być odczytywany w taki sposób, tym bardziej, że produkcja i dystrybucja filmu przypadła na okres stanu wojennego. Powodem zarzutów o antyrosyjskość była przede wszystkim scena finałowa, pokazująca śmierć kąpiących się Żydów od kozackiego ostrzału. Stała się ona pretekstem do rozgrywek politycznych, między innymi interwencji ambasadora radzieckiego, który publicznie stwierdził, że jest to film antyrosyjski⁸³¹. Krytyka filmu Kawalerowicza, między innymi ze strony ambasady ZSRR, miała pośrednio uderzać w liberalną grupę działaczy PZPR, odpowiedzialnych za prowadzenie polityki kulturalnej w okresie poprzedzającym stan wojenny (na przykład Mieczysława Rakowskiego), którzy dopuścili do produkcji między innymi *Austerię*⁸³². Powstała mniej więcej w tym samym czasie ekranizacja powieści Stefana Żeromskiego o powstaniu styczniowym, *Wierna rzeka* (1983) w reżyserii Tadeusza Chmielewskiego, choć również nie eksploatowała wątków antyrosyjskich wprost, nie została dopuszczona do dystrybucji przez cenzurę⁸³³. Rzeczywistość czasu powstania – działanie państwa podziemnego, postawy społecznego oporu i kolaboracji z władzami, ogłoszony przez zaborcę stan wojenny – w zbyt dużym stopniu odnosiła się do sytuacji politycznej w ówczesnej Polsce. Warto dodać, iż *Wierna rzeka* była w zasadzie

⁸²⁹ Najbardziej znanym takim przypadkiem w historii kultury okresu PRL była sprawa słynnej inscenizacji „Dziadów” Adama Mickiewicza wyreżyserowanej przez Kazimierza Dejmka w Teatrze Narodowym w Warszawie w 1967 roku. Patrz np. J. Eisler, „Polskie miesiące”, czyli kryzys(y) w PRL, Warszawa 2008, s. 28-36.

⁸³⁰ Choć główne ostrze krytyki filmu Kawalerowicza, jeszcze na etapie produkcji, celowało w dyskredytowaniu *Austerii* jako filmu „żydowskiego”. Patrz np. M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju...*

⁸³¹ M. F. Rakowski, *Dzienniki polityczne 1981-1983*, Warszawa 2004, s. 433.

⁸³² Jak również głośne i kontrowersyjne filmy na temat historii najnowszej, takie jak *Człowiek z żelaza* (1981) reż. Andrzej Wajda oraz *Przesłuchanie* (1982) reż. Ryszard Bugajski.

⁸³³ A. Misiak, *Kinematograf kontrolowany...*, s. 192.

pierwszą po wojnie próbą podjęcia tematu wielkich dziewiętnastowiecznych powstań⁸³⁴. Premiera filmu miała miejsce cztery lata później, w sierpniu 1987 r., kiedy polityka kulturalna ponownie się liberalizowała.

Oficjalny antyniemiecki i proradziecki (prorosyjski) dyskurs widoczny był więc nie tylko w odniesieniu do II wojny światowej, ale również w produkcjach przedstawiających wcześniejsze okresy od – cofając się w czasie – I wojny światowej, aż po wczesne średniowiecze. Najdawniejsze epoki polskiej historii przedstawiano często w latach siedemdziesiątych, w filmach takich jak *Bolesław Śmiały* (1971) reż. Witold Lesiewicz, *Gniazdo* (1974) reż. Jan Rybkowski, *Kazimierz Wielki* (1975) reż. Ewa i Czesław Petelscy czy we wcześniejszej, pierwszej polskiej superprodukcji *Krzyżacy* (1960) w reżyserii Aleksandra Forda. Opowieścią o Krzyżakach skierowaną do dzieci i młodzieży był historyczno-fantastyczny film *Pierścień księżnej Anny* (1970) w reżyserii Marii Kaniewskiej. Wszystkie z powyższych tytułów nie tylko pokazywały odwieczne zagrożenie Polski ze strony Niemiec (Niemców), tradycyjnie napędzanych ideą ekspansji na wschód, ale również – może poza *Gniazdem* – wskazywały, że wobec tego zagrożenia polską racją stanu jest poszukiwanie partnerów i sojuszników na Wschodzie.

Jeśli chodzi o filmowe przedstawienia dawniejszych epok, uzasadnienie w polityce historycznej miało również na przykład rozpoczęcie przez Jerzego Hoffmana ekranizacji *Trylogii* Henryka Sienkiewicza w odwróconej chronologicznie kolejności, poczynawszy od *Pana Wołodyjowskiego* (1969), *Ogniem i mieczem* było bowiem zbyt ryzykowne ze względu na podejmowaną tematykę wojen kozackich oraz wschodniej polityki I Rzeczypospolitej⁸³⁵. Na początku lat siedemdziesiątych wyprodukowano natomiast „sienkiewiczowski” w duchu serial historyczno-przygodowy *Czarne chmury* (1973) w reżyserii Andrzeja Konica, który eksploatował wątek rosnącego zagrożenia Polski ze strony Prus w drugiej połowie XVII w. W odniesieniu do historii dziewiętnastowiecznej, akcję obrazów znacznie częściej umieszczano w zaborach pruskim (klasyczny jest tu serial telewizyjny *Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy* [1979-1981] w reżyserii Jerzego Sztwiertni) oraz austriackim⁸³⁶, niż rosyjskim. Tradycyjne antyrosyjskie wątki, związane

⁸³⁴ Marginalnie wątek powstania styczniowego pojawia się np. w *Jarostawie Dąbrowskim* (1975).

⁸³⁵ R. Habielski, dz. cyt., s. 106.

⁸³⁶ Tak zwany „nurt galicyjski” w kulturze (literaturze, kinematografii) tamtego okresu miał być swego rodzaju tematem zastępczym dla politycznie zakazanego tematu utraconych Kresów Wschodnich. R. Habielski, dz. cyt., s. 107.

choćby z okresem zaborów i powstań narodowych zniknęły lub pojawiały się na ekranach w postaci bardzo stonowanej. Na przykład w filmach opowiadających o powstaniu styczniowym, takich jak *Jarosław Dąbrowski* (1975) reż. Bohdan Poręba, *Wierna rzeka* (1983) reż. Tadeusz Chmielewski, *Nad Niemnem* (1986) reż. Zbigniew Kuźmiński, *Desperacja* (1988) reż. Zbigniew Kuźmiński, pamięć o narodowym zrywie przeciwko rosyjskiemu zaborcy przykrywano silniejszym akcentowaniem konfliktów klasowych w społeczeństwie polskim oraz unikaniem pokazywania wprost starć zbrojnych pomiędzy powstańcami a rosyjskim wojskiem⁸³⁷. W kontekście zaborów, podobne akcentowanie narracji klasowej kosztem narodowej było widoczne w kinie okresu PRL już wcześniej, na przykład w socrealistycznej *Warszawskiej premierze* (1950) w reżyserii Jana Rybkowskiego, opowiadającej o okolicznościach premiery *Halki* Stanisława Moniuszki.

Początek transformacji systemowej przyniósł kolejne przewartościowanie. Społeczny dyskurs, zorientowany na włączenie do historiografii oraz oficjalnej pamięci zbiorowej, tak zwanych „białych plam”, skutkowało powszechnym wzrostem zainteresowania stosunkami polsko-rosyjskimi, a zwłaszcza polsko-radzieckimi. Szczególnie dotyczyło to przemilczanych wcześniej wątków związanych ze zbrodniami i terrorem sowieckim na ziemiach polskich i na polskich obywatelach. Tym samym, od lat dziewięćdziesiątych, w filmach poświęconych II wojnie światowej oraz okresowi powojennemu wątki antyradzieckie wystąpiły z całą ostrością. Choć nie dokonała się w tym czasie żadna znacząca zmiana obrazu Niemców, przede wszystkim w odniesieniu do okresu II wojny światowej, to jednak wątki antyniemieckie pojawiały się po 1989 r. znacznie rzadziej. Poniższa tabela pokazuje częstotliwość występowania określonych wątków w polskiej kinematografii w okresie kilku lat przed i po rozpoczęciu transformacji systemowej.

⁸³⁷ M. Białous, *Pamięć powstania styczniowego w kinematografii polskiej*, [w:] T. Sikorski, M. Śliwa, A. Wątor (red.), *Piekło i niebo Polaków. Powstania narodowe, bunty, rewolucje. Inspiracje, kontynuacje, spory, pamięć*, Kraków 2014, s. 383-394.

Lata produkcji	Liczba wyprodukowanych filmów historycznych	Filmy z wątkami antyniemieckimi (antynazistowskimi)		Filmy z wątkami antyrosyjskimi (antysowieckimi)	
		Liczba	Odsetek	Liczba	Odsetek
1985-1989	73	32	43,8%	4	5,5%
1990-1994	42	8	19,0%	11	26,2%

Tabela 8. Wątki antyniemieckie (antynazistowskie) i antyrosyjskie (antysowieckie) w polskich filmach historycznych lat 1985-1994.

Wyraźnie widoczne jest ilościowe przesunięcie akcentów w kinematografii historycznej początku lat dziewięćdziesiątych. Ponad dwukrotnemu spadkowi udziału wątków antyniemieckich (antynazistowskich) w puli wyprodukowanych filmów, towarzyszył jednocześnie około pięciokrotny wzrost udziału wątków antyrosyjskich (antysowieckich) w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych, w porównaniu do wcześniejszych pięciu lat. Wzrost mógłby być w zasadzie jeszcze wyższy, ale do kategorii tej nie zostały włączone filmy, dokonujące rozliczeń z czarnymi kartami reżimu komunistycznego w Polsce, a przy tym powstrzymujące się od pokazywania wprost zależności Polski od Związku Radzieckiego.

Zainteresowanie historią stosunków polsko-radzieckich i polsko-rosyjskich skutkowało nie tylko wzrostem liczby filmów poświęconych tej tematyce, ale również wzrostem nakładów na produkcję i zwiększeniem się liczby widzów w kinach. Wśród dziesiątki najchętniej oglądanych polskich filmów historycznych po roku 1989 znalazły się wszak eksploatujące te kwestie filmy *Katyń* (2007) i *Pan Tadeusz* (1999) Andrzeja Wajdy, *1920 Bitwa Warszawska* (2011) Jerzego Hoffmana, czy też – nakręcony przez tego samego reżysera – nawiązujący do historycznej polityki wschodniej, a niemożliwy do zrealizowania w okresie PRL *Ogniem i mieczem* (1999). Tymczasem wśród największych produkcji ostatniego ćwierćwiecza, które w polskich kinach obejrzało ponad milion widzów, Niemcy zostali ukazani jedynie w europejskiej koprodukcji *Pianista* (2002), w reżyserii Romana Polańskiego. Film prezentuje przy tym perspektywę rzadką w polskim kinie, bowiem oprócz ukazania niemieckich zbrodni w okupowanej Warszawie, wprowadza w finale

figurę „dobrego Niemca”, ratującego głównego bohatera przed śmiercią, a następnie, ginącego po wojnie w radzieckiej niewoli.

W kinie polskim po 1989 r. pojawiły się pewne próby przepracowania i przeformułowania upowszechnionych wcześniej wątków czy typów postaci, nie wydaje się jednak, aby miały one znaczący wpływ na całość przemysłu kinematograficznego, pozycje twórców w polu produkcji filmowej, bądź też na pamięć zbiorową odbiorców. Przykładem takiej próby w odniesieniu do historii polsko-rosyjskiej może być film *Szwadron* (1992) w reżyserii Juliusza Machulskiego. Obraz ten nie tylko podejmował marginalizowany wcześniej temat powstania styczniowego, ale filmował go z nietypowej perspektywy. Głównym bohaterem był młody rosyjski oficer wysłany ze swoim oddziałem do walki z powstańcami, natomiast jednym z jego przełożonych starszy rotmistrz, z pochodzenia Polak, okrutnie pacyfikujący walczących rodaków. Młody Rosjanin przeżywa wstrząs biorąc udział w brutalnej, nieludzkiej kampanii. Film Juliusza Machulskiego zawierający również, między innymi, nietypowe przedstawienie roli Żydów jako polskich patriotów⁸³⁸, został nawet polskim kandydatem do Oscara w roku 1993, ale trudno stwierdzić, aby wywołał głębszą dyskusję publiczną lub zdołał w znaczący sposób wpłynąć na pamięć zbiorową społeczeństwa polskiego. W odniesieniu do stosunków polsko-niemieckich podobnie nietypowym obrazem był na przykład film *Wróżby kumaka* (2005) w reżyserii Roberta Glińskiego. Dzieło to, co prawda, jedynie luźno spełnia kryterium filmu historycznego (akcja rozpoczyna się w roku 1989), ale zdecydowanie porusza się na gruncie polityki pamięci i pamięci zbiorowej, opowiadając o trudnych próbach pojednania polsko-niemieckiego, podjętego w momencie upadku komunizmu w Polsce i muru berlińskiego w Niemczech. *Wróżby kumaka*, ekranizacja powieści Günтера Grassa⁸³⁹, pozostaje w dorobku reżyserskim Roberta Glińskiego – podobnie jak *Szwadron* dla Juliusza Machulskiego – jedną z mniej znanych i pamiętanych pozycji.

Wracając do opisanej wyżej zmiany zainteresowań kinematografii historycznej po 1989 r. warto też zauważyć, że w pierwszych latach po rozpoczęciu transformacji systemowej nie zmienił się zasadniczo odsetek filmów, przedstawiających największych sąsiadów Polski w negatywnym świetle. Dla lat 1985-1989 odsetek takich filmów wyniósł 49,3%, dla lat 1990-1994 45,2%. Poważniejsza zmiana nadeszła dopiero później, między

⁸³⁸ Więcej na ten temat, np. M. Białous, *Pamięć powstania styczniowego...*, s. 390.

⁸³⁹ G. Grass, *Wróżby kumaka*, Gdańsk 1992.

innymi na skutek większego zainteresowania twórców wewnętrzną historią Polski okresu PRL oraz częstszym przenoszeniem akcentów fabularnych z „wielkiej” historii politycznej na „małą” historię życia codziennego (mikrohistorię). Dla porównania, wątki antyniemieckie (antynazistowskie) i antyrosyjskie (antysowieckie) pojawiły się w 33% polskich produkcji historycznych w latach 2005-2009.

Z uwagi na ogromną liczbę filmów fabularnych przedstawiających rolę Niemców i Rosjan w kontekście polskiej historii, trudno byłoby w ograniczonych ramach niniejszego podrozdziału omówić je wszystkie. W związku z tym, po ogólnym zarysowaniu filmowych trendów oraz ich związków z polską polityką pamięci w ostatnim stuleciu, warto może zwrócić uwagę na produkcje wyraźnie odbiegające od opisanej powyżej dominanty. Będą to odchylenia zarówno przełamujące schematy panujące w danym czasie jak i – z drugiej strony – ich hiperbolizacje.

Takie przedstawienia dotyczą przede wszystkim Niemców, którzy zdecydowanie częściej pojawiali się w polskich filmach historycznych. Nietypowe ujęcia pojawiały się przede wszystkim w dwóch kategoriach produkcji. Pierwszą były kameralne, skromne budżetowo filmy historyczne, z założenia kierowane raczej do ograniczonej, często ambitniejszej grupy odbiorców. Filmy takie, mogąc pozwolić sobie na przykład na pogłębienie psychologii bohaterów, łatwiej wyłamywały się również ze sztywnych ram stereotypów narodowych. Z drugiej strony, odchylenia pojawiały się również w kinie gatunkowym, łączącym wątki historyczne z formą komediową albo przygodowo-sensacyjną. Konwencje rządzące takimi produkcjami pozwalały na pewne innowacje i nietypowe rozwiązania, często na zasadzie kontrpunktu. Na przykład we wspomnianych już wcześniej produkcjach, takich jak *Ostatnie dni* czy *Czterej pancerni i pies*, pojawiały się postaci „dobrych Niemców”, które nie negując ogólnie negatywnego obrazu wroga, przełamywały napięcie i wprowadzały elementy humoru.

Na szczególną uwagę zasługują filmy przedstawiające Niemców nie jako żołnierzy, czy wojskowo przeszkolonych dywersantów, ale cywilów, pokazujące strategie przystosowania się do sytuacji wojennej, a także zróżnicowanie postaw wobec wojny, rozumiane przede wszystkim jako podział na tych, którzy (wcześniej lub później) uświadamiają sobie jej tragizm i nieuchronny ogrom zniszczeń oraz tych, którzy do końca ślepo wierzą ideologii nazistowskiej. Temat ten podejmowany był raczej w filmach

należących do kategorii skromnych produkcji autorskich. W okresie PRL powracał przede wszystkim w twórczości Jana Rybkowskiego, również w związku z jego osobistymi doświadczeniami, gdyż reżyser lata 1941-1945 spędził w Niemczech jako robotnik⁸⁴⁰. Rybkowski poruszył tę kwestię już w 1955 r., w filmie *Godziny nadziei* – dość nietypowym, bo wyłamującym się z obowiązującej wciąż stylistyki socrealistycznej⁸⁴¹ – opowiadającym o ludziach różnych narodowości, którzy znaleźli się w ostatnich godzinach wojny w małym niemieckim miasteczku. Wśród wielu bohaterów znajduje się tam również postać niemieckiego chłopca, który oczekuje, że wraz z zakończeniem wojny będzie mógł powrócić do zwykłego życia oraz barona, jego pracodawcy, który stara się przekonać chłopca do wzięcia udziału w akcji dywersyjnej. Ten obraz prezentował więc poprawną politycznie interpretację klasową.

Wątek losów i postaw niemieckiej ludności cywilnej został rozwinięty przez Rybkowskiego w filmie *Dziś w nocy umrze miasto* (1961), nagrodzonym, między innymi, przez ministra kultury i sztuki, jak również na międzynarodowym festiwalu filmowym w Moskwie. Produkcja ta pokazywała znany, dramatyczny epizod z lutego 1945 r., kiedy w wyniku alianckich nalotów dywanowych Drezno – miasto o niewielkim znaczeniu strategicznym – zostało niemal doszczętnie zniszczone⁸⁴². Jedną z motywacji reżysera do nakręcenia tego filmu był fakt, że on sam był świadkiem nalotów na Drezno⁸⁴³. Jednocześnie był to pierwszy polski film przedstawiający w takiej skali dramat i cierpienie niemieckiej ludności cywilnej w czasie wojny. Jan Rybkowski powrócił częściowo do tematu cywilów także w filmie *Kiedy miłość była zbrodnią* (1967), opowiadającym o ofiarach hitlerowskiego prawa czystości rasowej, zabraniającego kontaktów seksualnych pomiędzy Niemcami, a cudzoziemskimi robotnikami. Film opowiadał kilka niezwiązanych ze sobą historii takich zakazanych miłości. Obraz Rybkowskiego był koprodukcją polsko-zachodnioniemiecką, co w marcu 1968 r. stało się jednym z pretekstów do ostrej

⁸⁴⁰ J. Słodowski, *Nasz iluzjon: spełnione nadzieje 1955*, Kino nr 8, 1979, s. 62.

⁸⁴¹ Premiera *Godzin nadziei* miała miejsce niespełna cztery miesiące po *Pokoleniu* w reżyserii Andrzeja Wajdy, które często uważane jest za film kończący epokę socrealistyczną i zapowiadający nadejście tzw. polskiej szkoły filmowej.

⁸⁴² Epizod ten stał się powszechnie znany między innymi za sprawą popularnej na całym świecie powieści Kurta Vonneguta *Rzeźnia numer pięć* (1969). Jednakże pierwsze polskie wydanie było o ponad dekadę późniejsze od filmu Rybkowskiego – ukazało się ono w 1972 r.

⁸⁴³ *Dziś w nocy umrze miasto*, Filmpolski.pl, <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=122160> (stan: 1.08.2014).

krytyki reżysera i jego filmu, osłabiającej jego pozycję w polu produkcji filmowej i w efekcie pozbawiającej go kierownictwa zespołu filmowego *Rytm*.

Trzy lata wcześniej Aleksander Ford nakręcił natomiast ekranizację dramatu Leona Kruczkowskiego *Pierwszy dzień wolności* (1964). Film opowiadał o grupie wyzwolonych z ołagów polskich oficerów spotykających niemieckiego lekarza, pozostającego wraz z córkami w rodzinnym miasteczku opuszczonym przez pozostałych mieszkańców. Główna bohaterka kobieca, jedna z córek doktora, Inga, zgwałcona wcześniej przez mężczyzn wracających z robót przymusowych, zbliżając się do jednego z polskich oficerów, spotyka się jednocześnie z pogardą i wrogością innych. W momencie, kiedy w miasteczku pojawia się narzeczony Ingi, SS-man Otto, dziewczyna decyduje się mu pomóc, co kończy się dla niej śmiercią. *Pierwszy dzień wolności*, podobnie jak pozostałe wspomniane wyżej tytuły, przede wszystkim *Dziś w nocy umrze miasto*, choć przełamywały częściowo typowe przedstawienia Niemców w kontekście II wojny światowej, zwracając uwagę na cierpienie ludności cywilnej, jednocześnie przypominały o winie i zasadności kary jaka spotkała Niemców jako społeczeństwo⁸⁴⁴.

Na marginesie tego tropu w polskiej kinematografii, wspomnieć należy również o przykładach kina gatunkowego, na przykład filmie przygodowym *Zejście do piekła* (1966) w reżyserii Zbigniewa Kuźmińskiego. Co prawda akcja tego filmu działa się współcześnie, nie jest to więc film w ścisłym sensie historyczny, ale punkt wyjścia jego fabuły stanowi historia końca wojny i ewakuacja nazistowskich zbrodniarzy do Ameryki Południowej. Film ten zasługuje na wzmiankę, ponieważ był prawdopodobnie pierwszym w polskim kinie przypadkiem kiedy główny, pozytywny bohater jest narodowości niemieckiej. Co więcej, w toku rozwoju akcji, widzowie dowiadują się o jego przeszłości jako antynazisty, który za swoją działalność polityczną w III Rzeszy został wysłany do obozu koncentracyjnego. Choć więc bohater ostatecznie ginie zamordowany przez dawnych przedstawicieli reżimu nazistowskiego, to i tak wydzielenie ze zbiorowości Niemców postaci antynazisty było sytuacją bez precedensu w ówczesnym kinie polskim, a szczególnie w kinie gatunkowym.

⁸⁴⁴ Ciekawa dygresja na temat filmu *Pierwszy dzień wolności* pojawia się w popularnym, komediowym serialu telewizyjnym *Wojna domowa* (1965-1966) reż. Jerzy Gruza, w odcinku 11 pod tytułem *Co każdy chłopiec*. Rodzice Pawła, przeciętnego polskiego nastolatka, wiedząc o pojawiającej się w filmie scenie gwałtu, starają się nie dopuścić dziecka do obejrzenia filmu w telewizji. Tymczasem Paweł, pomimo że również wie o kontrowersyjnej scenie, pragnie obejrzeć film przede wszystkim dlatego, że „tam się kąpieli Niemców”. Wydaje się to być interesującym zapisem stanu pamięci zbiorowej polskiej młodzieży w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, kształtowanej w dużej mierze przez popularne, przygodowo-sensacyjne filmy wojenne.

Z drugiej strony, śmierć głównego bohatera zamordowanego przez ukrywających się w Ameryce (ale, jak sugeruje film, obecnych na całym świecie) nazistów, wskazywała na trwały element niemieckiego charakteru narodowego, jakim jest agresja i chęć panowania nad innymi narodami⁸⁴⁵. Podobne tropy odnaleźć można w innych polskich produkcjach opowiadających o powojennej, tajnej aktywności nazistów w Europie i na świecie, na przykład w filmie *Zagrozenie* (1976) w reżyserii Wacława Florkowskiego oraz serialu *Życie na gorąco* (1978) w reżyserii Andrzeja Konica⁸⁴⁶. Wszystkie trzy wymienione wyżej tytuły wyprodukowano w zespołach *Iluzjon* oraz *Profil*, które – jak zostało stwierdzone wcześniej – często odwoływały się do antyniemieckich stereotypów i resentymentów. W przypadku kina gatunków – przede wszystkim w komedii oraz filmów sensacyjnych – przełamywanie stereotypowych obrazów przedstawiających Niemców najczęściej służyło wywołaniu efektu komicznego, obniżeniu napięcia w fabule, oswojeniu strachu. Nie miało natomiast na celu niuansowania obrazu narodu niemieckiego w oficjalnym dyskursie i pamięci zbiorowej, czy też przedstawieniu go w sposób bardziej pozytywny.

Nieco odrębnym, ale istotnym z punktu widzenia pokazywania stereotypów narodowych były również produkcje, które podejmowały temat niejednoznacznych tożsamości etnicznych ludzi zamieszkujących polsko-niemieckie pogranicze kulturowe: Ślązaków, Mazurów, Kaszubów. Problem ten umieszczany był przede wszystkim w kontekście II wojny światowej oraz okresu tuż po wojnie, kiedy na tereny te przybywał żywioł osadniczy z innych części kraju, a Niemcy byli wypędzani na zachód, o czym jednak kinematografia okresu PRL z reguły nie wspominała. Temat ten pojawił się w polskich filmach w latach sześćdziesiątych, we wszystkich przypadkach starając się wyraźnie podkreślać polskość grup z kulturowego pogranicza. Do pierwszych obrazów poświęconych temu tematowi należy film *Skąpani w ogniu* (1963) w reżyserii Jerzego Passendorfera. Pokazuje on ludność napływającą po wojnie na śląską prowincję i traktującą zastanych tam mieszkańców jak Niemców, co skutkuje ostrymi konfliktami pomiędzy obiema grupami. Główny bohater filmu, oficer wojska polskiego, staje w obronie Ślązaków i ich prawa do ziemi i gospodarstw.

⁸⁴⁵ Więcej o podstawach takiego przekonania w polskim powojennym dyskursie publicznym w: E. Dmitrów, *Niemcy i okupacja hitlerowska...*, s. 23-85.

⁸⁴⁶ Więcej o politycznych kontekstach tych produkcji w: M. Białous, *El cuarto Reich. Kinematografia o powojennych losach nazistów w Ameryce Południowej*, [w:] R. Boryśłowski, A. Bemben, J. Jajszczok, J. Gajda (red.), *Kryptohistorie. Ukryte i utajone narracje w historii*, Katowice 2014, s. 125-140.

Kwestia niejednoznacznej tożsamości narodowej na Dolnym Śląsku pojawia się również w obrazie *Pułapka* (1970), w reżyserii Andrzeja Jerzego Piotrowskiego. Głównym bohaterem filmu jest wywodzący się z tego regionu oficer wojska polskiego. Obeznanym z niemiecką kulturą i językiem nie cieszy się szacunkiem niektórych swoich podwładnych, którzy nie są przekonani do jego polskości. Ponadto okazuje się, iż kuzyn bohatera jest byłym SS-manem, ukrywającym się pod zmienionym nazwiskiem i związanym z działającymi na Ziemiach Zachodnich niemieckimi dywersantami. Film, prócz walki o utrwalenie władzy polskiej na ponemieckim zachodzie, pokazuje jednocześnie względną płynność tożsamości narodowej, na którą mogą wpływać czynniki historyczne i polityczne. Jeden z epizodycznych bohaterów twierdzi: „Nigdy nie wiedziałem, czy jestem Łotyszem, czy Niemcem. Więc postanowiłem być Niemcem. Takie jest życie”. Jednocześnie zaznacza, że raz określona tożsamość nie powinna być zmienna, ani poliwalentna: „Trzeba się zdecydować. Nie można siedzieć na dwóch stołkach”. Zdania te wydają się dobrze streszczać przesłanie obrazów powstających w tym czasie – nie może być mowy o złożonej lub niejasnej tożsamości. Pomimo trudnej historii grup żyjących na pograniczu polsko-niemieckim, w warunkach tworzącego się nowego porządku politycznego nadszedł czas na jasną deklarację tożsamości etnicznej. Rzeczywiście, w polskich filmach poświęconych II wojnie światowej wielokrotnie okazywało się, że bohaterowie negatywni, antypatyczni, w warunkach okupacji doszukiwali się swoich niemieckich korzeni stając się *Volksdeutschen*. Tymczasem w filmach takich jak *Dezerter* (1958) Witolda Lesiewicza czy *Zasieki* (1973) w reżyserii Andrzeja Jerzego Piotrowskiego pojawiały się postaci bohaterów pozytywnych – Polaków z Pomorza i Śląska – wcielonych przez Niemców siłą do Wehrmachtu, ale decydujących się następnie na dezercję, co stanowiło wyraźną deklarację ich etnicznej tożsamości.

Podobny schemat w odniesieniu do Mazurów przedstawiono w filmie *Południk zero* (1970) w reżyserii Waldemara Podgórnego. Główny bohater, oficer wojska polskiego oddelegowany do administrowania mazurskim miasteczkiem, staje jednocześnie przed zadaniem obrony miejscowej ludności przed zbrojną bandą, która – traktując ich jak Niemców – zagraża ich mieniu i życiu. Ma również uświadomić narodowo ludności, która początkowo w większości utożsamia się jedynie z mazurskością (tutejszością) i bez entuzjazmu wita polską administrację. Wątek mazurski, w dużym stopniu zapomniany w późniejszych dekadach, powrócił następnie w filmie *Róża* (2011),

w reżyserii Wojciecha Smarzowskiego. Obraz ten jednak, w odróżnieniu od filmów omówionych wyżej, w sposób bardziej złożony i drastyczny – a jak pokazuje szeroki oddźwięk produkcji, również nowatorski⁸⁴⁷ – pokazywał losy Mazurów jako odrębnej grupy etnicznej, jednocześnie przywracając ten wątek do dyskursu publicznego i pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego.

Inną sfilmowaną w kontekście historycznym grupą etniczną byli Kaszubi. W 1970 r. Ryszard Ber nakręcił film *Kaszebe*, opowiadający o ich zmaganiach z germanizacją pod koniec XIX wieku, co samo w sobie stanowiło przełamanie kontekstu II wojny światowej, stale obecnego przy temacie tożsamości zbiorowych. Kaszubi w filmie Bera, choć starają się pielęgnować własną odrębność kulturową (film stara się pokazywać elementy kaszubskiego folkloru, na przykład śpiewanie tak zwanych „kaszubkich nut”)⁸⁴⁸, to jednocześnie czują naturalny związek z polskością, o czym świadczą wypowiedzi bohaterów o sobie, takie jak na przykład: „Eryk je Polak jak my”.

W porównaniu ze skromną filmografią poświęconą historii Mazurów czy Kaszubów, stosunkowo dobrze spenetrowany wydaje się temat stosunków etnicznych na Śląsku⁸⁴⁹. Prócz wspomnianych wyżej tytułów opowiadających o okresie bezpośrednio po zakończeniu II wojny światowej, istnieje również kilka obrazów pokazujących sytuację na Śląsku i relacje pomiędzy jego mieszkańcami w roku 1939 i wcześniej, na przykład w okresie powstań śląskich. Ważna i wpływowa była tu twórczość Kazimierza Kutza, który pokazując specyfikę kulturową Śląska i jego mieszkańców, opowiadał jednocześnie o ścisłych związkach regionu z Polską. O polsko-śląskiej tożsamości opowiada na przykład jego film *Sól ziemi czarnej* (1969) osadzony w czasie II powstania śląskiego czy *Na straży swej stać będę* (1983) opowiadający o okupacji niemieckiej Śląska w czasie II wojny światowej. Inne tytuły poświęcone temu tematowi powstawały przede wszystkim dzięki funkcjonowaniu śląskiego zespołu filmowego *Silesia*, którego twórczość w znacznej mierze uwzględniała współczesną i historyczną tematykę regionalną. Wybuch wojny na

⁸⁴⁷ Por. np. rozmowę Wojciecha Smarzowskiego z Jakubem Majmurkiem, *Smarzowski: moje filmy mają prowokować*, Krytyka Polityczna, <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwiskulturalny/SmarzowskiMojefilmymajaprowokowac/menuid-431.html> (stan: 1.08.2014).

⁸⁴⁸ Kaszubskie nuty, kasz. Kaszëbsczé nótë - tradycyjna pieśń kaszubska, forma wyliczanki, której towarzyszy pokazywanie rysunków na specjalnej planszy. Jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych elementów folkloru kaszubskiego. Więcej np. *Kaszubskie nuty, alfabet, hieroglify*, <http://naszekaszuby.pl/modules/artykuly/article.php?articleid=111#> (stan: 1.08.2014)

⁸⁴⁹ Zwrócili na to również uwagę uczestnicy wywiadu zogniskowanego z odbiorcami filmów historycznych w Olsztynie. Więcej na ten temat w rozdziale 4.

Śląsku przedstawiony został w filmie *Ptaki ptakom* (1976), w reżyserii Pawła Komorowskiego. Pokazywał on przede wszystkim bohaterską walkę Polaków – od weteranów powstań śląskich po nastoletnich harcerzy – z przeważającymi i brutalnymi siłami niemieckimi we wrześniu 1939 r. Pokazywał jednocześnie, że sympatie i identyfikacja narodowa nie była oczywista nawet wśród członków jednej rodziny, nie mówiąc o grupach sąsiedzkich, co wzmacniało tylko tragizm owych walk. Podobna wizja została przedstawiona w dwóch filmach Stanisława Jędryki, również wyprodukowanych w zespole *Silesia* i skierowanych przede wszystkim do młodszych widzów: *Zielone lata* (1979) oraz *Do góry nogami* (1982). Wątek etniczny jest szczególnie istotny w pierwszym z nich, film ukazywał bowiem losy trójki dzieci – Polaka, Żyda i Niemki – przyjaciół z sosnowieckiego podwórka, tuż przed wybuchem wojny oraz już w czasie okupacji. Drugi z filmów przedstawiał natomiast losy grupy chłopców z Chorzowa latem i jesienią 1939 r. Historia namalowanej przez nich na murze, już w czasie niemieckiej okupacji miasta, karykatury Hitlera, skończy się dla części z nich śmiercią – nie tylko z powodu samego wykroczenia, ale również ich pochodzenia, faktu, że ich rodzice walczyli w powstaniach śląskich po stronie Polski. Powyższe tytuły, choć pokazywały złożoność i niejednoznaczność śląskich tożsamości etnicznych, pozostawały jednak w głównym nurcie polskich filmów historycznych ilustrujących brutalność i okrucieństwo niemieckich okupantów.

Podsumowując niniejsze rozważania można stwierdzić, że wpływ Niemiec i Rosji na polską historię oraz wzajemne stosunki z sąsiadami były i nadal pozostają jedną z najważniejszych inspiracji dla polskich twórców filmów o tematyce historycznej. Stan ten, widoczny już w pierwszych dekadach dwudziestego wieku, został pogłębiony i utrwalony poprzez ogrom tragedii związanych z II wojną światową oraz ich wpływ na polską politykę i pamięć zbiorową w następnych dekadach. Tematyka wojenna podejmowana była przez wszystkie działające po wojnie pokolenia twórców filmowych, również wtedy, kiedy filmowcy z racji późnego urodzenia nie mogli mieć już żadnych osobistych wspomnień z tego okresu. Obrazy Niemców i Rosjan (Sowietów) interesowały twórców w zasadzie bez względu na ich pozycje w polu produkcji filmowej, możliwości zdobywania funduszy na produkcję, poglądy polityczne itp. Równoległe do filmów wojennych pojawiały się także obrazy odwołujące się do wcześniejszych wieków trudnych

relacji Polaków i sąsiadujących z nimi państw. Sięgały one przede wszystkim do historii walk z zaborcami o niepodległość w XIX w. oraz do epoki średniowiecza, utożsamianej często w polskiej pamięci zbiorowej z ciągłą walką z ekspansjonizmem krzyżackim.

Dopiero rozpoczęcie transformacji systemowej po roku 1989 oraz uzupełnienie najbardziej frapujących społecznie „białych plam” historii spowodowało częściowe wycofanie się twórców filmowych z utartych wcześniej schematów i popularnych wątków. Trudno jednak wyobrazić sobie, aby w przewidywalnej przyszłości II wojna światowa – okres niesamowicie dramatyczny, złożony i wielowątkowy – zupełnie przestała być inspiracją dla twórców filmowych. Tym bardziej, że jest to wciąż temat interesujący dla młodego pokolenia widzów, co dobitnie pokazał chociażby sukces serialu telewizyjnego *Czas honoru* (2008-) w reżyserii Michała Rosy i innych. Spodziewać się można natomiast, że przy współczesnych, generalnie prawicowych, jak pokazują badania opinii publicznej, sympatiach politycznych społeczeństwa polskiego⁸⁵⁰ oraz napięciach w stosunkach politycznych pomiędzy Polską (Zachodem) a Rosją, resentment wobec tego kraju będzie organizował wyobraźnię twórców filmowych, producentów i samej widowni. Tym bardziej, że dwudziestowieczna historia stosunków polsko-rosyjskich (polsko-radzieckich) nie została jeszcze, ani w kinematografii, ani w pamięci zbiorowej, przepracowana w podobnym stopniu jak historia polsko-niemiecka. O tym zaś świadczyć może fakt, że współcześnie, prócz klasycznych wojennych narracji (takich jak na przykład we wspomnianym wyżej *Czasie honoru*), historia agresji i okupacji niemieckiej stała się również przedmiotem filmowych pastiszów – czy szerzej – narracji postmodernistycznych. Najlepszym tego przykładem są filmy takie jak *Hans Kloss. Stawka większa niż śmierć* (2012) w reżyserii Patryka Vegi czy *AmbaSSada* (2013) w reżyserii Juliusza Machulskiego – polskich specjalistów kina rozrywkowego – promowane jako filmy opowiadające alternatywne wersje historii w konwencji komediowo-sensacyjnej. Innym, ciekawym przykładem jest skierowana przede wszystkim do młodszych widzów produkcja *Sierpniowe niebo. 63 dni chwały* (2013) w reżyserii Ireneusza Dobrowolskiego, w którym klasyczna narracja poświęcona powstaniu warszawskiemu przeplata się z elementami współczesnej kultury hip-hop, pamięcią zbiorową o okresie PRL, a nawet astrologią (!), zachowując przy tym jednocześnie wyrażoną wprost intencję oddania hołdu powstańcom.

⁸⁵⁰ Przyjmując, że główny nurt współczesnej polskiej prawicy (skupiony wokół Prawa i Sprawiedliwości) ma charakter wyraźnie antyrosyjski, a w kontekście polityki pamięci antyradziecki.

Trudno jest znaleźć w kinematografii polskiej po 1989 r. podobne obrazy poświęcone Rosjanom (Sowietom)⁸⁵¹, nie wydaje się także, aby mogły one powstać w najbliższej przyszłości. Przeszłość polsko-rosyjska (polsko-radziecka) znajduje się wciąż na etapie traumatycznych rozliczeń i upamiętniania polskiego męczeństwa.

3.8. Kobiety i kobiecość

Alternatywne nurty historiografii, które starają się opowiadać przeszłość z perspektywy kobiecej, znane między innymi jako *herstory* (neologizm oznaczający „jej historia” lub „jej opowieść”)⁸⁵², rozwijane były na Zachodzie od początku lat siedemdziesiątych XX w. Starły się one zwrócić uwagę na fakt, iż większość tradycyjnych narracji o przeszłości dotyczy mężczyzn oraz jest prowadzona z męskiej perspektywy. Aby przełamać ten monopol, przeszłość wymaga więc – zdaniem badaczek *herstory* – opowiedzenia na nowo z perspektywy kobiecej lub przynajmniej szerszego włączenia postaci i spraw kobiet do głównego nurtu narracji historycznych⁸⁵³. W Polsce, kobieca perspektywa w historiografii oraz pamięci zbiorowej staje się widoczniejsza w dyskursie publicznym od kilku lat, w dużej mierze za sprawą kultury popularnej – na przykład bestsellerowej książki *Marzenia i tajemnice*⁸⁵⁴ Danuty Wałęsy oraz sztuki wystawionej na jej podstawie przez Krystynę Jandę, czy też dzięki karierze medialnej Henryki Krzywonos. Działania takich postaci oraz ich miejsce we współczesnej kulturze z pewnością wpłynęły na większe społeczne zainteresowanie tematem kobiet działających w latach osiemdziesiątych w Solidarności (samodzielnie bądź pośrednio, na przykład jako żony działaczy) i włączeniem tego wątku do pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego. Jednym z jego efektów jest również film dokumentalny *Solidarność według kobiet* (2015) w reżyserii Marty Dzido i Piotra Śliwowskiego. Tymczasem, wiele innych postaci kobiet oraz wydarzeń, w które były zaangażowane, wciąż znajduje się jednak na marginesach pamięci. Wyobrażenia o znaczeniu kobiet w historii – zarówno konkretnych postaci historycznych jak też kobiet w ogóle, rozumianych poprzez przypisywane im role

⁸⁵¹ Pewnym wyjątkiem jest tu być może *Cynga* (1991) Leszka Wosiewiczza, jednak zarówno ten tytuł jak i inne filmy historyczne Leszka Wosiewiczza, uznać należy za zjawisko osobne w polskiej kinematografii.

⁸⁵² Por. np. R. Ashby, D. G. Ohm (red.), *Herstory: Women who changed the world*, Michigan 1995.

⁸⁵³ A. Yau, *Interpreting Herstory*, *Legacy* (National Association for Interpretation), nr 1, 2012, s. 11-13.

⁸⁵⁴ D. Wałęsa, dz. cyt., Kraków 2011.

społeczne i kulturowe – kreowane są przez kulturę popularną, oczywiście również przez kinematografię. Z pewnością warto więc zwrócić uwagę na to, w jaki sposób kobiece bohaterki prezentowane są w polskich filmach historycznych i jakie role przypadają im w porównaniu z bohaterami męskimi.

Rozpatrując te kwestie, należy zwrócić uwagę na problemy dwojakiego rodzaju. Po pierwsze, polskie kino jako takie, było i jest zdominowane przez mężczyzn, zarówno w sensie proporcji płci wśród realizatorów filmowych jak i doboru tematów, mających zaspokoić w pierwszej kolejności oczekiwania męskiej publiczności⁸⁵⁵. Ilościowa dominacja mężczyzn-filmowców i zajmowane przez nich kluczowe pozycje w polu produkcji filmowej przekładają się również na zbiorowość filmowych bohaterów. Kobiety w filmach – nie tylko historycznych – występują rzadziej, zazwyczaj zajmują pozycje drugoplanowe u boku swych partnerów, a ich rola niejednokrotnie ogranicza się niemal wyłącznie do prezentowania atrakcyjnego wyglądu fizycznego. Po drugie, sama historia jest w dużej mierze pisana z perspektywy męskiej, w której niejednokrotnie pomijana jest kobieca podmiotowość. Tak więc, siłą rzeczy, kino historyczne poprzez swoją tematykę oraz rozkład płci wśród graczy w polu produkcji filmowej, niejako podwójnie marginalizuje kobietę jako bohaterkę filmową, a tym samym podmiot historii.

Rozkład płci wśród reżyserów filmów historycznych jest wyraźnie nierównomierny. Wśród 235 twórców, którzy na przestrzeni analizowanego okresu wyreżyserowali filmy uznane roboczo za historyczne jest zaledwie 18 kobiet, co stanowi 7,6% ogółu. Wyłączając z tej liczby grupę reżyserów okresu dwudziestolecia międzywojennego, wśród których nie pojawiła się żadna kobieta⁸⁵⁶, odsetek kobiet wzrasta nieznacznie, do 8,8%. Z 18 reżyserek zaledwie sześć nakręciło więcej niż jeden obraz historyczny. Łącznie wyreżyserowały 43 takie filmy, co daje zbliżony odsetek wśród całości produkcji – 7,3% wśród analizowanych obrazów historycznych. Dla porównania, wśród wszystkich filmów polskich, które weszły na ekrany kin od początku lat dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku do końca 2010 roku bez względu na ich temat, około 8,7% obrazów zostało zrealizowanych przez kobiety. W tym samym czasie, wśród filmów historycznych kobiety

⁸⁵⁵ Por. np. G. Stachówna, *Suczka, Cycofon, Faustyna, i inne kobiety w polskim kinie lat dziewięćdziesiątych*, [w:] M. Radkiewicz (red.), *Gender w humanistyce*, Kraków 2001; A. Helman, *Kobiety, życie i film*, Kino nr 12, 1966, s. 2-12.

⁸⁵⁶ Wyjątkiem jest Wanda Jakubowska i jej ekranizacja *Nad Niemnem*, zrealizowana w 1939 r. Jednakże w związku z wybuchem wojny premiera filmu nie odbyła się, a jego kopie zaginęły, nie została więc ujęta w zestawieniu.

wyreżyserowały 10% filmów. Tak więc, zarówno odsetek kobiet-reżyserek jak i filmów przez nie zrealizowanych – historycznych lub innych – wahając się na poziomie 7-10%, niezmiennie pozostaje znikomą mniejszością. Ponadto, warto uściślić, że owe statystyki są poniekąd zawyżane poprzez włączenie doń filmografii Ewy Petelskiej, która ma na swoim koncie dwanaście filmów, ale wyreżyserowanych wspólnie z mężem, Czesławem. Tymczasem, według Krzysztofa Tomasika, małżeńska współpraca była faktycznie strategią wykluczania Ewy Petelskiej jako indywidualnej twórczyni⁸⁵⁷. Tak czy inaczej, wyłączenie z tej grupy wspólnych dzieł Petelskich oznaczałoby uszczuplenie produkcji kobiecych reżyserek o jedną czwartą. Statystyka wygląda podobnie również w przypadku scenariuszy filmowych. 29 kobiet samodzielnie lub wspólnie z innymi scenarzystami (najczęściej mężczyznami), przygotowało 41 scenariuszy filmów historycznych, a więc 6,9% wszystkich analizowanych produkcji.

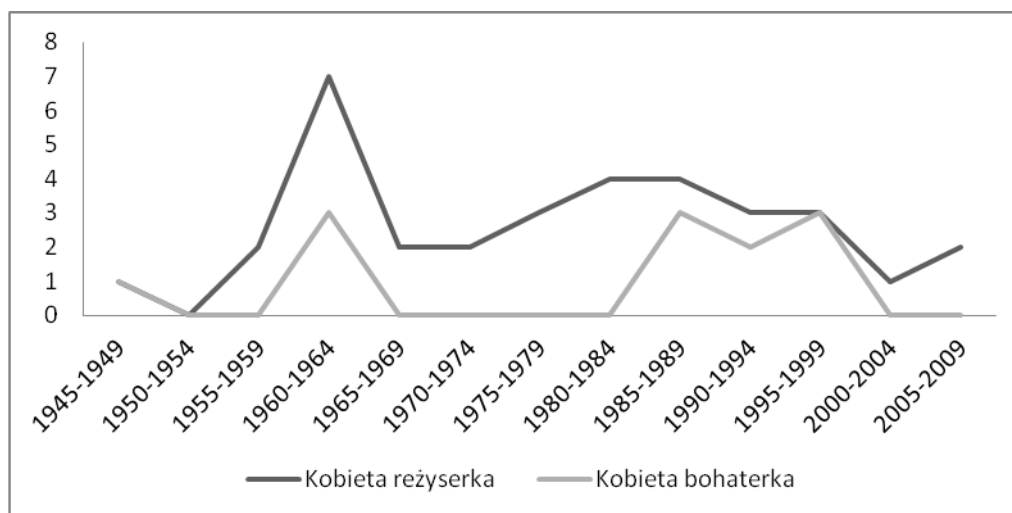
Współczesna reżyserka Natalia Koryncka-Gruz w jednym z wywiadów stwierdziła, że kobiety-reżyserki nie są w Polsce dyskryminowane, ale jak zauważa Krzysztof Tomasik, inne jej wypowiedzi sugerują, że kobietom w tym zawodzie jest jednak o wiele trudniej⁸⁵⁸. Być może należy mówić w tym przypadku o opisanym przez Pierre'a Bourdieu zjawisku przemocy symbolicznej, typowej dla społecznych relacji między płciami – miękkiej formy przemocy, w której podporządkowani postrzegają swoją sytuację jako naturalną⁸⁵⁹. Tak czy inaczej, zarówno faktycznie jak i nominalnie, pozycja kobiet reżyserek i scenarzystek w polskim przemyśle kinematograficznym była i jest słaba. W okresie istnienia zespołów filmowych, tylko jedna kobieta – Wanda Jakubowska – pełniła funkcję kierownika zespołu, a żadna z kobiet nie zajmowała stanowiska kierownika literackiego, formalnie odpowiedzialnego za zapewnianie twórcom odpowiednich tekstów scenariuszowych. Wśród analizowanej grupy, kobiety o stosunkowo mocnej pozycji w polu to przede wszystkim Ewa Petelska, Barbara Sass, czy Agnieszka Holland, chociaż ta ostatnia w okresie PRL działała w warunkach permanentnego antagonizmu z władzami i jej silne umocowanie w polu przynajmniej częściowo wiąże się ze wsparciem Andrzeja Wajdy, kierownika jej macierzystego zespołu X, często współpracującego z Holland w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych.

⁸⁵⁷ K. Tomasik, *Polskie reżyserki filmowe 1919-2002*, Kultura i Historia nr 6, 2004.

⁸⁵⁸ Tamże.

⁸⁵⁹ P. Bourdieu, *Męska dominacja*, Warszawa 2004.

Liczba kinowych filmów historycznych, wyreżyserowanych przez kobiety⁸⁶⁰ po drugiej wojnie światowej przedstawia się następująco:



Wykres 1. Kobiety jako reżyserki oraz główne bohaterki kobiece w ich filmach w latach 1945-2009.

Pomijając wyraźny szczyt w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych, który jest w dużej mierze efektem wzmożonej aktywności małżeństwa Petelskich (*Ogniomistrz Kaleń* – 1961, *Czarne skrzydła* – 1962, *Drewniany różaniec* – 1964), liczba kinowych filmów historycznych wyreżyserowanych przez kobiety utrzymuje się od drugiej połowy lat sześćdziesiątych XX wieku na dość stabilnym, niskim poziomie, dwóch-czterech tytułów na przestrzeni pięciolecia. Wykres pokazuje również, że bez względu na zachodzące od lat dziewięćdziesiątych procesy pluralizacji pamięci zbiorowej oraz wzrost popularności alternatywnych narracji o przeszłości, również spod znaku *herstory*, kinematografia nie odnotowała większego zainteresowania kobiet filmowców tematyką przeszłości. Odwrotnie, w pierwszej dekadzie XXI w. można zauważyć tu nawet pewien spadek.

Gdy skoreluje się liczbę filmów historycznych nakręconych przez kobiety z występowaniem w nich głównych bohaterek, okazuje się, że nawet wśród reżyserek formuła historycznego kina o kobietach nie jest bynajmniej powszechna. Około dwóch trzecich produkcji uwzględnionych na wykresie należy do dominującej praktyki scenariuszowej, w której kobieta jest co najwyżej partnerką głównego bohatera męskiego i to z jego punktu widzenia prowadzona jest narracja. Dla przykładu, Wanda Jakubowska,

⁸⁶⁰ Włączono również filmy wyreżyserowane wspólnie przez Czesława i Ewę Petelskich.

trzymająca silną pozycję w polu produkcji filmowej po *Ostatnim etapie* (1947)⁸⁶¹, ważnym filmie o więźniarkach Oświęcimia, wszystkie następne filmy fabularne nakręciła o bohaterach męskich. Okres nieco częstszego pojawiania się narracji prowadzonych z perspektywy kobiecej rozpoczął się w drugiej połowie lat osiemdziesiątych i zakończył wraz z końcem wieku. To wzmożone zainteresowanie wiąże się przede wszystkim z twórczością reżyserki uznawanej za najważniejszą przedstawicielkę nurtu tak zwanego kina kobiet, czyli Barbary Sass⁸⁶² i jej filmów z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku⁸⁶³ oraz filmami Magdaleny Łazarkiewicz czy Doroty Kędzierzawskiej. Co istotne, możliwości prowadzenia takich nietypowych narracji, wiązały się między innymi z faktem, że zarówno Sass jak i Magdalena Łazarkiewicz oraz jej siostra, Agnieszka Holland, swoje pozycje w polu uzyskały dzięki związaniu się w początkach karier reżyserskich z liberalnymi twórczo i opozycyjnymi wobec władzy politycznej grupami – Zespołem X kierowanym przez Andrzeja Wajdę (Sass, Holland) oraz Studium im. Karola Irzykowskiego (Łazarkiewicz). Jednakże, przy znacznym ograniczeniu aktywności Sass po jej filmie *Jak narkotyk* z 1999 r. oraz skupieniu się przede wszystkim na produkcji telewizyjnej (seriali o współczesnej tematyce) i teatralnej przez Łazarkiewicz – a więc wycofaniu się ich na marginesy pola – nie pojawiły się nowe reżyserki, które byłyby silniej zainteresowane tworzeniem w konwencji historycznej. Te najbardziej w ostatnich latach zauważane i doceniane, jak Małgorzata Szumowska czy Magdalena Piekorz, skupiły się na tematyce współczesnej.

Dla filmów zrealizowanych przez kobiety i w których kobiety są również głównymi bohaterkami, wspólnym elementem nie jest raczej zainteresowanie konkretnymi wydarzeniami czy okresami historii, chociaż zauważyć można, być może, nieco większe niż dla ogółu filmów zainteresowanie okresem *fin-de-siècle'u* oraz dwudziestolecia międzywojennego, przy zasadniczym pominięciu okresu II wojny światowej. Taki dobór tematyczny pokrywa się zresztą dość wyraźnie z wynikami społecznych badań odbiorców wskazującymi, że kobiety w kinie historycznym bardziej cenią biografie i filmy

⁸⁶¹ Była nie tylko kierowniczką zespołów filmowych: *ZAF* (1948-49) i *Start* (1955-68), ale również, m. in. członkinią Komisji KC PZPR do Spraw Filmu i profesorką PWSF w Łodzi (1949-74).

⁸⁶² M. Talarczyk-Gubała, *Wszystko o Ewie. Filmy Barbary Sass a kino kobiet w drugiej połowie XX wieku*, Szczecin 2013.

⁸⁶³ Przede wszystkim *Dziewczęta z Nowolipek* (1985), *Rajska jabłoń* (1985), *Pokuszenie* (1995), *Jak narkotyk* (1999).

kostiumowe, podczas gdy mężczyźni kino wojenne⁸⁶⁴. Charakterystyczne jest natomiast przedstawienie przeszłości z perspektywy mikro, to znaczy indywidualnych, prywatnych przeżyć jednostek, na tle których rozrysowany jest kontekst historyczny, przede wszystkim obyczajowy, a dopiero w dalszej kolejności polityczny. Filmy te interesują się historycznymi przemianami kulturowych ról kobiet (lub ich brakiem) oraz statusem kobiety w społeczeństwie. Tak jest na przykład w ekranizacjach prozy Poli Gojawiczyńskiej, *Dziewczętach z Nowolipek*⁸⁶⁵ (1985) i *Rajskiej jabłoni* (1985) w reżyserii Barbary Sass. Intencja ta jest również widoczna w fantastycznym motywie z filmów *Godzina psów rózgi* (1963) w reżyserii Haliny Bielińskiej oraz *Białe małżeństwo* (1992) w reżyserii Magdaleny Łazarkiewicz, w których młode bohaterki przenoszą się w czasie w przeszłość. Łącząc plan współczesny i historyczny, otwierają tym samym pole do porównań. Przy okazji warto zaznaczyć, że pomimo podobieństwa zabiegu, intencje obu filmów były raczej przeciwne, pierwszy miał być niejako apologią dziewiętnastowiecznej spuścizny kulturowej, podczas gdy drugi ją dekonstruował. W każdym razie, w większości tych produkcji kobiece bohaterki starają się być – z różnym skutkiem – rzeczywistymi podmiotami (własnej) historii, co z pewnością wymyka się stereotypowemu obrazowi kobiecych bohaterek w polskiej kinematografii.

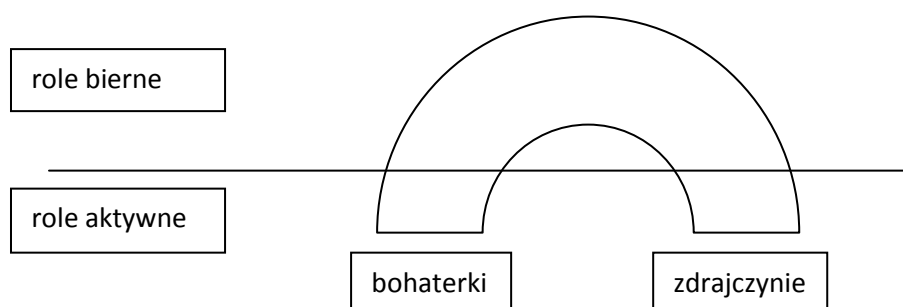
Znaczącym wyjątkiem pokazującym fragment Wielkiej Historii na przykładzie losów kobiet jest *Ostatni etap* Wandy Jakubowskiej, jeden z pierwszych polskich filmów powojennych, dzieło ważne zarówno z punktu widzenia historii kina polskiego jak i pamięci zbiorowej. *Ostatni etap* opowiadał historię więźniarek w Oświęcimiu przede wszystkim z punktu widzenia obozowego ruchu oporu, a więc wąskiej grupy – najbardziej aktywnej i zaangażowanej politycznie. Losy kobiet w obozach koncentracyjnych zostały później przedstawione również w *Pasażerce* (1963) Andrzeja Munka oraz częściowo w *Zagrożeniu* (1976) Wacława Florkowskiego, ale nie stały się inspiracją dla innych kobiet reżyserek, podobnie jak inne epizody związane z II wojną światową. Za stosunkowo silnie związany z historią polityczną Polski, konkretnie okresem stalinizmu, można uznać *Pokuszenie* (1995) w reżyserii Barbary Sass. Film, który luźno nawiązywał do historii

⁸⁶⁴ *Portrayal vs. Betrayal. An investigation of diverse and mainstream UK film audiences*, UK Film Council, Harris Interactive 2011, s. 106.

⁸⁶⁵ Wersja Barbary Sass była w sumie trzecią ekranizacją tej powieści. Pierwszą, przedwojenną (1937) wyreżyserował Józef Lejtes. Było to dwa lata po książkowej publikacji pierwowzoru. W 1970 r. Stanisław Wohl zrealizował *Dziewczęta z Nowolipek* jako czteroczęściowy spektakl telewizyjny.

uwięzienia prymasa Stefana Wyszyńskiego w latach 1953-1956 oraz roli służącej mu siostry zakonnej, której rzeczywistym zadaniem było donoszenie na dostojnika, był jednocześnie historią uczucia nie mającego nadziei na spełnienie, narracją mogącą obyć się bez konkretnego kontekstu historyczno-politycznego. Natomiast cała historia uwięzienia prymasa Wyszyńskiego została opowiedziana precyzyjniej, choć nie bez udziału artystycznej inwencji, w filmie Teresy Kotlarczyk *Prymas. Trzy lata z tysiąca* (2000).

Przytoczone powyżej liczby dotyczące kobiet-reżyseerek oraz zrealizowanych przez nie filmów o przeszłości pozwalają uznać, że pojawiające się na ekranach kobiece bohaterki obrazów historycznych są najczęściej konstruktami zaczerpniętymi w istocie z męskiego uniwersum wyobraźni. Najczęstszą, a więc najbardziej typową dla polskiego kina sytuacją jest bowiem taki podział ról, w którym kobieta pozostaje w stosunku podległości i uległości względem mężczyzny. Typowe role kobiece to żony, kochanki, matki bądź córki głównych bohaterów, podopieczne, podwładne, służące, łączniczki, sanitariuszki, itp. Zazwyczaj pozostają bierne, w odróżnieniu od aktywnych bohaterów męskich. W przypadku wielu filmów historycznych, przede wszystkim wojennych, zupełnie brakuje ważnych bohaterek kobiecych. Być może jedynymi istotnymi wyjątkami – choć również są to postaci w dużej mierze zdefiniowane poprzez fantazje męskich bohaterów – są Marusia i Lidka, bohaterki serialu *Czterej pancerni i pies*. W związku z powyższym uznać można, że każda aktywna, wykazująca podmiotowość postać kobieca jest zjawiskiem samym w sobie wyjątkowym, bez względu na czym ta aktywność polega. Da się przy tym wyróżnić jej dwie podstawowe sfery: są to działania stawiające kobiety w roli bohaterek, bądź zdrajczyń. Typologię postaci kobiecych w polskich filmach historycznych można więc przedstawić w uproszczonej, graficznej formie w następujący sposób:



Rys. 9. Typowe role kobiece w filmach historycznych.

Taki schemat wydaje się być adekwatny dla ogółu filmów historycznych, bez względu na datę ich realizacji oraz epokę, którą przedstawiają. Bohaterstwo, bądź zdrada są w tym przypadku dwoma aspektami kobiecej aktywności, dla dramaturgii filmowej równie ważnymi i charakterystycznymi. Co więcej, w niektórych przypadkach zdrada i bohaterstwo mieszają się ze sobą lub następują po sobie. Nietypowość aktywnej postawy kobiecej bohaterki sprawia bowiem, że jest to w zasadzie zawsze aktywność nieprzewidywalna i potencjalnie niejednoznaczna.

Bohaterstwo postaci kobiecych w polskim filmie historycznym, bez względu na okres, który jest na ekranach pokazywany, przejawia się najczęściej na dwa sposoby – oba opierają się na relacji pomiędzy bohaterami kobiecymi i męskimi oraz odwołują się do stereotypowego rozumienia ról płciowych. W pierwszym wariantcie kobieta dobrowolnie poświęca się aby wspomóc mężczyznę, często ukochanego. W drugim, kobieta działa w zastępstwie lub w roli mężczyzny. Trzecia warta uwagi możliwość, niekoniecznie odwołująca się do wizerunku kobiecości w odniesieniu do męskości, to kobiety w roli bohaterskich ofiar, przede wszystkim wojny.

Pierwszy z wariantów znajduje zastosowanie w wielu filmach poświęconych drugiej wojnie światowej, powstaniom narodowym czy okresowi zaborów. Mężcy bohaterowie, którzy podejmują czyn zbrojny lub angażują się w działalność konspiracyjną często wymagają bowiem pomocy i wsparcia ze strony kobiet. Przykłady były widoczne już w kinematografii przedwojennej. W *Na Sybir* (1930) w reżyserii Henryka Szaro, filmie osadzonym w realiach rewolucji 1905 r., Rosjanie łapią i skazują na syberyjską katorgę odważnego rewolucjonistę. Zakochana w nim panna Rena, grana przez Jadwigę Smosarską⁸⁶⁶, wyrusza za nim, ale nie po to, jak w wielu innych narracjach⁸⁶⁷, aby towarzyszyć mu w niedoli, ale aby przygotować jego ucieczkę. W osadzonym w tej samej epoce filmie *Córka generała Pankratowa* (1934) w reżyserii Mieczysława Znamierowskiego i Józefa Lejtesa⁸⁶⁸, główna bohaterka, córka matki Polki i ojca Rosjanina, pod wpływem uczucia do polskiego rewolucjonisty ryzykuje swoją wysoką i wygodną

⁸⁶⁶ Silna pozycja Jadwigi Smosarskiej w ówczesnym, raczkującym polskim *star systemie* powodowała, że często grywała ona postaci aktywnych kobiet lub też ważne postaci kobiece z historii Polski, takie jak Barbara Radziwiłłówna czy Joanna Grudzińska – księżna Łowicka.

⁸⁶⁷ Ograniczając się do filmowych, wątek pojawiał się w produkcjach takich jak *Jarosław Dąbrowski* (reż. Bohdan Poręba, 1975), *Panny i wdowy* (reż. Janusz Zaorski, 1991) czy *Gwiazda zwodniczego szczęścia* (reż. Vladimir Motyl, 1975).

⁸⁶⁸ Nazwisko Lejtesa nie pojawia się w napisach filmu, ale liczne relacje osób potwierdzają, że to on był reżyserem. Por. J. Maśnicki, K. Stepan, *Gwiazda z oddali*, Kino nr 12, 1997.

pozycję społeczną. Motyw kobiety podejmującej ryzyko opieki nad rannym powstańcem styczniowym to tymczasem główny wątek dwukrotnie adaptowanej w okresie międzywojennym powieści Stefana Żeromskiego *Wierna rzeka*. Pierwsza z nich, nakręcona w roku 1922 przez Edwarda Puchalskiego, pod tytułem *Rok 1863*, nie zachowała się do dzisiaj. Druga została wyreżyserowana w roku 1936 przez Leonarda Buczkowskiego. Kilka dekad później, kolejnej ekranizacji *Wiernej rzeki* (1983) podjął się Tadeusz Chmielewski⁸⁶⁹. Co istotne, ta stosunkowo mocno zakorzeniona w pamięci zbiorowej Polaków, a przynajmniej starszych pokoleń, powieść pokazuje, że skrajne poświęcenie kobiety ostatecznie nie spotyka się z nagrodą. Co prawda powstaniec zostaje uratowany, a parę głównych bohaterów łączy romans, ale jest on nagle przerwany przez matkę mężczyzny, księżną, która nie chce dopuścić do mezaliansu. Oferuje w zamian pewną sumę pieniędzy, które nie mogą być rzeczywistym wynagrodzeniem powstałej więzi i poświęcenia, więc bohaterka wyrzuca je do rzeki. Motyw niewynagrodzonego poświęcenia pojawia się również w ekranizacji innego klasycznego dzieła polskiej literatury, *Szkiców węglem* (1956), w reżyserii Antoniego Bohdziewicza. W filmie według opowiadania Henryka Sienkiewicza pokazany jest dramat rodziny chłopskiej w drugiej połowie XIX w. Kobieta, aby uchronić męża przed wzięciem go na długie lata do rosyjskiego wojska oddaje się gminnemu pisarzowi, który obiecał zwolnić małżonka od obowiązku, choć ostatecznie tego nie robi. Skutkiem tego kobieta ginie z rąk zazdrosnego męża, który następnie popełnia samobójstwo.

Motyw kobiecego, bohaterskiego poświęcenia, które nie zostaje wynagrodzone, pojawia się również w filmach opowiadających o innych, bliższych współczesności okresach historycznych. Do najbardziej znanych i ważnych zaliczyć można dzieło schyłkowego okresu szkoły polskiej, *Jak być kochaną?* (1962) w reżyserii Wojciecha Jerzego Hasa. Kreacja Barbary Krafftówny w roli Felicji, aktorki ukrywającej w czasach okupacji mężczyznę, na którego padło oskarżenie o zabicie *Volksdeutscha*, bywa określana jako jedna z najważniejszych ról kobiecych w historii polskiego kina⁸⁷⁰. Melodramatycznie kończące się historie kobiet ukrywających mężczyzn żołnierzy i uciekinierów pojawiają się również w filmach *Przerwany lot* (1964) w reżyserii Leonarda Buczkowskiego, *Dzień*

⁸⁶⁹ Wcześniej, w roku 1960, na podstawie powieści Żeromskiego powstał również spektakl telewizyjny w reżyserii Jerzego Antczaka.

⁸⁷⁰ Por. *Jak być kochaną?* <http://www.film Polski.pl/fp/index.php?film=121128> (stan: 1.03.2014).

oczyszczenia (1969) w reżyserii Jerzego Passendorfera oraz *Legenda* (1970) w reżyserii Sylwestra Chęcińskiego. Historię poświęcenia okupionego cierpieniem opowiada również film i serial Czesława Petelskiego *Gorzka miłość* (1989), pokazujący historię trudnego związku dwojga ludzi na tle wydarzeń lat 1939-1945. Szczególnym przykładem poświęcenia się poprzez opiekę nad męskim bohaterem jest również relacja pomiędzy matkami i synami, filmowy fenomen popularnego mitu Matki Polki. Pojawia się on na przykład w *Matce Królów* (1982) w reżyserii Janusza Zaorskiego. Interesującym spojrzeniem na rolę kobiet w historii Polski i ich rys bohaterski wykazuje się też inny film, a równocześnie mini-serial wyreżyserowany przez Janusza Zaorskiego – *Panny i wdowy* z 1991 r. Jest to historia kilku pokoleń kobiet z polskiej, patriotycznej rodziny. Ich biografie, naznaczone ważnymi i tragicznymi wydarzeniami, począwszy od powstania styczniowego a skończywszy na stanie wojennym stanowią apologię kobiecego bohaterstwa. Tytułowe panny i wdowy, których dawni lub niedoszli mężowie ginęli najczęściej podczas kolejnych powstań i wojen, są w tej produkcji przedstawione jako ostoja i gwarancja trwania polskiej kultury i pamięci zbiorowej. Ale, co istotne, w wydaniu konserwatywnym. Rdzeń polskości skupia się bowiem w tym obrazie wokół idei dworku – siedziby rodu – oraz wiary katolickiej symbolizowanej przez krzyż przekazywany z pokolenia na pokolenie. Pomimo naturalnego błędzenia bohaterek, związanego często ze skomplikowaną historią, porządek zawsze jest przywracany za pomocą odwołania się do tych symboli oraz autorytetu starszych pokoleń. Autorytet ten widać, między innymi, w scenie kiedy młodzieńcza fascynacja bolszewizmem jednej z bohaterek, zostaje jej wybita z głowy klapsami starej ciotki. Takie obrazy, przedstawiając polską kobietę jako żywy nośnik konserwatywnej polskości, nieugięty bez względu na historyczne traumy i osobiste tragedie, umacniały mitologię matki Polki. Hołd złożony kobietom, dzięki którym polskość przetrwała szczęśliwie do czasów suwerenności (film powstał wkrótce po rozpoczęciu transformacji systemowej) był w istocie hołdem dla ich zachowawczości.

Jako przykłady filmów, w których kobiety występują w zastępstwie lub w roli mężczyzn wymienić można *Agnieszkę 46* (1964) w reżyserii Sylwestra Chęcińskiego oraz *Rzeczpospolitą babską* (1969) w reżyserii Hieronima Przybyła. Oba w wyraźny sposób pokazują skutki społecznej zamiany ról płci, której genezą była wojna. Oba filmy, choć należą do różnych gatunków – pierwszy z nich jest dramatem, drugi komedią – opowiadają bowiem o tej samej kwestii: osadnictwie wojskowym na ziemiach zachodnich

po zakończeniu drugiej wojny światowej i związanych z tym problemów z integracją społeczną, przystosowaniem do życia w nowym miejscu i w warunkach pokoju, wzięciem odpowiedzialności za swoje czyny, przywróceniem właściwej wartości pracy. W obu filmach pokazane są społeczności mężczyzn-wojskowych – niezdyscyplinowanych, mniej lub bardziej zdemoralizowanych i przez to, wbrew zachowywanej przez nich fasadzie siły i brutalności, niemęskich. „Od patosu jeden krok do hysterii, a od hysterii do śmieszności” opisuje własną grupę jeden z męskich bohaterów *Agnieszki 46*, a histeria należy wszak do zaburzeń przypisywanych zwyczajowo kobietom. Wady męskich społeczności zostają uwypuklone poprzez pojawienie się bohaterki kobiecych z zewnątrz – nauczycieli *Agnieszki Żwaniec* czy grupy zdemobilizowanych żołnierki z *Dywizji Kościuszkowskiej*. Bohaterki (w przypadku *Rzeczpospolitej babskiej* chodzi przede wszystkim o główną postać kobiecą, komendantkę grupy, porucznik Krystynę Gromowicz) wykazują szereg cech, które pozostają w sprzeczności ze stereotypowym zachowaniem kobiecym. *Agnieszka* jest zresztą konsekwentnie nazywana przez komendanta osady, do której została skierowana, „nie po kobiecemu” – *per* A. Żwaniec. Bohaterki są inteligentne, samodzielne, dobrze zorganizowane, charyzmatyczne, uparte, silne psychicznie, przekonane o wartości ciężkiej pracy i gotowe do jej podjęcia. Czyni to z nich, a przede wszystkim z *Agnieszki*, na pierwszy rzut oka lepsze – bo skuteczniejsze – wersje „Siłaczki”. Racjonalny pozytywizm kobiet przeciwstawiony jest romantycznym mrzonkom mężczyzn⁸⁷¹. Ostatecznie, w obu filmach na pierwszy plan wysuwa się jednak wątek miłosny, pokazujący iż spełnienie może przynieść bohaterkom jedynie szczęśliwy związek z mężczyzną, który dochodzi do skutku w *Rzeczpospolitej babskiej* i okazuje się niemożliwy w *Agnieszce 46*. W sumie, początkowa sytuacja zamiany ról, będąca jednym ze skutków wojny, okazuje się niewłaściwa lub nietrwała. Podobne odwrócenie miało także miejsce w komediach poświęconych czasom wojny: *Gdzie jest generał...* (1963) w reżyserii Tadeusza Chmielewskiego oraz *Giuseppe w Warszawie* (1964) w reżyserii Stanisława Lenartowicza. W obu filmach bohaterki kobiece są zdecydowane, wykazują się odwagą i brawurą, podczas gdy mężczyźni wydają się nieporadni i tchórzliwi. W tych przypadkach zamiana ról miała jednak ewidentnie przynieść efekt komiczny, a więc w istocie również

⁸⁷¹ Co stało się jedną z podstaw krytyki *Agnieszki 46* przez Zbigniewa Żałoskiego. Por. Z. Żałoski, dz. cyt., s. 395-424.

potwierdzała ustalone stereotypy płciowe, a w każdym razie nie prowadziła do głębszej refleksji na temat historii wojny widzianej z perspektywy kobiecej.

Bez względu na komediową czy dramatyczną konwencję wymienionych przykładów należy zwrócić uwagę, że w filmach opowiadających o wojnie stosunkowo łatwo było twórcom uwypuklać role i stereotypy płciowe. Wojna jest bowiem uważana powszechnie za domenę męską, zauważa to nawet fajtłapowaty szeregowiec Orzeszko z *Gdzie jest generał...* twierdząc, że „wojna to nie kuchnia”. Dlatego też pojawienie się bohaterki kobiecych w filmach wojennych służy zazwyczaj wywołaniu określonego wrażenia u widzów: efektu komicznego bądź tragicznego. Przykładem drugiego, czyli filmem w konwencji dramatu, w którym kobieta jest bohaterką wykazującą się cechami tradycyjnie przypisywanymi mężczyznom jest *Weekend z dziewczyną* (1968) w reżyserii Janusza Nasfetera. Anna Ciepielewska odgrywa w nim rolę sierżant Anny, starającej się wypełnić niebezpieczną misję sprowadzenia lekarza do oddziału partyzanckiego. Dopiero po jej śmierci, główny męski bohater wychodzi z cienia i wchodząc niejako w jej buty, decyduje się wziąć na siebie dalszą odpowiedzialność za powodzenie misji. Warto zwrócić uwagę, że *Weekend z dziewczyną*, podobnie jak *Długa noc* (1967), to dwa z trzech filmów Nasfetera osadzonych w czasie okupacji hitlerowskiej (trzecim był *Ranny w lesie* z 1963 r.). W obu, reżyser znany przede wszystkim ze swoich późniejszych filmów o dzieciach i młodzieży, zaprezentował nietypowe dla polskiego kina relacje pomiędzy bohaterami. W *Weekendzie z dziewczyną* pomiędzy mężczyznami i kobietami, a w *Długiej nocy* Polakami i Żydami⁸⁷². Te ciekawe propozycje pozostały jednak w tamtym czasie odosobnione, a do pewnego stopnia również niekonsekwentne. Przedstawiony obraz bohaterki *Weekendu z dziewczyną* nie koresponduje bowiem z samym tytułem filmu sugerującym, że głównym bohaterem i narratorem jest mężczyzna.

Oddzielną kategorię stanowią wreszcie kobiety będące ofiarami Wielkiej Historii. Fundamentem dla niej był przede wszystkim *Ostatni etap* Wandy Jakubowskiej⁸⁷³, film pokazujący ogrom zbrodni w obozie koncentracyjnym, ale również hart ducha i bohaterstwo kobiet, które potrafią ginąć z podniesionym czołem, co pokazuje scena

⁸⁷² O fabule *Długiej nocy* oraz niedopuszczeniu filmu do dystrybucji więcej w rozdziale 3.5. Polacy i Żydzi.

⁸⁷³ Wśród rozmaitych trudności, które spotykały Jakubowską na etapie realizacji projektu, niektóre można uznać – być może – za próby wypychania jej na margines pola produkcji filmowej w związku z jej płcią. Reżyserka wspominała: „[Jerzemu] Bossakowi bardzo się spodobał mój scenariusz, ale uznał, że to jest film dla Fritza Langa, Wilhelma Pabsta, Johna Forda, a nie dla jakiejś Jakubowskiej”. Za: A. Madej, *Jak powstał Ostatni etap*, Kino nr 5, 1998, s. 14.

z więźniarkami śpiewającymi Marsylianek w czasie odwożenia ich na śmierć oraz finałowa scena egzekucji jednej z bohaterek, której towarzyszy krzepiąca mowa skazanej (i zapowiedź rychłego nadejścia Armii Czerwonej). W *Pasażerze* Andrzeja Munka, psychologiczna gra podjęta przez polską więźniarkę obozu z esesmanką również jest przejawem bohaterstwa ofiary. Wątek bohaterskiego cierpienia kobiet w obozie pojawia się także w *Zagrożeniu* Wacława Florkowskiego. Mniej eksploatowany był natomiast wątek, który współcześnie zaczyna być szerzej zauważany w dyskursie publicznym⁸⁷⁴, mianowicie kobiety jako ofiary gwałtów wojennych. Wcześniejsze pominięcie wynika oczywiście częściowo ze względów politycznych, jako że w pamięci zbiorowej gwałty wojenne są kojarzone przede wszystkim z żołnierzami Armii Czerwonej, ci zaś w okresie PRL nie mogli być pokazywani w charakterze agresora. Wątek ten pojawił się jednak w polskim kinie w *Pierwszym dniu wolności* (1964) Aleksandra Forda, gdzie agresorami są mężczyźni powracający z przymusowych robót w Niemczech, zresztą nieustalonej narodowości, choć prawdopodobnie są Francuzami, jeden z napastników wymawia bowiem słowo *manger* – ich zachodnie pochodzenie byłoby zresztą wygodne politycznie. Blisko pół wieku później podjął go Wojciech Smarzowski w *Róży* (2011), tym razem już w kontekście działań Armii Czerwonej, a wcześniej, w *Pannach i wdowach* pokazano gwałt Rosjanina na Polce zesłanej na Sybir, co można uznać za prefigurację gwałtów wojennych. W *Pierwszym dniu wolności* oraz *Róży*, główne bohaterki (Niemka i niemiecka Mazurka) są kobietami, które pomimo traumy i wszechogarniającego strachu przed przyszłością, starają się brać sprawy w swoje ręce.

Kobieta jako zdrajczyni lub też pokrewna figura kobiety-szpiega to motywy daleko wykraczające poza kinematografię i charakterystyczne nie tylko dla polskiej kultury. W polskich filmach poświęconych przeszłości, przede wszystkim dwudziestego wieku, wątek ten pojawia się zarówno w kontekście dwudziestolecia międzywojennego, II wojny światowej jak i okresu PRL. W większości przypadków podstawowym atrybutem zdrajczyń jest ich seksualność. W *Na straży swej stać będę* (1983) w reżyserii Kazimierza Kutza,

⁸⁷⁴ Między innymi za sprawą samowolnego umieszczenia w przestrzeni publicznej Gdańska pomnika sowieckiego żołnierza gwałcącego ciężarną kobietę. Dokonał tego artysta Jerzy Bohdan Szumczyk. Por. np. *Gwałt przy czółgu. Artysta rozpoczął dyskusję o historii Gdańska. Teraz zajął się nim prokurator*, Gazeta Wyborcza, 14.10.2013, http://wyborcza.pl/1,75248,14776441,Gwalt_przy_czolgu__Artysta_rozpoczal_diskusje_o_historii.html#TRrelSST (stan: 1.03.2014).

filmie opowiadającym o działalności polskiej konspiracji w czasie II wojny światowej na Śląsku, kluczowa jest postać pięknej Mai. Ma ona odpowiednik w rzeczywistej postaci, Helenie Mathei zwanej „Matejanką”. Pochodząca z patriotycznej, polskiej rodziny, córka powstańca śląskiego, najprawdopodobniej została konfidentką Gestapo⁸⁷⁵. W filmie Kutz jednoznacznie pokazuje, że podstawowym atrybutem działania bohaterki jest jej seksapil, a ostatecznie zostaje zdemaskowana jako zdrajczyni w łóżku niemieckiego oficera⁸⁷⁶. Jedno ze zdań otwierających film, padające z ust głównego bohatera – pozornie bez związku z dalszą fabułą – „jak się dupcy, to się tyle nie godo”, jest w istocie sentencjonalnym ostrzeżeniem przed powierzeniem zaufania kobietom w sprawach największej wagi. Kobieta-zdrajczyni pojawia się również w następnym filmie Kutza, osadzonym w okresie tuż powojennym *Wkótce nadejdą bracia* (1985). We wcześniejszej o rok produkcji, *Kim jest ten człowiek* (1984) w reżyserii Ewy i Czesława Petelskich, dziejącej się w kręgach polskiego wywiadu tuż przed wybuchem II wojny światowej, o działanie na rzecz niemieckiej agentury oskarżona zostaje kobieta. Skutkiem tego, zostaje zabita rękami głównego bohatera, będącego równocześnie jej kochankiem. Oskarżenie okazuje się niesłuszne, ale łatwość, z jaką mężczyzna uwierzył w możliwość zdrady ze strony swojej partnerki (jednocześnie w pracy i w życiu) jest symptomatyczna. W *Oszłomieniu* (1988), w reżyserii Jerzego Sztwiertni, filmie opartym na wątkach z biografii znanego aktora przedwojennego, Kazimierza Junoszy-Stępowskiego, główną postacią kobiecą jest żona sławnego aktora. Jej nałóg narkotykowy rujnuje męża zarówno finansowo jak i prestiżowo. Po wybuchu wojny, szukając dostępu do kokainy, kobieta zgadza się zostać konfidentką Gestapo. Zdemaskowana w tej roli, zostaje skazana przez polskie podziemie na karę śmierci. W wykonaniu wyroku w ostatniej chwili przeszkadza mąż, który zasłaniając ją własnym ciałem, sam ginie z rąk egzekutorów. Częstsze pojawianie się postaci pięknych, ale jednocześnie zdradzieckich kobiet w filmach z lat osiemdziesiątych, szło w parze z erotyzacją polskiej kinematografii w tamtym okresie. Proces ten dotyczył w zasadzie wszystkich gatunków filmowych: filmów współczesnych,

⁸⁷⁵ J. F. Lewandowski, *Na straży śląskiego etosu*, Kino nr 5, 1984, s. 4-5.; *Przegląd mediów - 30 październik 2006 r.* Instytut Pamięci Narodowej, <http://ipn.gov.pl/wydzial-prasowy/media-o-ipn/przegląd-mediów-30-październik-2006-r>. (stan: 1.03.2014).

⁸⁷⁶ Według opinii Tadeusza Sobolewskiego, zdrada ta jest wynikiem kobiecej fascynacji siłą. Jeśli przyjąć ten punkt widzenia, okazuje się, że akt zdrady towarzyszy z konspiracji jest faktycznie manifestacją kobiecej uległości, a więc, paradoksalnie, aktywnym potwierdzeniem własnej bierności. T. Sobolewski, *Stare kobiety*, Kino nr 5, 1984, s. 11-12.

historycznych jak również luźno powiązanych z historią kostiumowych filmów grozy takich jak *Wilczyca* (1982) czy *Widziadło* (1984).

We współczesnym kinie polskim, motyw zdrajczyni został przeszczepiony przede wszystkim na realia okresu PRL, choć postać konfidentki pracującej w czasie okupacji dla nazistów pojawia się na przykład w popularnym serialu *Czas honoru* (2008-). W obrazach poświęconych okresowi powojennemu, kobiety stały się natomiast wygodnym narzędziem oficerów UB i SB. W *Pokuszeniu* oraz *Prymasie. Trzech latach z tysiąca*, historiach opartych na rzeczywistych wydarzeniach, mają one za zadanie inwigilować i donosić na dostojników kościelnych. Innym ze współczesnych filmów zainspirowanych rzeczywistymi wydarzeniami, był dość głośny obraz *Różyczka* (2010), w reżyserii Jana Kidawy-Błońskiego. Opowiada on historię opartą przede wszystkim na fragmentach biografii Pawła Jasienicy, którego druga żona, Zofia O'Bretenny, okazała się po latach donoszącą na niego agentką Służby Bezpieczeństwa. Film prezentuje więc losy związku pomiędzy znanym pisarzem, a kobietą, która pomimo rodzącego się między nimi rzeczywistego uczucia, wypełnia jednocześnie rolę powierzoną jej przez komunistów. Podobnie, w nieco mniej znanym filmie *Zwerbowana miłość* z 2009 r., w reżyserii Tadeusza Króla, Służba Bezpieczeństwa dla własnych celów manipuluje główną bohaterką. W tym przypadku bohaterka ostatecznie przechytrza agentów bezpieki, co jest pewnego rodzaju wyjątkiem w grupie omawianych filmów, ale pokazuje równocześnie, że zdrada i bohaterstwo w przypadku kobiecych bohaterek często się przenikają. Motyw niebezpiecznej kobiety, *femme fatale*, potencjalnej zdrajczyni pojawia się także w filmach osadzonych we wcześniejszych epokach. Na przykład na starożytnym bliskim wschodzie, jak w filmie *Thais* (1983) wyreżyserowanym przez Ryszarda Bera na podstawie powieści Anatola France'a. W filmie tym, tytułowa bohaterka, słynna aleksandryjska aktorka i tancerka, symbol cielesności i rozpusty (film jest zresztą jednym z dobitnych przykładów wspomnianej wyżej erotyzacji kina), staje się przedmiotem zainteresowania mnicha Pafnucego, który stawia sobie za cel nawrócenie jej. Okazuje się to trudnym zadaniem, ponieważ erotyzm Thais okazuje się sprawdzianem wiary Pafnucego, ostatecznie jednak kobieta podporządkowuje się ideom wyznawanym przez męskiego bohatera.

Powyższe przykłady pokazują, że w przypadku obrazów przedstawiających zdrajczynie, kobiety fatalne, źródłem scenariuszy są często rzeczywiste, konkretne wydarzenia i osoby. Tymczasem w przypadku kobiet bohaterskich, choć kontekst może

pozostawać zgodny z prawdą historyczną, to sama akcja filmów oraz postaci pozostają raczej inwencją scenarzystów. Wydaje się, że tego rodzaju działania twórców, świadome bądź nie, nie sprzyjają wzmocnieniu pozytywnego wizerunku postaci kobiecych, zarówno w kinematografii jak i pamięci zbiorowej.

Dotychczas wymienione tytuły pomijały filmy biograficzne, opowiadające o znanych kobietach z historii Polski, w których postaci żeńskie są zazwyczaj bohaterkami tytułowymi. Rozsądnym byłoby uznać takie obrazy, choć stosunkowo nieliczne, za kategorię odrębną. W rzeczywistości jednak, większa część z nich jedynie pozornie stawia kobiety w pozycji centralnej bohaterki, w rzeczywistości nie nadając jej podmiotowości. Tak było w produkcjach przedwojennych, na przykład w *Księżnej Łowickiej* (1932) w reżyserii Mieczysława Krawicza i Janusza Warneckiego. Był to pierwszy i jeden z niewielu przed wojną duży polski film kostiumowy, a tym samym obraz dość istotny dla rozwoju całego pola produkcji filmowej. W czasie gdy – głównie z powodów ekonomicznych – większość filmów było kameralnymi produkcjami, każde widowisko przygotowane z większym rozmachem robiło wrażenie. Tym bardziej, że *Księżna Łowicka* była jedną z pierwszych całkowicie udźwiękowionych rodzimych produkcji. Film przynosił widzów do czasu przed wybuchem powstania listopadowego i opowiadał historię Polki, Joanny Grudzińskiej, która z patriotycznych pobudek, wbrew porywom serca, wyszła za mąż za carskiego namiestnika w Polsce, wielkiego księcia Konstantego. Scenarzyści pomieszczyli jednak rzeczywiste wydarzenia historyczne z fikcją, wprowadzając wątek romansu Grudzińskiej z Walerianem Łukasińskim, w związku z czym film w istocie stawał się typową dla kina okresu międzywojennego opowieścią o trójkącie miłosnym, podszytą jedynie kontekstem historycznym. Istotą fabuły była rywalizacja Konstantego i Łukasińskiego, zarówno na polu uczuciowym jak politycznym, w której w zasadzie brakowało już miejsca na podmiotowość tytułowej bohaterki.

Podobnie jest w przypadku innych filmowych biografii kobiet, które zapisały się na kartach historii oraz w pamięci zbiorowej. Na przykład filmów o Barbarze Radziwiłównie, zarówno w przedwojennej wersji z roku 1936, w reżyserii Józefa Lejtesa, jak i w *Epitafium dla Barbary Radziwiłówny* (1982) w reżyserii Janusza Majewskiego. W obu, Barbara choć jest tytułową bohaterką, pozostaje – zgodnie z jej pozycją w narodowej, historycznej mitologii – przede wszystkim obiektem westchnień Zygmunta Augusta i symbolem zakazanej, niemożliwej do spełnienia miłości. W przedwojennym obrazie stało się tak

pomimo pierwotnych zamierzeń Lejtesa, planującego ukazać Radziwiłównę w sposób bliższy prawdzie historycznej, w oparciu o konsultacje z ekspertami. Według niego, bohaterka powinna zostać przedstawiona jako „awanturnica, intrygantka, kobieta o wielkich ambicjach. [...] Omotanie Zygmunta, zmuszenie go do ślubu stawało się naturalnym wynikiem planowania i intryg politycznych”⁸⁷⁷. Jednak na skutek oczekiwań widowni oraz nacisków ze strony właścicieli kin, postać Barbary została zaprezentowana w sposób stereotypowy, jako w dużej mierze bierny obiekt pożądania.

Wyjątkiem, czyli kobietą będącą rzeczywistym podmiotem wydarzeń, jest Bona Sforza w serialu *Królowa Bona* (1980) w reżyserii Janusza Majewskiego. W produkcji tej, tytułowa bohaterka rzeczywiście nie jest „malowaną królową” i prowadzi politykę dynastyczną na równych prawach jak jej mąż, król Zygmunt Stary. Już po jego śmierci sprzeciwia się, między innymi, małżeństwu syna, Zygmunta Augusta z Barbarą Radziwiłówną, co jest jednym z ważnych wątków *Epitafium dla Barbary Radziwiłówny* tego samego reżysera⁸⁷⁸ jak również przedwojennego obrazu Józefa Lejtesa. W filmowych biografjach Radziwiłówny, choć stara królowa jest postacią drugoplanową i raczej negatywną, sprzeciwiającą się połączeniu zakochanych bohaterów (w filmie Lejtesa jest bezpośrednio odpowiedzialna za śmiertelne otrucie Barbary), to jednak przedstawiona jest tam jednocześnie jako osoba potężna i aktywna, która działa w przekonaniu o wyższości dobra państwowego nad indywidualnym szczęściem.

Przypominając filmy o znanych postaciach historycznych warto dodać, że nie zostały do tej pory nakręcone obrazy o innych Polkach, zapisanych na kartach historii poprzez swoje dokonania polityczne, naukowe czy artystyczne, na przykład – szukając wśród najbardziej rozpoznawalnych postaci – o Marii Skłodowskiej-Curie⁸⁷⁹, Marii Konopnickiej czy Emilii Plater. W okresie PRL podobnie marginesowo potraktowano temat znanych działaczek ruchu robotniczego. Jedynym wyjątkiem jest pięćdziesięciminutowy film telewizyjny o Małgorzacie Fornalskiej nakręcony w 1979 r. przez Danutę Kępczyńską. Dla porównania, pierwsza filmowa biografia Róży Luksemburg⁸⁸⁰ była koprodukcją niemiecko-czechosłowacką, bez udziału strony polskiej.

⁸⁷⁷ Za: L. Armatys, *Nasz iluzjon: Barbara Radziwiłówna...*, s. 58.

⁸⁷⁸ Obie produkcje częściowo opierają się na tym samym materiale zdjęciowym.

⁸⁷⁹ Jej pierwszą biografię, film *Madame Curie* nakręcił w Stanach Zjednoczonych Mervyn LeRoy już w 1943 roku.

⁸⁸⁰ *Róża Luksemburg* (1986), reż. Margarethe von Trotta.

Podsumowując, historia kobiet bądź historia opowiadana przez kobiety, to zjawisko w polskiej kinematografii raczej wyjątkowe i marginalne. Nieliczne reżyserki, które zainteresowały się tematyką przeszłości, skupiały się przede wszystkim na historii społecznej, obyczajów i mentalności, unikając przedstawiania wielkich i ważnych wydarzeń historycznych, a tym samym znacznie obniżając szanse na zainspirowanie swoimi obrazami zbiorowej pamięci społeczeństwa. Pomimo przemian politycznych i mentalnych jakie miały miejsce po 1989 r., nie wytworzył się w Polsce w miarę trwały nurt, który pokazywałby historię przez pryzmat kobiet. Pojedyncze, ważne dla historii polskiego kina filmy opowiadające o przeszłości z tej perspektywy, takie jak *Pasażerka*, *Jak być kochaną?*, czy współcześnie *Róża* Wojciecha Smarzowskiego, były wyreżyserowane przez mężczyzn. Właściwie jedyny wyjątek od tej reguły stanowi *Ostatni etap* Wandy Jakubowskiej.

W większości filmów historycznych żeńskie bohaterki są skryte w cieniu mężczyzn, pozostają bierne w stosunku do aktywnych partnerów. Kinematograficzna pamięć zbiorowa o przeszłości polski jest więc zapełniona przede wszystkim męskimi postaciami. Kobiety zajmują tam role sporadyczne i drugorzędne, a co więcej, indywidualności – prawdziwe postaci historyczne – wypierane są przez kobiety-symbole, przede wszystkim konserwatywne, odnoszące się do tradycyjnych wyobrażeń społecznych o rolach płciowych, jak archetyp Matki Polki, czy wiernej żony czekającej na powrót mężczyzny z wojny lub powstania. Jeśli natomiast pojawiały się obrazy poświęcone rzeczywistym postaciom historycznych kobiet lub zainspirowane takimi, ich losy sprowadzano często jedynie do gier miłosnych (*Barbara Radziwiłłówna*, *Epitafium dla Barbary Radziwiłłówny*, *Księżna Łowicka*) lub też przedstawiano w negatywnym świetle, tworząc role donosicielek i zdrajczyń (*Różyczka*, *Prymas. Trzy lata z tysiąca*, *Oszłomienie*).

Wydaje się, że taki a nie inny obraz kobiet w filmowych wizjach przeszłości czerpie z męskocentrycznej pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego, a jednocześnie, powielając schematy, utwierdza istniejące już przekonania. Innymi słowy, pozostaje w swojej istocie konserwatywny. Trudno jest wyobrazić sobie zmianę w tej materii bez poważnych przetasowań w polu produkcji filmowej, w którym – zarówno obecnie jak i w przeszłości – tylko niektóre z nielicznej grupy kobiet reżyserek były w stanie zająć

pozycje w ortodoksyjnej części pola⁸⁸¹ i narzucić – zarówno innym twórcom jak i szeroko pojętej widowni filmowej – inną (feministyczną) interpretację przeszłości jako równoprawną.

⁸⁸¹ Krzysztof Tomasiak pisze o kilku charakterystycznych dla polskiej kinematografii strategiach marginalizujących reżyserki. Należą do nich: współpraca z mężem, na którego konto przechodziły dokonania żony (m. in. wspomniany wyżej przykład Ewy i Czesława Petelskich); włączanie kobiet w nisze twórczości dla dzieci i młodzieży; utrudnianie kobietom dostępu do środków finansowych na poważne produkcje. Ta ostatnia strategia może być szczególnie dotkliwa w przypadku filmów historycznych, z reguły kosztowniejszych od obrazów współczesnych. K. Tomasiak, *Polskie reżyserki filmowe...*

Rozdział 4. Fabularne filmy historyczne oczyma odbiorców.

Podstawowym wskaźnikiem popularności filmów fabularnych, podobnie jak seriali czy programów telewizyjnych, jest ich oglądalność. To liczba widzów odwiedzających sale kinowe lub zasiadających przed telewizorami decyduje ostatecznie o sukcesie lub porażce danej produkcji. Mierzone oglądalnością gusta widowni wpływają na formę i treść powstających obrazów, bowiem producenci często starają się powielać wzory sprawdzone, dające większą szansę na zysk, niż ryzykowne przedsięwzięcia eksperymentalne lub konwencje wcześniej odrzucone przez widownię. W telewizji, chętnie oglądane produkcje przyciągają reklamodawców, mogą więc liczyć na kontynuację. W ten sposób powstają kolejne sezony lubianych seriali, podczas gdy te mniej popularne szybko znikają z anteny, a w najlepszym wypadku umieszczane są w pasmach niższej oglądalności. Obowiązująca obecnie logika zysku ekonomicznego nie była całkowicie obca również w okresie PRL, kiedy w ostatecznym rozrachunku, jedynym producentem filmowym było państwo.

Statystyki oglądalności pozwalają zazwyczaj stwierdzić, co podoba się widzom, choć są oczywiście pewne odstępstwa od tej zasady. Na przykład ekranizacje kanonu literatury, na które zazwyczaj młodzież szkolna prowadzona jest do kin obowiązkowo, mają zapewniony określony poziom oglądalności, jednak trudno przypuszczać, że filmy te wyznaczają gusta młodej widowni. Same wyniki oglądalności nie potrafią również dokładnie wyjaśnić, dlaczego pewne produkcje są szczególnie lubiane. Odpowiedzi na pytanie o przyczyny popularności obrazu lub jej braku pośrednio udzielają w swoich tekstach krytycy i publicyści. Ich specyficzna rola grupy profesjonalnie wykwalifikowanej do interpretacji i oceny wytworów kultury oraz przyjmowana niekiedy strategia dydaktyczna⁸⁸² sprawia, że zdarza im się pisać w imieniu tak zwanego przeciętnego widza, jednak nie zawsze odzwierciedla to opinie rzeczywistych odbiorców.

⁸⁸² A. Helman, *Strategia krytyki filmowej*, Kino, nr 12, 1980.

Zdanie samych widzów odnaleźć można w popularnych niegdyś ankietach organizowanych przez prasę codzienną czy czasopisma filmowe, a współcześnie chociażby w Internecie, na portalach filmowych, które w związku z upowszechnieniem się tego medium elektronicznego, dostarczają dużej ilości informacji zwrotnych na temat konkretnych produkcji⁸⁸³. Z perspektywy badacza, informacje pojawiające się na portalach, mimo że cenne, mają oczywiście szereg wad. Oddają opinię tylko części widzów, trudnej do określenia, choć założyć można, że zbieżnej z profilem polskich internautów, czyli najczęściej osób młodszych, lepiej wykształconych, mieszkających w miastach⁸⁸⁴. Dotyczą w pierwszej kolejności filmów produkowanych współcześnie, starsze obrazy są oceniane i dyskutowane zdecydowanie rzadziej. Wypowiedzi na forach internetowych cechuje również zazwyczaj duża konkretność. Rozmowy ograniczają się najczęściej do wymiany opinii na temat poszczególnych tytułów, znikome są nawiązania do innych obrazów czy też syntetyczne odwołania do cech gatunku filmowego, szerszego kontekstu kulturowego, społecznego czy politycznego.

Ze względu na trudności w zdobyciu przy pomocy danych zastanych odpowiedzi na pytanie, dlaczego pewne obrazy historyczne cieszą się szczególną popularnością oraz, szerzej, jakie są opinie i postawy widzów na temat całego gatunku filmów historycznych, zasadne wydaje się przeprowadzenie pogłębionego, jakościowego badania grupy odbiorców. Jego celem byłaby odpowiedź na następujące pytania, związane z hipotezami badawczymi:

1. Jak ważnym źródłem pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego są filmy fabularne?
2. W jakich okolicznościach dochodzi do kontaktu odbiorców z filmami historycznym? Na ile świadomie repertuar filmowy jest przez nich dobierany? Jakie czynniki wpływają na popularność filmów?

⁸⁸³ Dla przykładu, na popularnym polskim portalu filmweb.pl liczba głosów oceniających film oraz wątków w dyskusji na ich temat, wynosi dla niektórych znanych polskich produkcji odpowiednio: *Pianista* – 315 508 głosów, 901 wątków; *Jak rozpętałem drugą wojnę światową* – 151 984 głosy, 275 wątków; *Róża* – 66 774 głosy, 576 wątków; *Ziemia obiecana* – 22 554 głosy, 130 wątków. (stan na 02.01.2014). Dla porównania, na największym internetowym portalu filmowym imdb.com, najpopularniejsze filmy historyczne, takie jak *Gladiator*, *Szeregowiec Ryan*, *Lista Schindlera*, zebrały 570 000 – 630 000 głosów oraz ok. 1000 – 2000 recenzji użytkowników. (stan na 02.01.2014).

⁸⁸⁴ *Korzystanie z internetu*, komunikat z badań BS/81/2012, CBOS, Warszawa 2012, <http://badanie.cbos.pl/details.asp?q=a1&id=4661> (stan: 2.01.2014)

3. Czy (i na ile) odbiorcy zdają sobie sprawę z charakterystycznych konwencji filmów historycznych? Jakie konwencje preferują? Dlaczego?
4. Czy interpretują filmy historyczne pod kątem polityki (pamięci)? Czy państwo powinno wykorzystywać filmy historyczne jako narzędzie polityki (pamięci)?

W celu zdobycia odpowiedzi na powyższe pytania, w listopadzie i grudniu 2013 roku przeprowadzone zostały trzy zogniskowane wywiady grupowe, w których uczestniczyło łącznie 23 rozmówców. Odbyły się one w Poznaniu, Olsztynie oraz Augustowie, miejscowościach różnej wielkości i o zróżnicowanej historii. Ich cechą wspólną była natomiast odmienność historii, szczególnie II wojny światowej, w porównaniu z obszarem Polski centralnej, który wydaje się pozostawać w centrum zainteresowania zarówno szkolnych programów nauczania⁸⁸⁵ jak i kultury popularnej, w tym filmu. Każda z grup uczestniczących w wywiadach została skomponowana pod względem kryteriów płci (miała tu zachodzić względna równowaga) oraz wieku (w każdej grupie miały znaleźć się przynajmniej dwie osoby poniżej 30. roku życia, niemal całkowicie wychowane w warunkach III RP oraz przynajmniej dwie osoby powyżej 40. roku życia, które w okresie szkolnym miały dostęp niemal wyłącznie do filmów wyprodukowanych lub dystrybuowanych przez państwo). Dodatkowym kryterium, obowiązującym wszystkich rozmówców, była deklaracja przynajmniej minimalnego zainteresowania przeszłością przy jednoczesnym braku zawodowej styczności z historią. Ostatnie kryterium wiązało się z próbą uniknięcia sytuacji wywiadu z osobami zupełnie niezainteresowanymi historią, a więc prawdopodobnie stroniącymi również od filmów historycznych, a z drugiej strony, rozmowy z zawodowymi historykami, których wiedza i zainteresowania zawodowe skutkować mogą szczególnym odbiorem popkulturowych przekazów dotyczących przeszłości, polegającym chociażby na ciągłym weryfikowaniu otrzymywanych przekazów i porównywaniu ich z naukowo ustalonymi faktami. Logika doboru osób w badaniu jakościowym, jakim jest zogniskowany wywiad grupowy, nie nakłada na badacza obowiązku konstruowania prób reprezentatywnych. W przypadku badania opisanego

⁸⁸⁵ Obowiązująca podstawa programowa obejmuje również tematy dotyczące tzw. „małych ojczyzn” i historii regionalnej, jednak zdecydowanie dominuje perspektywa państwa-narodu i jego kulturowego oraz geograficznego centrum. Por. *Podstawa programowa z komentarzami. Tom 4. Edukacja historyczna i obywatelska w szkole podstawowej, gimnazjum i liceum*.
<http://www.bc.ore.edu.pl/dlibra/docmetadata?id=228&from=pubindex&dirids=15&lp=4> (stan: 2.01.2014)

poniżej, intencją było dobranie względnie zróżnicowanej, przekrojowej grupy odbiorców filmów historycznych i wydaje się, że udało się ten cel osiągnąć.

Badani, w pierwszej kolejności zostali poproszeni o wypowiedzi na temat ich codziennej styczności z historią. Wymieniano dwa rodzaje aktywności. Po pierwsze, doświadczenia zapośredniczone poprzez media masowe, takie jak śledzenie prasy, w szczególności popularno-naukowych dodatków do gazet i czasopism, czytanie książek historycznych, przeglądanie informacji w Internecie, oglądanie filmów oraz programów telewizyjnych. Były to doświadczenia najpopularniejsze, dostępne wszystkim rozmówcom. Ponadto, niektórzy z badanych wymieniali aktywności mające na celu bardziej bezpośrednie, w ich przekonaniu również bardziej autentyczne, obcowanie z przeszłością, na przykład poprzez wizyty w muzeach i galeriach, podziwianie zabytkowej architektury, wycieczki do miejsc o bogatej przeszłości, oglądanie rekonstrukcji historycznych. O ile drugi rodzaj aktywności wymaga większych nakładów czasu, a często również środków finansowych, przez co nie jest dostępny dla wszystkich, rozmowy z badanymi potwierdziły, że przekazy medialne są podstawowym źródłem wiedzy o przeszłości. Wśród nich, ruchome obrazy należą do najpopularniejszych i najważniejszych mediów, co potwierdzają również inne badania dotyczące popularnych źródeł wiedzy historycznej⁸⁸⁶.

O ile film historyczny jest według deklaracji rozmówców jednym z podstawowych źródeł wiedzy na temat przeszłości, to nieprecyzyjność samego pojęcia wymagała ustalenia, co w rzeczywistości rozmówcy pod nim rozumieją. Scenariusz wywiadu celowo pomijał wprowadzenie przez moderatora precyzyjnej, roboczej definicji filmu historycznego. Przyjmując najszersze stanowisko, iż jest to „film dotyczący przeszłości”, jednym z oczekiwań wobec rozmówców było zadeklarowanie, jakiego rodzaju filmy – bądź jakie konkretne przykłady – są przez nich rozumiane jako historyczne.

Wywiady pokazały przede wszystkim, że rozmówcy wyraźnie różnicują filmy dotyczące przeszłości na obrazy dokumentalne oraz fabularne, chociaż ich oceny, jeśli chodzi o użyteczność i rzetelność obu gatunków, nie są w pełni zgodne. Z pewnością, filmy dokumentalne stanowią według nich zasadniczo lepsze, bardziej wiarygodne źródło na temat przeszłości – „filmy dokumentalne pokazują rzeczywistość, a fabularne koloryzują

⁸⁸⁶ Por. np. P. T. Kwiatkowski, L. M. Nijakowski, B. Szacka, A. Szpociński, *Między codziennością a wielką historią...; Historia i pamięć w społeczności Białegostoku/Lublina*, Badania własne, 2010.

fakty” (PK1)⁸⁸⁷. Wartość dokumentów podnosi przede wszystkim wykorzystanie rzeczywistych zdjęć i innych materiałów archiwalnych oraz współpraca z zawodowymi historykami w roli konsultantów. Z drugiej strony, przynajmniej w niektórych przypadkach, rozmówcy zdają sobie sprawę, że filmy dokumentalne mogą przedstawiać fakty (materiały archiwalne) wyrywkowo, bądź też opatrywać je interpretacjami trudnymi do zaakceptowania. Wątpliwości wzbudzały przede wszystkim wyświetlane współcześnie w telewizji zachodnie produkcje poświęcone drugiej wojnie światowej, które eksponując militarne aspekty konfliktu, usuwają w cień kontekst polityczny i humanitarny, czyli na przykład ogrom zbrodni nazistowskich jaki miał miejsce, między innymi (czy może, przede wszystkim), na terenach okupowanej Polski⁸⁸⁸. W takich wypadkach, film dokumentalny może okazać się szczególnie szkodliwy, ponieważ poprzez swoją konstrukcję przypominającą naukowy wywód historiograficzny, stara się przekonać widza, że tak rzeczywiście wyglądała przeszłość.

Kreacyjne aspekty konwencji dokumentalnego filmu historycznego, takie jak dążenie do spójnej narracji, ze ściśle wyznaczonymi wątkami, początkiem i zakończeniem, czy też częste przedstawianie historii jako domeny działań jednostkowych⁸⁸⁹, sprawiają na przykład, że w produkcjach poświęconych słynnym historycznym bitwom narracja może się skupiać na działaniach taktycznych, pomijając warunki bytu żołnierzy czy sytuację ludności cywilnej żyjącej na zapleczu frontu. Aspekty te ujawniają się badanym widzom w związku z wspomnianymi powyżej, odczuwanymi przez nich dysonansami poznawczymi. To znaczy w sytuacji, kiedy oglądane obrazy czy, częściej, komentarz do nich, nie pokrywa się z ich wiedzą historyczną, bądź oceną moralną pewnych wydarzeń. Podobne sytuacje nie skłaniają jednak rozmówców do generalnej podejrzliwości wobec historycznych filmów dokumentalnych. Rozmówcy, choć byli skłonni uznać obrazy dokumentalne, w których zidentyfikowali elementy kreacji, jako niedobre czy szkodliwe, inne z kolei tytuły, w których te elementy pozostawały przed widzami ukryte (bo trudno

⁸⁸⁷ Powołując się na konkretne wypowiedzi rozmówców będę posługiwał się kodami, w których pierwsza litera oznacza miejsce przeprowadzenia wywiadu (O – Olsztyn, P – Poznań, A – Augustów), a następne znaki odpowiadają płci (K/M) oraz numerowi porządkowemu badanej osoby.

⁸⁸⁸ Patrz przede wszystkim wypowiedzi rozmówców OM3, OK5: „Często można mieć też zastrzeżenia do filmów dokumentalnych, gdzie jest wielu konsultantów z tytułami naukowymi, a często też są kontrowersyjne, na przykład o nazistach jako genialnych dowódcach, którzy przedstawiają to tylko od strony militarnej i nie widzą problemu.”, „Jeśli jest w filmie Heinrich Himmler, to moim zdaniem powinno być minimum informacji o nim, bo to był zbrodniarz jak mało który, a tam nie ma nic”.

⁸⁸⁹ R. A. Rosenstone, *The historical film...*, s. 5-23.

zakładać, że były ich całkiem pozbawione), przyjmowali jako prawomocne źródła wiedzy o przeszłości. Jeden z rozmówców (PM6), nieco paradoksalnie stwierdził nawet, iż filmy dokumentalne są szczególnie pożyteczne w odniesieniu do opisu epok sprzed wynalezienia kamery, ponieważ są w stanie zrekonstruować pewne aspekty ówczesnej rzeczywistości. Tymczasem właśnie w tych filmach, siłą rzeczy, kryje się największy potencjał kreatywności.

W porównaniu z dokumentami, fabularne filmy o przeszłości zostały zgodnie określone przez rozmówców jako mniej wiarygodne (czy wręcz niewiarygodne) źródła wiedzy historycznej. Filmy fabularne są bowiem, według badanych, szczególnie podatne na uproszczenia, wykorzystywanie stereotypów oraz naginanie faktów w imię atrakcyjności opowiadanej historii lub – jak choćby w przypadku filmów polskich okresu PRL – indoktrynacji odbiorców. Jedna z badanych próbowała ponadto zróżnicować filmy fabularne na takie, które powstają na podstawie literatury (czy właściwie, co wynika z szerszego kontekstu jej wypowiedzi takie, które są stworzoną przez scenarzystów fikcją) oraz takie, które są oparte na faktach, a przede wszystkim wspomnieniach świadków wydarzeń, co naturalnie dotyczy przede wszystkim filmów poświęconych historii najnowszej. „W filmach na podstawie literatury mogą zgadzać się pewne ogólne fakty, ale bardziej wiarygodny dramat tej jednostki jest w filmach opartych na autentycznych historiach ludzi, bo przecież Sienkiewicz sobie tą historię zmyślił” (OK6). Nie pojawiły się inne próby uściślenia pojęcia „film historyczny”, co świadczy o generalnej mglistości, ale jednocześnie intuicyjności tego określenia. Niektóre wypowiedzi rozmówców w trakcie badania, przede wszystkim dotyczące konkretnych filmów, zawierały uściślenia w rodzaju „to nie jest film *stricte* historyczny” (AM4), „fajne, przygodowe kino” (AM2), „to jest telenowela, tylko w historycznym opakowaniu” (AM2), „to jest dobry serial przygodowy” (OM4), „czasem nie wiadomo czy się idzie na film [historyczny], muzyczny, erotyczny, czy jakiś inny” (PK4). Tego rodzaju zdania sugerują, że badani na własny użytek wyróżniają „czysty” film historyczny, będący prawdopodobnie próbą względnie obiektywnego odtworzenia przeszłych wydarzeń oraz często spotykane przykłady „mieszane”, kiedy tematyka historyczna łączy się z konwencją kina przygodowego, melodramatu, dreszczowca, filmu erotycznego itp.

Pomimo rozmaitych zastrzeżeń wobec gatunku, wszystkim badanym zdarza się oglądać fabularne filmy czy seriale telewizyjne opowiadające o przeszłości. Częściej

w warunkach domowych niż w kinie. Wśród badanych nie znalazły się osoby, które na bieżąco starają się śledzić premierowy repertuar pod kątem występowania filmów historycznych, korzystają raczej z oferty telewizyjnych ramówek – telewizor jest dla rozmówców zdecydowanie podstawowym medium – oraz stron internetowych udostępniających przekazy wideo. W opinii badanych, do najważniejszych zalet fabularnych filmów historycznych należy fakt, że służą rozrywce, ale również stanowić mogą inspirację, istotny bodziec do zainteresowania się historią lub jej konkretnymi wycinkami. Fabuły potrafią trafnie odmalowywać atmosferę przeszłych epok, pokazywać szersze konteksty („film dokumentalny ma pokazać jak było, a film [fabularny], poprzez odpowiedni scenariusz, może odpowiedzieć dlaczego tak było” [PM7]), pobudzać dyskusje na tematy historyczne pomiędzy znajomymi, bądź domownikami wspólnie oglądającymi film.

Biorąc pod uwagę kluczową rolę telewizji, rozmowa na temat społecznego odbioru fabularnych filmów historycznych obejmowała również pytania na temat współczesnej roli wciąż powtarzanych na licznych polskojęzycznych kanałach telewizyjnych, popularnych seriali okresu PRL, a przede wszystkim dwóch tytułów: *Czterej pancerni i pies* (1966-1970) oraz *Stawka większa niż życie* (1967-1968). Wśród rozmówców znajdowały się zarówno osoby, które wrywkowo śledziły odcinki emitowane przez telewizję, jak i takie, które świadomie je omijały. W obu przypadkach, podstawą decyzji nie była jednak tematyka historyczna, czy konkretniej prezentowana w serialach interpretacja przeszłości, ale przede wszystkim chęć rozrywki, u starszych badanych często silnie powiązana z sentymentem, nostalgią (AK1, OK2, PM7), bądź z drugiej strony, znużenie zbyt dużą częstotliwością telewizyjnych powtórek. Wszyscy badani deklarowali świadomość uproszczeń i przekłamań związanych z interpretacją drugiej wojny światowej prezentowanych w tych serialach, choć i w tym przypadku zaznaczyły się pewne różnice pokoleniowe. Jeden z młodszych rozmówców zaznaczył, że oglądając je, nie zawsze jest w stanie powiedzieć z całą stanowczością, w których momentach historyczne prawdopodobieństwo przechodzi w zabieg propagandowy (AM2). Elementy propagandy występujące w tych produkcjach, bez względu na to jak dobrze rozpoznane, nie wpływają jednak na decyzję rozmówców o obejrzeniu kolejnej powtórki. Tym samym, wyraźnie zwracano uwagę na pierwszeństwo atrakcyjności nad warstwą merytoryczną w przypadku wyboru filmu.

Przyznanie pierwszeństwa oczekiwanej przyjemności płynącej z oglądania filmów historycznych niesie za sobą określone konsekwencje, poruszone zresztą w czasie wywiadów. Po pierwsze, bez względu na tematykę oraz zgodność z faktami historycznymi, wyżej cenione i częściej wybierane są filmy sprawniej zrealizowane, z lepszym scenariuszem, bardziej wiarygodnym aktorstwem i atrakcyjniejszą scenografią, co w większości przypadków oznacza preferencję dla filmów z większym budżetem. Tym samym, rozmówcy wyżej oceniają i lepiej znają kinematografię obcą, przede wszystkim hollywoodzką, aniżeli polską⁸⁹⁰. Wybierają produkcje zagraniczne, ponieważ polskie filmy nie stanowią dla nich alternatywy pod względem realizacyjnym. Mniejsze znaczenie ma fakt, że poruszane są w nich tematy dotyczące rodzimej przeszłości. Wypowiedzi badanych sugerują, że kinematografia polska wpadła w swoistą pułapkę kraju średniej wielkości. Niewątpliwie, bogata historia Polski obfituje w wydarzenia godne sfilmowania. Polskie kino miało również niekwestionowane sukcesy na polu wysokobudżetowych filmów historycznych – produkcje takie jak *Krzyżacy* (1960), *Faraon* (1966), *Potop* (1974), *Ziemia obiecana* (1974). Trzy ostatnie były wskazywane przez rozmówców jako dobrze zapamiętane, pozytywne przykłady filmów historycznych. Wynika z tego, że wśród odbiorców istnieje zapotrzebowanie na duże i efektowne produkcje, trudne do wyprodukowania przy obecnym potencjale i strukturze finansowania kinematografii⁸⁹¹.

⁸⁹⁰ Wniosek o lepszej znajomości kinematografii zagranicznej nie pokrywa się z liczbą widzów w kinach, bowiem największe frekwencje po roku 1989 osiągnęły właśnie polskie filmy historyczne: *Ogniem i mieczem* (1999) 7 151 354 widzów, *Pan Tadeusz* (1999) 6 158 344 widzów, *Quo vadis* (2001) 4 300 351 widzów, a dla porównania, najchętniej oglądany zagraniczny film, który można uznać za historyczny, *Pasja* (2004), zgromadził 3 461 047 widzów. Por. *Lista filmów z największą liczbą widzów w Polsce* http://pl.wikipedia.org/wiki/Lista_film%C3%B3w_z_najwi%C4%99kszą_liczb%C4%85_widz%C3%B3w_w_Polsce#Po_1989.5B3.5D (stan: 2.01.2014). Należy jednak pamiętać, iż wysokie frekwencje widzów na polskich produkcjach wiązały się częściowo z obecnością grup zorganizowanych, a statystyki nie ujmują oglądalności filmów w stacjach telewizyjnych, na nośnikach danych (takich jak DVD) oraz w Internecie. Dane zastane na portalach filmowych sugerują, że przynajmniej w grupie aktywnych internautów, lepiej znane są produkcje historyczne. Na portalu filmweb.pl, wśród najlepiej ocenianych filmów z gatunku „dramat historyczny” liczbę przynajmniej 100 tysięcy głosów otrzymało siedem produkcji hollywoodzkich i tylko dwa polskie: *Pianista* (2002), będący właściwie koprodukcją polsko-francusko-brytyjską, oraz *Katyń* (2007) (stan: 2.01.2014).

⁸⁹¹ Pomijając wyjątkowo kosztowną produkcję filmu *Quo vadis* (2001), która pochłonęła ponad 76 milionów złotych, duże polskie produkcje historyczne mają budżety wielkości około 15-30 milionów złotych. Są to sumy kilkanaście bądź kilkadziesiąt razy mniejsze w porównaniu z hollywoodzkimi superprodukcjami historycznymi, takimi jak *Troja* (2004) – 180 milionów dolarów, czy *Aleksander* (2004) – 155 milionów dolarów. Przy uwzględnieniu inflacji, *Kleopatra* (1963) z Elizabeth Taylor w roli tytułowej, kosztowała niemal 300 milionów dolarów. Por. *Lista najdroższych polskich filmów*, http://pl.wikipedia.org/wiki/Lista_najdro%C5%BCszych_polskich_film%C3%B3w#cite_note-6m *Lista najdroższych filmów* http://pl.wikipedia.org/wiki/Lista_najdro%C5%BCszych_film%C3%B3w (stan: 2.01.2014)

Próby współczesnego, polskiego kina wysokobudżetowego uchodzą za nieudane, co potwierdzają wypowiedzi takie jak: „Jest potencjał, żeby nakręcić fajne, przygodowe, widowiskowe kino na temat polskiej historii, ale nie ma umiejętności czy funduszy. Kalki hollywoodzkie nie sprawdzają się z powodu tego, że kuleje realizacja i aktorstwo, a co za tym idzie film nie jest wiarygodny” (AM2), „Przez te wątle budżety przy jednoczesnych próbach dążenia do scenografii i tak dalej, polskie kino popada w śmieszność” (AM7).

Polskie filmy, oddając współcześnie pole kinematografiom zachodnim pod względem atrakcyjności, tracą swoją szansę na inspirowanie widzów do zainteresowania się historią kraju. Zainteresowania odbiorców przesuwają się więc w kierunku historii innych państw i narodów. Zagraniczne produkcje ogląda się przyjemnie, ponieważ są wyprodukowane w przystępny sposób, który nie wymaga od widza wstępnego przygotowania i dużych zasobów wiedzy (AM2). W związku z tym, odbiorcom zazwyczaj brakuje też wyniesionych ze szkoły czy własnego doświadczenia informacji służących weryfikowaniu pojawiających się w nich przekazów, a tym samym filmy są jeszcze łatwiej przyswajane. Jeden z badanych (AM5) zauważył, iż obecnie wielu Polaków prawdopodobnie lepiej zna historię dynastii Tudorów (brytyjski serial *Dynastia Tudorów*, kręcony w latach 2007-2010, pokazywano następnie w stacjach polskojęzycznych, między innymi na kanale TVP1, gdzie okazał się dużym sukcesem⁸⁹²) niż Jagiellonów, a dzięki podobnym produkcjom, na zagranicznych wycieczkach czujemy się „jak u siebie”.

Skoro rodzime historyczne filmy fabularne nie mogą konkurować z rozrywkowymi produkcjami zagranicznymi – w każdym razie nikt z badanych nie stwierdził inaczej – a przyczyny polskich porażek w tym względzie często są obiektywne (niewystarczające fundusze), ich miejsce we współczesnej kinematografii jest widziane przez rozmówców dwojako. Filmy historyczne mogą pełnić i pełnią rolę patriotycznych, dydaktycznych przedstawień przeszłości, skierowanych często do młodzieży szkolnej. Bądź też, poprzez nowatorską lub krytyczną perspektywę, mogą rewidować zastałe w społeczeństwie przekonania i postawy, rozbudzać publiczną dyskusję na temat historii i pamięci zbiorowej. Jako współczesne przykłady pierwszego nurtu wymieniane były takie filmy jak *Popiełuszko. Wolność jest w nas* (2009), *1920. Bitwa Warszawska* (2011), *Bitwa pod Wiedniem* (2012) (właściwie koprodukcja włosko-polska). Te dwa ostatnie tytuły

⁸⁹² TVP 1: 'Dynastia Tudorów' pokonuje konkurencję <http://www.wirtualnemedial.pl/artykul/tvp-1-dynastia-tudorow-pokonuje-konkurencje> (stan: 2.01.2014).

wymieniano jednocześnie jako przykłady nieudanych kopii kina w stylu hollywoodzkim. Jako filmy należące do nurtu krytycznego wskazywano natomiast *W ciemności* (2011), *Różę* (2011) czy *Pokłosie* (2012). Tytuł ostani nie jest filmem historycznym, ale odnosi się do wciąż żywego w dyskursie publicznym tematu zbrodni jedwabieńskiej oraz, szerzej, stosunków polsko-żydowskich w czasie II wojny światowej i tuż po niej.

Obie strategie, konserwatywny z natury patriotyczny dydaktyzm jak też krytyka zastanych klisz i mitów, spotykają się na płaszczyźnie polityki pamięci, rozumianej jako działania intencjonalnie podejmowane na forum publicznym w celu ugruntowania pamięci zbiorowej obywateli lub jej zmiany⁸⁹³. Polityczne uwikłanie filmów historycznych jest więc dla rozmówców zrozumiałe, a w pewnych przypadkach konieczne, nawet jeśli zazwyczaj nie było to wypowiedziane wprost. Podczas badania padały jednak również pojedyncze zdania nawiązujące bezpośrednio do politycznej natury filmów historycznych, na przykład: „Trzeba pamiętać, że film historyczny jest też zjawiskiem politycznym, w przeciwieństwie do innych filmów, jak komedia⁸⁹⁴. [...] Trzeba o tym pamiętać i to też powinno być dyskutowane” (AM7).

Scenariusz wywiadów zakładał pytania odwołujące się bardziej bezpośrednio do związków filmu historycznego i polityki, w celu ustalenia, czy badani wiążą konwencje filmowe z określonymi przekazami politycznymi oraz w jakim stopniu, według ich opinii, instytucje państwowe i polityczne powinny ingerować w produkcję filmową, a tym samym wpływać na pamięć zbiorową. Poruszenie w wywiadach popularnych seriali okresu PRL *Czterej pancerni i pies* oraz *Stawka większa niż życie*, sprzyjało przypomnieniu sytuacji, jaka miała miejsce w polskiej telewizji w roku 2006. Ówczesny prezes telewizji publicznej, Bronisław Wildstein, w odpowiedzi na apele Porozumienia Organizacji Kombatanckich i Niepodległościowych zapowiedział, że telewizja wstrzyma się od emisji seriali zakłamujących polską historię (w praktyce dotyczyło to dwóch tytułów wspomnianych wyżej)⁸⁹⁵. TVP przywróciła seriale do ramówki latem 2007 r., już po odejściu Wildsteina ze stanowiska.

Zakaz spotkał się z silną dezaprobatą rozmówców. Według ich opinii, tego rodzaju decyzje są nie tylko szkodliwe, ograniczając możliwości swobodnej wypowiedzi, ale

⁸⁹³ L. M. Nijakowski, dz. cyt., s. 44.

⁸⁹⁴ O komedii filmowej jako zjawisku politycznym, patrz np. D. Skotarczak, dz. cyt.

⁸⁹⁵ Por. np. *Do TVP wracają programy zdjęte za Wildsteina*, <http://film.onet.pl/wiadomosci/do-tvp-wracaja-programy-zdiete-za-wildsteina/mz6gl> (stan: 2.01.2014).

również przeciwnie, wzbudzając dodatkowe zainteresowanie „zakazaną” produkcją⁸⁹⁶. Rozmówcy zwracali uwagę na fakt, że w warunkach konkurencji wolnych mediów oraz powszechnego dostępu do Internetu, trudno jest ocenzurować taki przekaz (choć najwyraźniej władze TVP podjęły taką próbę, blokując sprzedaż praw do pokazywania części odcinków *Czterech pancernych...* telewizji Kino Polska, zainteresowanej emisją tego serialu jesienią 2006 roku, po decyzji prezesa Wildsteina⁸⁹⁷). Jednoznacznie krytykując postawę władz telewizji, badani częściowo usprawiedliwiali stojące za nią intencje, rozumiane jako ochrona widzów, przede wszystkim młodych, przed fałszywymi interpretacjami historii Polski. Niektórzy z rozmówców proponowali kompromisowe formy takiej ochrony, które powinny być prowadzone nie poprzez zakazy, ale przede wszystkim przez edukację historyczną, na przykład w postaci komentarzy i dyskusji ekspertów, powiązanych z emisją kolejnych odcinków seriali. Co zresztą miało miejsce w przypadku emisji serialu *Czterej pancerni...* w stacji TVP Historia w 2008 r., kiedy każdy odcinek poprzedzono omówieniem ze strony ekspertów historyków oraz prowadzącego, krytyka filmowego Krzysztofa Kłopotowskiego⁸⁹⁸. Zwrócono też uwagę na fakt, że podobne produkcje, opatrzone odpowiednim komentarzem, mogą być wykorzystywane jako – używając określenia jednego z rozmówców – „dokument czasu, pocztówka historyczna” (AM4), czyli swego rodzaju metahistoryczny przekaz, pokazujący w przystępny sposób, jak wyglądała oficjalna pamięć zbiorowa okresu PRL.

Rozmówcy, którzy zdają sobie sprawę ze związków kina historycznego z polityką pamięci, za dopuszczalne uznają takie działania, które nie skutkują ograniczeniem odbiorcom dostępu do przekazów wizualnych. Z wypowiedzi rozmówców wywnioskować można, iż w przypadku politycznych kontekstów filmów historycznych, odbiorcą szczególnie narażonym na manipulacje jest młody widz, który z jednej strony nie zdążył jeszcze wystarczająco poznać historii, szczególnie przy zawężonym – na co silnie zwracali uwagę badani – programie nauczania tego przedmiotu w szkołach, a z drugiej strony, dzięki nowym mediom, ma dostęp do niemal nieograniczonych, często wzajemnie

⁸⁹⁶ Na temat wcześniejszych protestów środowisk kombatanckich przeciwko emisjom serialu *Czterej pancerni i pies* oraz potencjalnych skutków odłożenia serialu na półki, patrz: T. Nałęcz, *Zakazany owoc*, Wprost, nr 8, 2000.

⁸⁹⁷ *TVP nie sprzeda serialu „Czterej pancerni i pies”?* <http://www.wirtualnemedial.pl/artykul/tvp-nie-sprzeda-serialu-czterej-pancerni-i-pies#> (stan: 2.01.2014).

⁸⁹⁸ *Krzysztof Kłopotowski skomentuje serial zakłamujący historię*, <http://www.filmweb.pl/news/Krzysztof+K%20opotowski+skomentuje+serial+zak%20amuj%C4%85cy+histor%C4%99-45345> (stan: 2.01.2014).

sprzecznych przekazów dotyczących przeszłości. Rozmówcy, uznając specjalny status młodych odbiorców, byli w większości zgodni co do potrzeby wypracowania spójnej strategii państwa oraz twórców wobec tego segmentu widzów, chociaż różnili się w szczegółach.

Zgodnie uznano, że w związku z ograniczaniem programu historii w szkołach oraz przesunięciem zainteresowania młodzieży w kierunku nowych technologii, opierających się na przekazie wizualnym, film powinien być dla młodzieży jednym z najważniejszych lub wręcz niezbędnym (PK5) kanałem dostępu do wiedzy o przeszłości. Jednak w związku z cechami kina fabularnego, takimi jak konieczność poruszania się w ramach spójnej narracji, czy też pokazywanie przeszłości poprzez udramatyzowane losy bohaterów, często upraszczającymi i zniekształcającymi szerszy kontekst historyczny, nie powinno być to źródło jedyne. Rozmówcy stwierdzali więc, że szkolnym wycieczkom do kina, od dawna popularnej formie edukacji historycznej (oraz podwyższania filmom frekwencji), powinny towarzyszyć dodatkowe zajęcia objaśniające zaprezentowane obrazy, czego najczęściej w szkole brakuje (AM7, AM6, OK6). Młodzież nie jest bowiem należycie przygotowana do odbioru filmów historycznych bez żadnego wsparcia. Odpowiedzialność za to powinna spoczywać na producencie lub dystrybutorze, jak w przypadku wspomnianych wyżej komentarzy eksperckich do *Czterech pancernych...* bądź też na nauczycielach, którzy często nie przywiązują wystarczającej wagi do edukacji wizualnej (AM6, AK1). Na podobnej zasadzie, idealną sytuacją byłoby oglądanie filmów historycznych w gronie rodzinnym, tak, aby dorośli mogli na bieżąco tłumaczyć dzieciom i młodzieży niuanse czy ewentualne przekłamanie występujące w filmach (AM6, OK6). Sam film, nawet taki, który mógłby zainteresować młodych widzów, nie jest więc w stanie zastąpić innych form edukacji, a jedynie je uzupełnić.

Osobnym problemem jest jakość tego rodzaju filmów, która w wielu wypadkach pozostawia wiele do życzenia, a tym samym może przynieść efekty odwrotne do zamierzonych, to znaczy zniechęcić młodzież do wiedzy historycznej jako takiej. Wśród proponowanych rozwiązań znalazł się również pomysł stworzenia kolekcji krótkich filmów, na przykład fabularyzowanych dokumentów, formą zbliżonych do kilkuminutowych internetowych klipów, które zostałyby włączone do programu nauczania historii w szkołach (OK5). W dwóch wywiadach (PM2, OM3) wskazano na dużą wartość dydaktyczną i ciekawą, mogącą zainteresować również młodzież, formę spektakli Sceny

Faktu Teatru Telewizji, realizowanych w latach 2006-2011 i dotyczących najnowszej historii Polski, przede wszystkim okresu II wojny światowej oraz zbrodni reżimu powojennego⁸⁹⁹. Rozwiązaniem mogłyby być też tańsze w produkcji formaty telewizyjne, które przedstawiając historię w przystępnej, przygodowej konwencji, miałyby zainteresować młodą widownię. Stanowiłyby one jednocześnie naturalne antidotum na historyczne skrzywienia *Czterech pancernych...* czy *Stawki...*, ponieważ, jak stwierdził jeden z rozmówców, polscy telewidzowie skazani są na powtórki tych tytułów dlatego, że od ponad czterdziestu lat nie powstało w Polsce nic lepszego (PM7).

Wbrew tej wypowiedzi, za przykład udanej, współczesnej produkcji idącej w tym kierunku uznać można serial *Czas honoru*. Od 2008 do 2014 roku na kanale TVP2 wyemitowano siedem sezonów, które pomimo stopniowo słabnącego zainteresowania, oglądane były średnio przez ponad dwa miliony widzów każdego tygodnia i wydają się cieszyć dużą popularnością wśród młodej widowni⁹⁰⁰. Pytania dotyczące *Czasu honoru* znalazły się więc również w scenariuszu przeprowadzanych wywiadów. Reakcje rozmówców na ten serial okazały się dość zróżnicowane. Po pierwsze, rzeczywiście, młodszy badani zdecydowanie częściej deklarowali mniej lub bardziej konsekwentne śledzenie serialu, podczas gdy starsi raczej się od niego dystansowali⁹⁰¹. Opinie młodszych nie były jednak zgodne. Pojawiły się zdania oceniające produkcję jako ciekawą formę przekazywania historii bez charakterystycznego, polskiego patosu (OM3) lub jako niezły serial („szczególnie te nowsze odcinki, po zakończeniu wojny, ta rusyfikacja narodu jest całkiem rzeczowo pokazana”), w którym tło historyczne jest jednak o wiele ciekawsze niż same perypetie bohaterów (PM2). Zdarzył się także głos krytyczny, ze strony jednego z badanych wyraźnie interesującego się współczesnymi serialami telewizyjnymi, który przewrotnie stwierdził: „Ja oglądam, bo strasznie go nie lubię. Jest bardzo zły scenariusz, gra aktorska, scenografia, dlatego to oglądam. To jest esencja polskich filmów: kicz, sztuczność” (AM2). Tak więc, w opinii tego rozmówcy, polską produkcję po raz kolejny

⁸⁹⁹ W swoich wypowiedziach rozmówcy nie zwrócili uwagi na dość wyraźne zaangażowanie polityczne części spektakli Sceny Faktu, współtworzonych przez historyków Instytutu Pamięci Narodowej. Patrz np. A. Kyzioł, *Teleteatr narodowy*, Polityka, nr 16, 2012.

⁹⁰⁰ „Czas honoru” stracił 400 tys. widzów. 8,6 mln zł z reklam <http://www.wirtualnemedial.pl/artykul/czas-honoru-stracil-400-tys-widzow-8-6-mln-zl-z-reklam> (stan: 2.01.2014); *Czas Honoru* http://pl.wikipedia.org/wiki/Czas_honoru#cite_note-ogladalnosc4sezonu-16 (stan: 2.01.2014). Na portalu filmweb.pl serial *Czas honoru* otrzymał średnią 8,0/10 dla 42 498 głosów i na podstawie średniej ważonej znajduje się na czwartym miejscu w rankingu najlepszych polskich seriali (stan: 2.01.2014).

⁹⁰¹ Świadczyć mogą o tym takie wypowiedzi jak: „Ja nie śledzę, nie wiem nawet kiedy jest” (PK5), „Ludzie to oglądają chyba dla znanych aktorów, to jest bodziec” (PM7).

dyskredytuje brak sprawności realizacyjnej w porównaniu z obrazami zagranicznymi. Nie zatrzymując się dłużej nad rzeczywistym poziomem produkcji *Czasu honoru*, warto zwrócić jednak uwagę za jednym z badanych (AM6), że jest to właściwie jedyny kręcony obecnie polski serial historyczny⁹⁰², przy jednoczesnym zalewie seriali o tematyce współczesnej, będących zresztą w dużej mierze lokalnymi wersjami produkcji zagranicznych. A więc względna popularność *Czasu honoru*, przy jego wszelkich ewentualnych niedociągnięciach, może być również wyrazem zapotrzebowania publiczności na tego rodzaju historyczne produkcje.

Rozmówcy, którzy zauważają i akceptują związki pomiędzy kinem historycznym a polityką, zgadzają się w opinii, że obrazy skierowane do młodzieży szkolnej, bez względu na ich formę, powinny być (współ)produkowane przez instytucje państwowe. We współczesnych warunkach dostępu do informacji nie stanowi to według nich zagrożenia monopolizacją pamięci zbiorowej przez władzę. Przeciwnie, niektórzy z rozmówców oczekują, że agendy państwowe, takie jak Polski Instytut Sztuki Filmowej, Ministerstwo Kultury, czy Ministerstwo Edukacji Narodowej, powinny intensywniej włączać się w produkcję filmową, która byłaby elementem promocji kraju, ale również narzędziem prowadzenia polityki pamięci na arenie międzynarodowej. Wyrazem takiego przekonania jest chociażby wypowiedź: „Ja bym chciał, żeby to [kino historyczne] było dobrze zrobione, na przykład przez HBO, przy udziale państwa, ale też po to, żeby móc sprzedać to, żeby sprzedać polską historię na świecie. [głos z sali] Żeby walczyć z błędnymi przekonaniami” (OM8, OM3).

Rozmówcy, którzy w większości dość obojętnie podchodzili do kwestii upolitycznienia filmów historycznych w kontekście polskich odbiorców, wykazywali się większą wrażliwością na ten sam temat w skali międzynarodowej. We wszystkich wywiadach, jako przykład szkodliwego obrazu historycznego, przywoływano niemiecki serial *Nasze matki, nasi ojcowie* (2013), o którym stało się w Polsce głośno na skutek rzekomych przekazów antypolskich, przede wszystkim przedstawienia żołnierzy Armii Krajowej jako antysemitów (AM7, OM7, PM2). Inne podawane przykłady „błędnych przekonań” dotyczących polskiej przeszłości, to powtarzające się na zachodzie określenia w rodzaju

⁹⁰² Innymi, nielicznymi przykładami polskich seriali historycznych ostatnich lat, były np. *1920. Wojna i miłość* (2010), koprodukcja polsko-brytyjsko-amerykańska *Szpiedzy w Warszawie* (2012), czy też kilkuodcinkowe wersje filmów fabularnych, jak wyświetlany w TVP1 w roku 2013 *Popiełuszko. Wolność jest w nas*.

„polskich obozów koncentracyjnych” (choć nie wskazano tutaj żadnej konkretnej produkcji filmowej), czy też pominięcie roli Polaków w złamaniu niemieckiej maszyny szyfrującej, Enigmy, w filmach *U-571* (2000) oraz *Enigma* (2001)⁹⁰³. Takie przykłady wskazują, że w oczach rozmówców, filmy mogą stanowić ważne narzędzie polityki pamięci na poziomie międzynarodowym i państwo polskie powinno w tak rozumianej polityce aktywnie uczestniczyć. Przede wszystkim poprzez kręcenie filmów, które w sposób nie obrażający innych, pokazywałyby polski punkt widzenia historii. Najlepszym rozwiązaniem jest bowiem tworzenie alternatyw dla istniejących już przekazów (OM3, PM7) zamiast, na przykład, prób ich blokowania, jak w przypadku seriali okresu PRL w telewizji publicznej za czasów prezesury Bronisława Wildsteina. Podobne opinie pojawiły się zresztą również w dyskursie publicznym po emisji serialu *Nasze matki, nasi ojcowie*⁹⁰⁴.

Badani nie byli natomiast zgodni co do tego, czy publiczne rozdmuchiwanie przez polskie media przedstawień historii pokazanych na przykład w serialu *Nasze matki...* czy też filmie *Rok 1612* (2007) – rosyjskiej produkcji opowiadającej o zajęciu przez Polaków Moskwy i walce o ich wypędzenie, uznanej przez niektórych widzów za film antypolski – służy interesowi społecznemu. Niektórzy z rozmówców byli raczej zdania, iż tego rodzaju produkcje często nie są przejawem zamierzonej propagandy antypolskiej, ale wynikają z odmiennych perspektyw patrzenia na historię i lepszym rozwiązaniem jest ich przemilczenie, ewentualnie racjonalne przepracowanie (tu, dobrym przykładem miała być dyskusja z udziałem ekspertów po emisji seriali *Nasze matki...* w TVP1, 19 czerwca 2013 r.), gdyż szum medialny prowadzi zazwyczaj jedynie do wzmożenia postaw konfrontacyjnych⁹⁰⁵ (OK6, AM7).

⁹⁰³ Szczególnie drugi z tytułów wywołał w momencie swojej premiery kontrowersje. Przeciwno pomniejszaniu roli Polaków w złamaniu szyfru Enigmy protestowało między innymi Zjednoczenie Polskie w Wielkiej Brytanii. Do wydarzeń związanych z odbiorem filmu *Enigma* prezes Zjednoczenia Polskiego, Andrzej Morawicz, odnosił się w swoim wystąpieniu w Senacie, dotyczącym sytuacji Polaków w Wielkiej Brytanii, w roku 2012. Patrz tekst wystąpienia: <http://ww2.senat.pl/k5/dok/sten/015/t.htm> (stan: 2.01.2014). Na portalu filmweb.pl dyskusja na temat filmu *Enigma* obejmuje 114 tematów, z czego otwierające wpisy aż 57 z nich odnoszą się jednoznacznie negatywnie do zawartych w filmie przekłamań historycznych. Pięć najnowszych wpisów pojawiło się w ciągu ostatnich dwóch lat, co świadczy o utrzymującej się niechęci polskich odbiorców. <http://www.filmweb.pl/film/Enigma-2001-5424/discussion> (stan: 2.01.2014)

⁹⁰⁴ Por. np. A. Krzemiński, *Warszawa 44: nasz film, ich film*, Polityka nr 31, 2013; Rozmowa Jacka Nizinkiewicza z Lechem Wałęsą, *Nie chciałbym koalicji PO z SLD*, Rzeczpospolita, 19.06.2013.

⁹⁰⁵ Serial *Nasze matki, nasi ojcowie* został wyemitowany w TVP1 w dniach 17-19 czerwca 2013. W czasie emisji TVP 1 był zdecydowanym liderem rynku, serial oglądało średnio 3,35 miliona widzów. Za: *Kontrowersyjny serial "Nasze matki, nasi ojcowie" miał 3,4 mln widzów*,

Zapytani o dominującą tematykę polskich filmów historycznych, właściwie wszyscy rozmówcy byli zgodni, że polskie fabuły ograniczają się niemal wyłącznie do historii XX w., przede wszystkim drugiej wojny światowej, a także – częściej w ostatnich latach – dwudziestolecia międzywojennego oraz okresu PRL, szczególnie lat osiemdziesiątych. Takie skoncentrowanie tematyczne wynika ich zdaniem nie tylko z wagi dwudziestowiecznych wydarzeń dla współczesnego społeczeństwa polskiego, ale w dużym stopniu również ze względów ekonomicznych, produkcje wymagają bowiem zazwyczaj zdecydowanie mniejszych nakładów związanych ze scenografią czy kostiumami, niż przedstawienia epok wcześniejszych. Rozmówcy w swoich wypowiedziach wykazywali jednocześnie pewne zmęczenie eksploatacją tematów dwudziestowiecznych (np. AM4, PK1, PK4), wyraźnie oczekując polskich produkcji poświęconych dawniejszym dziejom, nie tylko ze względu na znaczenie dla zbiorowej tożsamości czy edukacji młodzieży szkolnej, ale przede wszystkim z uwagi na potencjalną atrakcyjność tematu. Pytani o rozdziały z historii Polski, które mogłyby być podstawą ciekawych widowisk historycznych, badani w każdym z wywiadów wskazywali na początki państwowości polskiej, które to czasy pozostają do dziś właściwie pominięte przez kinematografię. Nieliczne produkcje, które zostały osadzone w tej epoce i zostały wspomniane przez rozmówców: *Gniazdo* (1974) oraz *Stara baśń* (2003) – ten ostatni tytuł znajdujący się na pograniczu fabuły historycznej i fantastycznej – zostały skrytykowane jako nieudane. Pojawiły się propozycje nakręcenia filmu lub serialu telewizyjnego o dynastii Jagiellonów lub Piastów, rozbiciu dzielnicowym (wypowiedzi PM2, PK4, AM2, AM4), które można odbierać jako odpowiedź na popularne również w Polsce zachodnie seriale historyczne, takie jak wspomniana wcześniej *Dynastia Tudorów, Rzym* (2005-2007) czy osadzona w realiach pseudo-średniowiecznych *Gra o tron* (2011-). Dyskutując na temat oczekiwanych tematów filmów historycznych, rozmówcy zgłaszali także pomysły związane z samą produkcją filmu. Część głosów postulowała konieczność dopuszczenia do kręcenia filmów historycznych młodych, obiecujących twórców (AM6, AM7). Inne podkreślały zmęczenie obecnością w wielu filmach tych samych aktorów, którzy, znani z innych, zazwyczaj współczesnych produkcji, nie wypadają w historycznych kontekstach przekonująco (AM2).

Wymieniając tematy historyczne, których brakuje w polskim kinie, rozmówcy łączyli deficyty przede wszystkim z niewystarczającymi możliwościami produkcyjnymi przemysłu kinematograficznego, bądź też brakiem umiejętności twórców (AM2, OM4), w każdym razie nie ze świadomymi działaniami, należącymi do sfery polityki pamięci. Strategia polityki pamięci, jaką jest świadome pomijanie, „zapominanie” pewnych wątków⁹⁰⁶, została poruszona we wszystkich wywiadach jedynie marginalnie, dwukrotnie przy okazji serialu *Czterej pancerni...*, który pomijając pewne fakty historyczne – jak stwierdziła jedna z badanych – faktycznie nimi manipulował (PK3). Dotyczyło to szczególnie scenariuszowego zabiegu, który sprawił, że w filmie właściwie nie pojawił się wątek powstania warszawskiego⁹⁰⁷ (OK5).

Wspomniane wypowiedzi, dotyczące promocji rodzimej historii, bądź prostowania, z wykorzystaniem kinematografii, niesłusznych opinii na temat Polski na arenie międzynarodowej, pokazują, że myślenie odbiorców o kinie historycznym odbywa się w dużej mierze na poziomie narodowym. Jest to zrozumiałe o tyle, że narracja zorientowana na wspólnotę narodową jest charakterystyczna zarówno w kulturze popularnej jak i w szkolnym nauczaniu historii. Elementem scenariusza wywiadów były jednak również pytania, które miały ustalić, czy według rozmówców istnieje potrzeba powstawania filmów skupiających się na historii lokalnej bądź pokazującej wydarzenia istotne dla całego kraju, ale z perspektywy peryferii, zamiast geograficznego i kulturowego centrum. Dominujące w polskiej kinematografii filmy osadzone w realiach drugiej wojny światowej, opowiadają bowiem przede wszystkim wydarzenia dziejące się na terenie Generalnego Gubernatorstwa. Naturalnie, to właśnie tam najintensywniej działały struktury polskiego podziemia, tam również miały miejsce dramatyczne wydarzenia kluczowe dla historii całego kraju, przede wszystkim Powstanie Warszawskie. Niemniej jednak, taka perspektywa pozbawia odbiorców wiedzy na temat tego, co działo się w tym czasie w innych regionach, które znalazły się w granicach Polski po drugiej wojnie światowej, na przykład we włączonej w czasie wojny do Rzeszy Wielkopolsce i na Pomorzu. Podobny problem dotyczy Kresów Wschodnich, które po wojnie nie znalazły się

⁹⁰⁶ R. F. Baumeister, S. Hastings, dz. cyt., s. 280-281.

⁹⁰⁷ W odcinku 6 pod tytułem *Most*, czołg bohaterów zostaje trafiony pociskiem przeciwpancernym na przedpolach Warszawy latem 1944 roku. W związku z tym ranna załoga zostaje przewieziona do szpitala, tam też przenosi się akcja. Rekonwalescencja bohaterów trwa mniej więcej do marca 1945 roku, ponieważ zwolnieni do służby docierają na Pomorze, gdzie wówczas toczyły się walki. Tym samym pominięty został zarówno temat powstania warszawskiego jak i obraz zrujnowanego miasta.

w granicach Polski i ze względów politycznych stały się w okresie PRL wątkiem wyjątkowo drażliwym. Tym samym, filmowy obraz drugiej wojny światowej pozostawia wiele białych plam, zarówno w sensie geograficznym jak i faktów historycznych.

Współczesnym przykładem wypełniania takich plam jest film *Róża* w reżyserii Wojciecha Smarzowskiego, który wzbudził żywą dyskusję oraz kontrowersje dotyczące tematu wysiedleń mieszkańców tzw. Ziemi Odzyskanych, w tym wypadku Mazur, po zakończeniu działań wojennych. Gwałtowny odbiór filmu Smarzowskiego zaskoczył uczestników badania olsztyńskiego, dla których temat, z racji miejsca zamieszkania, był już wcześniej mniej lub bardziej znany. Świadczą o tym wypowiedzi: „*Róża* [...] była dużą sensacją w kraju, ale z mojej perspektywy nie było to żadną sensacją, wiadomo, że trzeba było wyrzucić tych ludzi, którzy mieszkali tu wcześniej” (OM1), „Jeśli chodzi o *Różę*, to ludzie z innych stron kraju pytali czemu ten film jest taki przerysowany i antypolski. Nikomu nie przyszło do głowy, że może to było nawet nie tak drastycznie przedstawione jak w rzeczywistości” (OK6).

Jak zostało wspomniane wcześniej, miejscowości w których odbyły się wywiady (Poznań, Olsztyn, Augustów) zostały dobrane w taki sposób, aby ich historia (przede wszystkim dwudziestowieczna, ale szczególnie w przypadku Olsztyna, również dawniejsza) różniła się od historii Polski centralnej. Pytanie na temat filmów dotyczących historii regionalnej pokazało, że właściwie nie ma takich obrazów, bądź też badani nie mają wiedzy na ich temat. Wyjątkiem była naturalnie *Róża* w Olsztynie oraz *Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy* (1979-1981), serial przypomniany przez jednego z badanych w Poznaniu (PM7), należy jednak nadmienić, że wykazywał się on ponadprzeciętną znajomością historii kinematografii⁹⁰⁸. Nie wspomniano natomiast, chociażby, o obrazie Filipa Bajona *Poznań 56* (1996), podobnie jak w grupie olsztyńskiej okazał się nieznanym starszy film *Południk zero* Waldemara Podgórskiego (1970). Co interesujące, rozmówcy poproszeni o wskazanie wydarzeń z lokalnej przeszłości, które mogłyby stać się podstawą do nakręcenia ciekawego filmu historycznego, z wyraźnym trudem próbowali takie epizody w przeszłości odnaleźć. Ostatecznie w Poznaniu wskazano powstanie wielkopolskie, być może ze względu na fakt, że od 2011 r. pojawiały się, również w lokalnych, poznańskich mediach, informacje o postępach w produkcji filmu *Hiszpanka*

⁹⁰⁸ Był też przez pewien czas związany zawodowo z przemysłem filmowym.

(2014) w reżyserii Łukasza Barczyka, poświęconego tym wydarzeniom⁹⁰⁹. W Olsztynie zwrócono uwagę na tematykę powojennych przesiedleń, poruszoną już niedawno w *Róży*, a z historii późniejszej spontaniczny wybuch solidarności mieszkańców miasta z powstaniem węgierskim 1956 r. (OK6). W Augustowie były to budowa kanału augustowskiego oraz obława augustowska.

Warto zwrócić uwagę, że propozycje, które ostatecznie wyszły od rozmówców, w większości nie dotyczą najsilniej eksploatowanego w kinematografii okresu drugiej wojny światowej, choć zamykają się w historii XX w., zdają się również unikać tonacji tragiczno-martyrologicznej. Ewidentnym wyjątkiem jest temat obławy augustowskiej, chociaż intencją rozmówczyni, która wyszła z tą propozycją (AK1) było raczej symboliczne zamknięcie tego wątku, zabliznienie wciąż otwartej w społeczności lokalnej rany. Miałyby to być więc – jak można sądzić – produkcja pełniąca funkcję *katharsis*, bez intencji konfrontacyjnych. Powstanie wielkopolskie uchodzi za jedyne zwycięskie powstanie w historii Polski, olsztyńskie wydarzenia 1956 r. są przykładem wybuchu postaw obywatelskich w niedemokratycznym systemie, natomiast za ideą budowy kanału augustowskiego można doszukiwać się proto-pozytywistycznych postaw Polaków, wykorzystujących możliwości działania w niesuwerennym, dziewiętnastowiecznym Królestwie Polskim. Są to więc, być może, próby artykulacji oczekiwań polskiej widowni, liczącej na bardziej pozytywne przedstawienia rodzimej przeszłości. Oczekiwania takie zostały zresztą wyrażone przez jedną z badanych wprost: „W szkole tak dużo opowiadano nam o tej Zagładzie i o wojnie, [...] że teraz działa to na mnie odwrotnie, nie lubię tego, unikam tego. Za dużo tych wątków tragicznych, a więcej powinno się mówić o innych rzeczach” (PK4). Jednak z drugiej strony, trudność z jaką pojawiały się te pomysły, zwraca raczej uwagę na to, że rozmówcy wyobrażają sobie filmy historyczne opowiedane przede wszystkim z perspektywy geograficznego i kulturowego centrum oraz z poziomu wspólnoty etnicznej, a nie społeczności lokalnej.

⁹⁰⁹ Np. *"Hiszpanka"* Barczyka za 20 mln zł opowie o Powstaniu Wlkp. http://poznan.naszemiasto.pl/artukul/galeria/1111131,hiszpanka-barczyka-za-20-mln-zl-opowie-o-powstaniu-wlcp,id,t.html?sesja_gratka=b22131ecb695b9e88599bce3757cb4a5; (stan: 2.01.2014); *Premiera "Hiszpanki" na wiosnę. Peszek: "Film wzbudzi wiele dyskusji"* http://poznan.gazeta.pl/poznan/1,36037,14764657,Premiera_Hiszpanki_na_wiosne_Peszek_Film_wzbudzi.html (stan: 2.01.2014). Ostatecznie film miał swoją premierę 23 stycznia 2015 roku i okazał się frekwencyjną porażką, film kosztujący ok. 24 miliony złotych do 15 lutego obejrzało w kinach zaledwie 55 tysięcy widzów. Za: <http://www.pisf.pl/pl/kinematografia/box-office/filmy-polskie?cat=11507> (stan: 1.03.2015).

Najbardziej zróżnicowane głosy pojawiały się wśród badanych w Olsztynie. Podczas gdy jedna z rozmówczyń (OK2) zauważyła, jak dużą rolę dla wzmocnienia i propagowania tożsamości lokalnej Śląska odegrały historyczne filmy Kazimierza Kutza⁹¹⁰, inni z badanych pozostali neutralni wobec wątku, bądź też nie widzieli żadnej potrzeby filmowej eksploracji wątków historii regionalnej (OM4). Reakcję taką można prawdopodobnie powiązać z historią Olsztyna, która do 1945 r. była częścią historii Niemiec, a więc z punktu widzenia dzisiejszych mieszkańców obcą. Widzowie, przyzwyczajeni do etnocentrycznej perspektywy filmów historycznych mogą więc czuć opór przed tego rodzaju pomysłami, wykraczającymi poza utarte schematy narracji. Co prawda, tak zwane prawo trzeciej generacji (prawo Hansena)⁹¹¹ głosi, że trzecie pokolenie imigrantów zaczyna świadomie interesować się przeszłością, co powinno oznaczać otwieranie się współczesnych mieszkańców Olsztyna nie tylko na przeszłość własnych grup etnicznych (Warmiaków, grup napływających z innych regionów, np. Wileńszczyzny lub Kurpi), ale również na ściśle niemiecką historię swojego miasta. Do pewnego stopnia dzieje się to na przykład za sprawą inicjatyw Fundacji i Stowarzyszenia Borussia⁹¹², jednak z drugiej strony Wojciech J. Burszta uważa, że proces ten właściwie dopiero się zaczął, ponieważ w regionie „nie wytworzyły się tak naprawdę wspólnoty lokalne [...] nic takiego przez te pięćdziesiąt lat nie nastąpiło, mimo że trzecie pokolenie już wyrosło”⁹¹³.

Podsumowując wypowiedzi rozmówców zebrane w trakcie wywiadów, należy stwierdzić, że ich stosunek do fabularnych filmów o przeszłości cechuje pewnego rodzaju ambiwalencja. Z jednej strony, rozmówcy widzą w filmach fabularnych, w odróżnieniu od wyżej cenionych w tym aspekcie filmów dokumentalnych, bardzo niedoskonałe, a niekiedy wręcz szkodliwe źródło wiedzy o przeszłości. Upraszczenie i wykrzywienie historii jest według nich niejako cechą definicyjną narracji fabularnej. Jednak z drugiej strony uważają, że sprawnie zrealizowany film fabularny stanowi świetny impuls do rozwijania zainteresowań historycznych, potrafi doskonale oddawać atmosferę przeszłych

⁹¹⁰ Więcej o wpływie filmów Kutza na śląską tożsamość w M. Lipok-Bierwiaczonka, *Śląsk według Kutza*, Kwartalnik Filmowy, nr 18, 1997, s. 46-58.

⁹¹¹ M. L. Hansen, *The problem of the third generation immigrant*, Rock Island 1938.

⁹¹² Strona internetowa Fundacji i Stowarzyszenia Borussia: <http://borussia.pl/?lang=pl> (stan: 2.01.2015).

⁹¹³ Rozmowa Joanny Wilengowskiej z Wojciechem J. Bursztą, *Tożsamość, ludowość, popkultura*, Warmia i Mazury, nr 7, 2001, http://www.domwarminski.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=342:skad-jestesmy-tozsamosc-ludowosc-popkultura&catid=53&Itemid=193 (stan: 2.01.2015).

epok, a w skali międzynarodowej stanowi użyteczne narzędzie promocji kraju czy polityki pamięci. Sprawną realizację utożsamiają przy tym głównie z dobrze przygotowanym, droгим i spektakularnym produktem rozrywkowym: jako wzór dobrego kina historycznego w rozmowach wymieniano takie przykłady produkcji hollywoodzkich jak *Szeregowiec Ryan*, *Królestwo niebieskie*, czy *Braveheart*. Jednocześnie zwracano uwagę na ich liczne uchybienia faktograficzne, co pozwala przypuszczać, że rozmówcy traktują widowiskowość fabuły i wierność rzeczywistości historycznej jako kategorie do pewnego stopnia rozłączne. Symptomatyczne mogą być w tym przypadku wypowiedzi w badaniu poznańskim. Zapytani o to, czy można zrobić film jednocześnie atrakcyjny i prawdziwy historycznie, rozmówcy zgodnie przyznali, że jest to możliwe. Ich niektóre późniejsze opinie świadczyły jednak o czymś przeciwnym. Jako przykłady, przytoczyć można zdania: „Wiemy jak to jest »dwa w jednym«, to wtedy nie jest ani jedno, ani drugie” (PK5), „To jest kwestia, czy nastawiają się tylko na dochód, czy na dzieło, które będzie również przekazem wiedzy” (PM2). Sprawia to, że choć filmy fabularne są jednym z podstawowych źródeł czerpania wiedzy o przeszłości (pamięci zbiorowej), to jednocześnie często są one traktowane przez odbiorców nieufnie, jako źródła nierzetelne.

W porównaniu z widowiskowym kinem w stylu hollywoodzkim, kino polskie jest w oczach rozmówców przede wszystkim skromniejsze, bardziej kameralne, a często również technicznie i produkcyjnie nieudolne, szczególnie kiedy próbuje kalkować zachodnie wzory. Jest również zorientowane przede wszystkim na historię najnowszą, którą stosunkowo najłatwiej i najtaniej sfilmować. Tym samym, polskie obrazy, nie mogąc konkurować atrakcyjnością z wielkimi produkcjami w stylu hollywoodzkim, w czasach niemal nieograniczonej dostępności zagranicznych produkcji nie są w stanie występować w roli przekazów atrakcyjnych, rzeczywiście objaśniających przeszłość lub inspirujących do jej poznania. Są zatem w dużej mierze skazane na konserwatywny dydaktyzm w wydaniu szkolnym bądź krytykę narodowych mitów, ponieważ ostatecznie takie strategie są dla producentów najbezpieczniejsze. Pierwsza z nich może liczyć na widownię szkolną, druga na szum medialny.

Powyższy stan spycha polskie kino historyczne na pozycje wyraźnie polityczne, z czego – jak się wydaje – rozmówcy zdają sobie sprawę i co akceptują. Jako większy problem uznają realizacyjną nieudolność polskich produkcji, które nie potrafią zainteresować historią Polski widowni rodzimej, a tym bardziej zagranicznej. Wręcz odwrotnie, mogą

zniechęcać do poznawania historii, na przykład uczniów prowadzonych obowiązkowo na kinowe seanse. W wywiadach pojawiały się opisy znudzonych uczniów, wychodzących w czasie seansów z kina, bądź zajmujących się innymi sprawami (AM6, OK2). Zarzut nieudolności kierowany był w zasadzie pod adresem całej polskiej kinematografii, chociaż zauważyć należy, że najwięcej krytycznych uwag padło pod adresem filmów patriotyczno-dydaktycznych, szczególnie naśladujących kino przygodowe (*1920. Bitwa Warszawska; Bitwa pod Wiedniem*), natomiast stosunkowo wyżej oceniano tytuły przepracowujące fragmenty polskiej historii z innych perspektyw (*W ciemności, Róża*). Zwracano niekiedy uwagę, że filmy te w ciekawszy, bardziej nowoczesny i pogłębiony sposób budują psychologię bohaterów, co jest bliższe oczekiwaniom współczesnych widzów (AM4, AM7). Szereg zastrzeżeń skierowanych pod adresem polskich filmów historycznych skutkuje tym, że badani rzadko sami decydują się na obejrzenie takiego filmu w kinie, częściej wybierając seans za pośrednictwem Internetu lub telewizji.

Rozmówcy deklarowali, że filmowe obrazy są istotną częścią ich wyobrażeń o przeszłości, jednak poproszeni o podanie przykładów takich ujęć czy scen, które łatwo przychodzi na myśl i łączą się ściśle z określonymi epizodami z przeszłości, mieli dość wyraźne trudności z wykonaniem tego polecenia. Ostatecznie, rzadziej kojarzyli konkretne wydarzenia ze scenami z filmów fabularnych – wyjątkiem było połączenie wyobrażeń o powstaniu warszawskim z filmem *Kanał* (1956) oraz o Wrześniu 1939 roku z filmem *Lotna* (1959) (oba skojarzenia AM7) – częściej kończyło się na zestawianiu faktów historycznych z fragmentami obrazów archiwalnych, filmów i programów dokumentalnych (*Sensacje XX wieku*), czy wręcz zdjęciami lub elementami przestrzeni miejskiej. Może to dodatkowo potwierdzać spostrzeżenie, że w odróżnieniu od filmów dokumentalnych, widzowie traktują historyczny film fabularny przede wszystkim jako formę rozrywki, potencjalnie inspirującą, ale samą w sobie nie będącą źródłem wiedzy o przeszłości i nie kreującą wyobraźni historycznej w znaczącym stopniu. Wpływ fabuł filmowych na pamięć zbiorową ani razu nie został przez badanych wyrażony wprost.

Zmienne socjodemograficzne ujęte w badaniach – płeć, wiek oraz miejsce zamieszkania, nie różnicowały w sposób wyraźny wypowiedzi rozmówców. Nieco większą aktywność w czasie wywiadów wykazywali mężczyźni, ale merytorycznie odpowiedzi układały się niezależnie od płci. Różnice pokoleniowe uwidoczniły się przede wszystkim w kontekście nostalgii w stosunku do filmowych produkcji okresu PRL (przede

wszystkim popularnych seriali: *Czterej pancerni i pies* oraz *Stawka większa niż życie*). Młodszy rozmówcy rzadziej oglądają te seriale, nie wynika to jednak bynajmniej z bardziej krytycznej interpretacji treści w nich zawartych, lecz z braku określonego ładunku nostalgii, który sprawia, że obrazy te częściej są atrakcyjne dla starszych widzów. Na podobnej zasadzie, młodzi rozmówcy częściej deklaruje śledzenie współczesnej produkcji telewizyjnej *Czas honoru*. Wątek pokoleniowych różnic w odbiorze filmów pojawił się też jako treść rozmów. Zwracano uwagę na konieczność dopasowania formy współczesnych obrazów do potrzeb młodzieży, pokoleniowymi różnicami w odbiorze tłumaczono również porażkę filmu *Hans Kloss. Stawka większa niż śmierć* (2012)⁹¹⁴, który próbując łączyć nostalgię za popularnym niegdyś bohaterem ze schematami nowoczesnego kina przygodowego, w rezultacie nie trafił w gusta ani starszej, ani młodszej publiczności (AM4). Bez względu na miejsce zamieszkania, historia regionalna jest tematem, który rozmówcy z trudem łączyli z pamięcią zbiorową w wydaniu filmowym, zdominowanym najwyraźniej przez perspektywę narodową. Być może stosunkowo największy opór wobec idei wątków regionalnych w kinematografii miał miejsce w Olsztynie, mieście, którego historia w zasadzie zaczęła się na nowo po roku 1945, wraz z napływem osadników. Z drugiej strony, warto zauważyć, że w dyskusji olsztyńskiej nie pojawił się na przykład pomysł stworzenia filmu o pionierach, którzy po II wojnie światowej budowali na Warmii i Mazurach struktury polskiego państwa i polskości w sensie kulturowym.

Badania zogniskowane pokazały, że w dzisiejszej rzeczywistości łatwego dostępu do mediów, rolę filmów fabularnych w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego wyznacza nie tylko krajowa polityka, zaangażowanie rodzimych twórców, czy współczesne zainteresowania badawcze historyków, ale również najnowsze zagraniczne produkcje historyczne. Wyznaczają one trendy (na przykład współczesny wzrost zainteresowania średniowieczem) i kreują oczekiwania odbiorców co do tego, w jaki sposób ruchome obrazy powinny opowiadać o przeszłości. Formalne niedostatki polskiej kinematografii zdają się, wbrew zdroworozsądkowym przypuszczeniom o kluczowym wpływie przekazów wizualnych na opinie i postawy współczesnych ludzi, skazywać polskie kino fabularne na poślednią rolę w kreowaniu pamięci zbiorowej. Wyjątkiem i – być może – zapowiedzią

⁹¹⁴ Film obejrzało w kinach zaledwie około 210 tysięcy widzów. Por. <http://www.pisf.pl/pl/kinematografia/box-office/filmy-polskie?cat=6825> (stan: 2.01.2014).

nowego kanonu polskich filmów historycznych są obrazy wchodzące w dyskusję z elementami narodowej mitologii, takie jak *Róża* lub *W ciemności*, które wywołały najwyższe reakcje, nie tylko wśród rozmówców, ale również szeroko rozumianej widowni⁹¹⁵.

Konfrontując odpowiedzi na podstawowe pytania badawcze postawione podczas wywiadów zogniskowanych z hipotezami umieszczonymi w pierwszej części pracy należy uznać, że znajdują one w wypowiedziach badanych potwierdzenie. Rzeczywiście, rozmowy pokazały, że w grupie badanych większy wpływ na pamięć zbiorową mają konwencjonalne dramaty historyczne (*history as drama*) aniżeli eksperymentalne filmy historyczne (*history as experiment*), czyli – przypominając typologię Roberta Rosenstone’a – takie, które starają się przełamywać tradycyjne, filmowe konwencje przedstawiania przeszłości (H7). Widzowie lepiej przyswajają konwencjonalne rodzaje narracji, często szukają wręcz w kinie historycznym sprawności realizacyjnej, rozmachu, egzotycznych scenerii i dramatycznych scenariuszy, drugorzędnie traktując sam kontekst historyczny i jego związki z tzw. prawdą historyczną. Eksperymentalne filmy historyczne mogą na tym tle sprawiać wrażenie trudnych oraz nudnych, często ze względu na fakt, że nie dysponują dużym budżetem. Chociaż nawet budżet nie zawsze jest w stanie zapewnić filmowi historycznemu przychyłność widzów. Dobrym przykładem jest tu, być może, wspomniana wyżej *Hiszpanka* Łukasza Barczyka, będąca jednym z najdroższych polskich filmów ostatnich lat⁹¹⁶. Autorskie, „udziwnione” podejście autora do tematu Powstania Wielkopolskiego – wątki spirytystyczne, symbolizm, rozmyta granica pomiędzy planem rzeczywistym, a fantastycznym – mogło być jedną z najważniejszych przyczyn niemal zupełnego braku zainteresowania publiczności tą produkcją.

Podobnie, wypowiedzi rozmówców sugerują, iż większy wpływ na publiczność wywierają dzieła twórców konsekrowanych (z obszaru ortodoksji), aniżeli tych, którzy do uznanych pozycji dopiero aspirują lub je kontestują (z obszaru heterodoksji). Wiąże się to

⁹¹⁵ Na portalu filmweb.pl film *Róża* (około 430 tys. widzów w kinach) otrzymał średnią ocenę 7,9/10 dla 66 774 głosów, *W ciemności* (ok. 1,2 mln widzów) 7,3/10 dla 62 548 głosów. Dla porównania, *1920. Bitwa Warszawska* (ok. 1,5 mln widzów) 4,3/10 dla 46 845 głosów, *Bitwa pod Wiedniem* (ok. 460 tys. widzów) 2,8 dla 11 966 głosów. Na podstawie średniej ważonej głosów internautów, *Róża* znajduje się na 15 miejscu w rankingu najlepszych filmów polskiej produkcji. (stan: 2.01.2014). Informacje o liczbie widzów pochodzą ze strony <http://www.pisf.pl/pl/kinematografia/rynek-filmowy/widzowie> (stan: 2.01.2014).

⁹¹⁶ Jest to czwarty najdroższy film wyprodukowany w tej dekadzie i szósty najdroższy film w historii polskiej kinematografii. Za: *Lista najdroższych polskich filmów*, http://pl.wikipedia.org/wiki/Lista_najdro%C5%BCszych_polskich_film%C3%B3w (stan: 1.03.2015).

zarówno ze wspomnianym wyżej czynnikiem ekonomicznym – twórcy uznani mają łatwiejszy dostęp do dużych środków na realizację swoich filmów – ale również sprawnością realizacyjną. Owa sprawność często intuicyjnie rozumiana jest przez widzów jako opanowanie konserwatywnego w swojej istocie „stylu zerowego”, to znaczy prowadzenia narracji w sposób niezwracający uwagi widza na formę, a skupiający ją całkowicie na treści⁹¹⁷. Dominacja „stylu zerowego” nie tylko w filmach hollywoodzkich, ale również w większości największych polskich produkcji historycznych (w każdym razie współczesnych) sprawia, że próby odnalezienia alternatywnych dróg wypowiedzi artystycznej, bądź też obalenia estetyki panującej w obszarze ortodoksji przez widzów odczytywane mogą być jako realizacje nieudolne i/lub nieciekawe. Większy wpływ produkcji twórców konsekrowanych wiąże się również z faktem, że cykl ich życia w społecznej świadomości jest zazwyczaj zdecydowanie dłuższy. Filmy takie mogą liczyć na przykład na regularne powtórki telewizyjne, wydania na nośnikach DVD czy Blu-Ray, niektóre starsze tytuły również na cyfrowe rekonstrukcje i repremiery⁹¹⁸. Częstotliwość percepcji może sprzyjać zinternalizowaniu treści filmów, nawet jeśli widzowie są świadomi uproszczeń czy przekłamań, wszak właśnie obawa przed tym stała za wspomnianą wyżej decyzją Bronisława Wildsteina o zakazie emisji popularnych seriali historycznych okresu PRL. Filmy mniej znanych twórców szybciej popadają w zapomnienie, pozostają znane tylko wąskim grupom zainteresowanych kinematografią. Nawet jeśli opowiadają o historii konkretnego regionu czy miejscowości, prawdopodobnie pozostają nieznanne dla większości członków lokalnych społeczności. W każdym razie na to wskazują rozmowy w Poznaniu i Olsztynie. Sytuacja może wyglądać nieco inaczej na przykład na Śląsku, o którym powstało znacznie więcej filmów, jednak dane dostępne w Internecie (np. na portalu filmweb.pl) sugerują, że powszechnie znanych jest część filmów Kazimierza Kutza, podczas gdy obrazy innych twórców również pozostają w dużym stopniu zapomniane. Tym samym, nie mają możliwości wpływu na pamięć zbiorową ani lokalnych wspólnot pamięci, ani szerszych zbiorowości społecznych.

Należy natomiast zwrócić uwagę, że rozmówcy pozycjonowali niemal wszystkie współczesne polskie filmy historyczne w odniesieniu do kina zachodniego, przede

⁹¹⁷ M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego*, Gdańsk 1994, s. 58-63.

⁹¹⁸ Szczególnym wydarzeniem było na przykład powstanie odnowionej cyfrowo i ponownie zmontowanej (skróconej) wersji *Potopu* Jerzego Hoffmana. Film pod tytułem *Potop Redivivus* miał swoją premierę 3 października 2014 roku.

wszystkim hollywoodzkiego, które jest podstawowym estetycznym wyznacznikiem wartości filmów. Okazuje się więc, że nawet w kontekście takiego gatunku jakim jest film historyczny, a więc – zdawać się może – bliskiego tożsamości narodowej czy lokalnej, związanego z lokalną polityką pamięci, bardzo istotnym czynnikiem wpływającym na odbiór jest system „globalnego Hollywood”, który organizuje współcześnie heteronomiczną część pola produkcji filmowej. Należy też podkreślić, że estetyczne wybory odbiorców, którzy wyżej cenią sprawnie zrealizowany film Hollywoodzki niż nieudolnie imitującą go lub – nie wiadomo co gorsze – autorską produkcję polską⁹¹⁹, mogą być traktowane również jako przejaw globalnej polityki pamięci. Chodzi o tzw. *soft power*, czyli kulturowy przekaz, również w sferze pamięci zbiorowej (polityki pamięci), jaki internalizują widzowie amerykańskich, czy zachodnioeuropejskich produkcji na całym świecie.

Rozmówcy, przynajmniej na poziomie deklaracji, są świadomi tego, że filmy historyczne mogą być elementem polityki pamięci. Przykłady, na które się powoływali dotyczyły przede wszystkim poziomu polityki międzynarodowej jak również szkolnej edukacji historycznej. Tym samym, przynajmniej częściowo potwierdza się hipoteza H8, mówiąca o tym, że w powszechnej opinii filmy stanowią istotną część rezerwuaru symbolicznego dla prowadzenia polityki pamięci. Z drugiej strony, rozmówcom z trudem przychodziło do głowy przypadki, w których faktycznie obrazy filmowe służą za powszechne wyobrażenia przeszłości lub punkt wyjścia do publicznych dyskusji na temat przeszłości i zbiorowej pamięci. Wiązać się to może ze wspomnianymi wyżej określonymi preferencjami odbiorców, którzy często, oczekując od filmu historycznego rozrywki na wysokim poziomie, nie są zainteresowani głębszą refleksją na temat filmowych wizji przeszłości, pozostawiając to raczej środowisku ekspertów, czyli zawodowych historyków, filmowców, polityków.

⁹¹⁹ Popularna była swego czasu wypowiedź aktora Jacka Braciaka w jednym z programów telewizyjnych, krytykująca właściwie obie alternatywy – imitację kina hollywoodzkiego oraz wypowiedź autorską – w polskim kinie wojennym. Mówił on, m. in.: „Mamy film polski, wojenny. Naprawdę się napracowaliśmy, zebraliśmy ten milion dwieście tysięcy euro. Mamy czołgi z kartonu, trzech żołnierzy w mundurach [...]. [W amerykańskim kinie] jest groza wojny, a nie to, że my tam będziemy mówić: »No, czuję się wyobcowany przez Niemców«”. *Czym się różni polski film od amerykańskiego*, <https://www.youtube.com/watch?v=S8qmuTIqsZk> (stan: 1.03.2015).

Zakończenie. Społeczna konstrukcja polskich filmów historycznych.

Dokonane w niniejszej pracy spojrzenie na polskie fabularne filmy historyczne pozwala na wyciągnięcie pewnych wniosków na temat ich społecznej konstrukcji. Prześledzenie historii dynamiki pola polskiej produkcji filmowej, od jego początków w pierwszych dekadach XX w. aż po czasy współczesne, pozwala zgodzić się zarówno ze zdaniem, iż władza polityczna (państwo) inspiruje twórców do konstruowania narracji zgodnych z upowszechnianą przez tę władzę wizją przeszłości, jak również, że siła nacisku i wachlarz wykorzystywanych narzędzi zależy od reżimum, co zakładała pierwsza z hipotez badawczych (H1). Naturalnie, największy nacisk na środowiska twórcze miał miejsce w okresie PRL, kiedy państwo miało nie tylko monopol na politykę pamięci, ale również było jedynym właścicielem przemysłu filmowego i producentem filmowym. Oczywiście, jak pokazuje rozdział 2, w okresie 1944-1989 państwo ingerowało w kinematografię z różnym natężeniem. W największym stopniu okresie socrealizmu w pierwszej połowie lat 50., kiedy zarówno treść, jak i forma produkcji była przedmiotem szczegółowej kontroli politycznej, co przełożyło się zresztą na niewielką liczbę filmów – zarówno historycznych jak i współczesnych – wyprodukowanych w tym czasie. W następnych dekadach okresami silniejszego wpływu władz politycznych na środowisko twórców były na przykład lata 1969-1971, kiedy funkcjonowały tzw. zespoły filmowe szóstej generacji o ograniczonej autonomii, 1977-1978, kiedy szefem kinematografii był Janusz Wilhelmi, nominowany na to stanowisko w celu pacyfikacji coraz wyraźniej opozycyjnego środowiska filmowego czy okres stanu wojennego kiedy rozliczano filmowców z działań podjętych w czasie „karnawału Solidarności”. Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że okresy wzmożonej kontroli politycznej były stosunkowo krótkie, a sami twórcy raczej próbowali je przeczekać lub znaleźć bezpieczne nisze (np. kino gatunków), aniżeli ściśle przystosowywać się do oczekiwań politycznych. Szczególnie dotyczyło to twórców bliskich autonomicznego biegunu pola⁹²⁰, którzy o swoich filmach myśleli nie (tylko) w kategoriach społecznej

⁹²⁰ Dobrym przykładem tej perspektywy spojrzenia na pole produkcji filmowej, według której najważniejszą wartością jest dzieło artystyczne i autorytet w środowisku, jest krótki list od Agnieszki Holland do Andrzeja

użyteczności, ale wartości artystycznej. Taki stan był możliwy dzięki temu, że kluczowym i specyficznym dla Polski elementem przemysłu filmowego, począwszy od drugiej połowy lat 50., były zespoły filmowe. Autonomiczna część pola produkcji była więc stosunkowo silna nawet pomimo niedemokratycznego otoczenia instytucjonalnego. Poczucie podstawowej solidarności środowiskowej oraz uznanie przez filmowców – ponad podziałami politycznymi – autonomicznych zespołów jako podstawy modelu kinematografii sprawiało, że ewentualne narzucenie przez państwo systemu autorytarno-nakazowego byłoby przedsięwzięciem wymagającym dużej determinacji, czasu potrzebnego na weryfikację i wykształcenie kadr oraz grożącym ilościowym i jakościowym załamaniem produkcji. Po okresie stalinowskim władze, pomimo zmieniającej się polityki kulturalnej, nigdy nie zdecydowały się na takie posunięcie. W związku z tym, nawet w okresie PRL kreowanie filmowych obrazów przeszłości polegało nie tyle na zlecaniu i realizowaniu konkretnych tematów, co na wykorzystywaniu wachlarza negatywnych i pozytywnych sankcji stosowanych wobec twórców, którzy sami wybierali tematykę dla swych dzieł.

Do sankcji negatywnych należały przede wszystkim ingerencje cenzorskie – polecenie usunięcia niektórych scen bądź, w skrajnych przypadkach, niedopuszczenie obrazu do dystrybucji, co mogło uderzać szczególnie w twórców młodych, wchodzących dopiero w pole produkcji filmowej. Do innych środków należała kontrola nad dystrybucją filmu, a więc możliwość jej ograniczenia, sterowanie recenzjami, które mogły zniechęcać widzów do obejrzenia konkretnych filmów, czy nawet werdyktami festiwalowymi, jak było w przypadku *Człowieka z marmuru*. Oczywiście należy dodać, iż fakt istnienia instytucji cenzury prewencyjnej można potraktować jak sankcję samą w sobie, kształtującą w środowisku twórców nawyk autocenzury, nie poruszania tematów, na które nie było zgody politycznej⁹²¹. W sferze kina historycznego okresu PRL była to na przykład choćby najłagodniejsza krytyka Związku Radzieckiego. Z drugiej strony, cenzura prowokowała rozwój „języka ezopowego”, umiejętności porozumienia z widzami ponad ograniczeniami

Wajdy napisany w czasie, kiedy szefem kinematografii był Janusz Wilhelmi. Brzmiał on: „Jestem najwybitniejszym twórcą filmowym w Polsce i jednym z najwybitniejszych na świecie. Przeżyłem już ... ministrów, przeżyję i tego. Kto będzie za 25 lat pamiętał, kim był pan W.? A ja mam zapewnione miejsce w encyklopedii. Nic mi nie mogą zrobić!”. Za: T. Lubelski, *Wajda...*, s. 174.

⁹²¹ Można również przewrotnie – za postacią Cenzora z *Ucieczki z kina „Wolność”* (1990) Wojciecha Marczewskiego – uznać, że cenzura instytucjonalna daje twórcom komfort niemyślenia w kategoriach autocenzury. Tak czy inaczej, cenzura instytucjonalna i autocenzura pozostają zjawiskami ściśle ze sobą powiązanymi.

politycznymi. Część twórców wykorzystywało filmy historyczne właśnie w ten sposób, jako pretekst do wypowiedzi dotyczących współczesności⁹²².

Do sankcji pozytywnych można natomiast zaliczyć wszelkie działania konsekrujące twórców, na przykład przyznawanie im odznaczeń i nagród państwowych czy nominowanie na kierowników zespołów filmowych. Filmy historyczne nagradzane w okresie PRL, między innymi przez ministra kultury i sztuki oraz ministra obrony narodowej, pokazywały dość wyraźnie jakiego rodzaju produkcje znajdują uznanie władz. Do najczęściej nagradzanych twórców należeli Ewa i Czesław Petelscy oraz Jerzy Passendorfer (27% nagród MON przypadło filmom zespołu *Iluzjon* prowadzonego przez Petelskiego), reżyser widowiskowego kina historyczno-rozrywkowego Jerzy Hoffman oraz twórcy seriali *Cztery pancerni i pies* i *Stawka większa niż życie*. Stanisław Różewicz, mniej zaangażowany politycznie, zajmujący osobne stanowisko w polu, był wielokrotnie wyróżniany, ale przede wszystkim za swoje wczesne filmy *Wolne miasto*, *Świadectwo urodzenia*, *Westerplatte*. W drugiej połowie lat sześćdziesiątych i później rzadziej nagradzano tych twórców kina historycznego, którzy zajmowali mocne pozycje blisko bieguna autonomicznego, prócz Różewicza, na przykład Andrzeja Wajdę czy Jerzego Kawalerowicza. Za to zdecydowanie częściej mogli oni liczyć na nagrody festiwalowe, dziennikarzy, publiczności, co pokazuje różnicę w kryteriach oceny filmów przez władze i odbiorców.

Oba kierunki działań władz sprawiły, że w środowisku twórców zainteresowanych kinem historycznym pogłębiały się naturalne podziały związane z różnicami poglądów politycznych czy estetycznych. Szczególnie widać to w okresie od połowy lat siedemdziesiątych do czasu ogłoszenia stanu wojennego. W tym czasie, choć nie zostały naruszone dogmaty polityki pamięci, takie jak zakaz krytyki ZSRR, widać rywalizację środowisk twórców wspieranych przez liberalną i konserwatywno-narodową frakcję PZPR. Pierwsza z grup skupiła się wokół Andrzeja Wajdy i Krzysztofa Zanussiego (zespoły *X*, *Tor*) druga, między innymi, Czesława Petelskiego i Bohdana Poręby (zespoły *Iluzjon*, *Profil*, *Kraków*). Warto przy tym dodać, że zielone światło, jakie otrzymały niektóre filmy krytycznie spoglądające na najnowszą historię Polski (np. *Człowiek z marmuru*, *Człowiek*

⁹²² Andrzej Wajda twierdził wręcz, że „w ogóle nie ma filmów historycznych. To nieważne, że aktorzy grają na przykład w togach – każdy film jest współczesny, bo widzowie odczytują problem filmu zawsze jako problem dzisiejszy”. Za: „*Popiół i diament*”, Film, nr 34, 1958.

z *żelaza*, *Matka Królów*, *Dreszcze*) ze strony bardziej liberalnie zorientowanych decydentów (np. Józefa Tejchmy, Mieczysława Wojtczaka, Jerzego Bajdora) niekoniecznie wynikało z potrzeby demokratycznego otwarcia polityki pamięci. Sami decydenci we wspomnieniach poruszają wątki szacunku oraz uczciwości wobec wielkich dzieł filmowych i ich twórców⁹²³ – a więc odnoszą się do mocy autonomicznego bieguna pola, która w określonych przypadkach skłaniała ich do podejmowania ryzykownych politycznie decyzji. Nie odrzucając takiego wyjaśnienia można jednak przypuszczać, że były to jednocześnie elementy sporów frakcyjnych wewnątrz elity władzy (jak widział to na przykład Bohdan Poręba⁹²⁴) oraz społecznego wentylu bezpieczeństwa⁹²⁵, czyli znanego z teorii konfliktu mechanizmu pozwalającego w sposób zastępczy wyładować niebezpieczne dla systemu emocje i niezadowolenie społeczne⁹²⁶.

Działania władz w polu produkcji filmowej były widoczne również we wcześniejszych omawianych okresach. W dwudziestoleciu międzywojennym wyróżnia się przede wszystkim okres lat 1926-1939, co pokazuje, że rządy autorytarne traktowały filmowe obrazy przeszłości jako jeden z pasów transmisyjnych oficjalnej pamięci zbiorowej. Władze sanacyjne dysponowały w zasadzie podobnym wachlarzem sankcji pozytywnych – nagrodami, prestiżowymi stanowiskami (jak stanowisko przewodniczącego Naczelnej Rady Przemysłu Filmowego dla Ryszarda Ordyńskiego), zleceniami na produkcję konkretnych filmów oraz negatywnych – instytucjonalną cenzurą, koncesjonowaniem produkcji i dystrybucji filmów. Posuwano się również do działań nielegalnych, na przykład pogroźek, jak w przytaczanej wcześniej historii Józefa Lejtesa, któremu grożono wysłaniem do Berezki Kartuskiej⁹²⁷. Warto przypomnieć ten epizod, ponieważ podobne groźby wobec twórców pojawiały się w najtrudniejszych momentach historii polskiego kina powojennego, na przykład w czasie stanu wojennego i kolaudacji filmu *Przesłuchanie*

⁹²³ Por. np. M. Wojtczak, *Kronika nie tylko filmowa*, Warszawa 2004; M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju...*; J. Tejchma, *Pożegnanie z władzą*, Warszawa 1996.

⁹²⁴ G. Sroczyński w rozmowie z Bohdanem Porębą, *Poręba chce zmartwychwstać*, Duży Format (Gazeta Wyborcza), 4.03.2008, s. 14.

⁹²⁵ Por. np. wykład prof. Piotra Sitarskiego, *Matka Królów – przykład filmu rozliczeniowego*, <https://www.youtube.com/watch?v=hJnTfkCr28Q> (dostęp: 1.04.2015); *Kryptonim Lato 1979: pielgrzymka pod kontrolą. Małgorzata Skowrońska w rozmowie z Markiem Lasotą*, Gazeta Wyborcza, 6.06.2009, http://krakow.gazeta.pl/krakow/1,88160,6694675,Kryptonim_Lato_1979__pielgrzymka_pod_kontrola.html (dostęp: 1.04.2015).

⁹²⁶ L. Coser, *Społeczne funkcje konfliktu*, [w:] M. Malikowski, S. Marczuk (red.), *Socjologia ogólna. Wybór tekstów. T. 2*, Tyczyn 1997.

⁹²⁷ T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 83.

Ryszarda Bugajskiego⁹²⁸. Wracając jednak do polityki sanacyjnej wobec filmowców, w odniesieniu do najnowszej historii stworzono obraz, który minimalizował z jednej strony rolę endecji, a z drugiej radykalnej lewicy (SDKPiL, PPS-Lewica) w takich wydarzeniach, jak rewolucja lat 1905-1907 czy działania na rzecz odzyskania niepodległości w czasie I wojny światowej. Podkreślał natomiast pozytywną rolę Józefa Piłsudskiego i piłsudczyków, pośrednio przyczyniając się także do budowy kultu marszałka.

Współcześnie, w sytuacji braku cenzury instytucjonalnej i przy funkcjonowaniu prywatnych kanałów dystrybucji, do podstawowych narzędzi państwa należy subsydiowanie produkcji filmów, nagrody dla twórców, rozpisywanie konkursów na scenariusze. Od 2005 r. za działania te w dużej mierze odpowiada Polski Instytut Sztuki Filmowej. Choć jest to instytucja państwowa, podlegająca Ministerstwu Kultury i Dziedzictwa Narodowego⁹²⁹, wpływ na jej działanie mają również przedstawiciele podmiotów komercyjnych – producentów, dystrybutorów, właścicieli kin, stacji telewizyjnych i sieci kablowych – zasiadających w Radzie PISF oraz przedstawiciele środowiska filmowego, którzy jako eksperci opiniują wnioski o dofinansowanie produkcji. Państwo ma także częściowy wpływ na działalność telewizji publicznej, która jest jednym z ważniejszych producentów filmowych we współczesnej Polsce.

Polityka państwa jest więc współcześnie ograniczana przez konstrukcję ustawy o kinematografii i otoczenie instytucjonalne, natomiast władze stale uczestniczą w decydowaniu o kierunkach rozwoju polskiego kina, w tym o podejmowanych tematach filmów historycznych. W latach dziewięćdziesiątych, jeszcze przed powstaniem PISF, państwo wspierało zwrot ku „białym plamom” historii, dotyczącym zwłaszcza stosunków polsko-radzieckich oraz ku dziejom politycznej i społecznej opozycji wobec reżimu PRL. Wątki te do dziś pozostają ważną częścią produkcji filmowej, czego przykładami z ostatnich lat są np. filmy *Róża* (2012) Wojciecha Smarzowskiego, *Syberiada polska* (2013) Janusza Zaorskiego, *Wałęsa. Człowiek z nadziei* (2013) Andrzeja Wajdy, *Jack Strong* (2014) Władysława Pasikowskiego. Najpowszechniejszym tematem współczesnych filmów historycznych wciąż pozostaje natomiast okupacja niemiecka w czasie II wojny światowej,

⁹²⁸ Tamże, s. 448.

⁹²⁹ Minister zatwierdza m. in. roczne plany finansowe PISF. Por. *Statut Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej*, http://www.pisf.pl/files/dokumenty/informacje_prawne/statut_pisf.pdf (dostęp: 1.04.2015).

czego przykładem są m. in. filmy *W ciemności* (2012) Agnieszki Holland, *W ukryciu* (2013) Jana Kidawy-Błońskiego, *Baczyński* (2013) Kordiana Piwowarskiego, *Tajemnica Westerplatte* (2013) Pawła Chochlewa, *Sierpniowe niebo. 63 dni chwały* (2013) Ireneusza Dobrowolskiego, *Kamienie na szaniec* (2014) Roberta Glińskiego, *Miasto 44* (2014) Jana Komasy. Inne tematy i okresy historyczne pozostają na marginesie, co pośrednio świadczy także o głównych wektorach państwowej polityki pamięci.

W związku z realnym udziałem państwa w produkcji filmów historycznych we wszystkich omawianych okresach należy uznać, że twórcy filmowi poprzez samą decyzję nakręcenia filmu historycznego oraz wybór tematu orientują się w jakiś sposób wobec pola władzy (H2). Jest to dobrze widoczne choćby na przykładzie filmów okresu szkoły polskiej, kiedy twórcy podejmując tematy przemilczane w okresie stalinizmu – takie jak powstanie warszawskie, kampania wrześniowa, akowskie i poakowskie podziemie niepodległościowe – wyrażali jednocześnie społeczne dążenie do liberalizacji systemu w duchu Października 1956⁹³⁰. Widać to również na opisywanym w rozdziale 3 przykładzie historycznych obrazów antyniemieckich. W latach 70., retoryka antyniemiecka w polskich filmach historycznych była podtrzymywana w większym stopniu przez zespoły bliższe oficjalnej polityce pamięci (*Iluzjon*, *Profil*), niż zespoły bardziej krytyczne wobec władzy i zajmujące bardziej autonomiczne pozycje w polu (*Tor*, *X*).

Kręcenie filmów historycznych zgodnych z oficjalną polityką pamięci skutkuje konsekwencjami ich twórców przez państwo, co pokazuje choćby przytoczony wyżej przykład nagród ministrów kultury i sztuki oraz obrony narodowej w okresie PRL. W praktyce, trajektoria zbliżania się twórcy do pola władzy zwiększała również możliwości tworzenia samodzielnych, wysokobudżetowych, a jednocześnie konwencjonalnych (*history as drama*) obrazów przeszłości. W okresie międzywojennym podobną drogę przebył Ryszard Ordyński, który swojej mocnej pozycji zawdzięczał np. możliwość ekranizacji *Pana Tadeusza*, choć ostateczna decyzja w tej sprawie należała – inaczej niż po wojnie – do prywatnego producenta filmu⁹³¹, który liczył na wymierne zyski z prestiżowego i politycznie pożądanego⁹³² przedsięwzięcia. W okresie PRL taka

⁹³⁰ Por. np. *Andrzej Munk...*, s. 90-92.

⁹³¹ W tym przypadku Alfreda Niemirskiego prowadzącego firmę Star-Film.

⁹³² Premiera *Pana Tadeusza* stała się dużym wydarzeniem, w którym wziął udział, między innymi, Józef Piłsudski z rodziną. Ponoć w czasie pokazu filmu szczególny aplauz publiczności wywoływały sceny, w których pojawiał się generał Dąbrowski. Paralela pomiędzy Legionami Dąbrowskiego i Piłsudskiego była

trajektoria dotyczyła na przykład Czesława Petelskiego i Bohdana Poręby. Obaj, dzięki swoim filmom zgodnym z politycznymi oczekiwaniami władz (Petelski nakręcił m. in. *Ogniomistrza Kalenia, Naganiacza*; Poręba przede wszystkim *Hubala*) otrzymali możliwość kierowania zespołami filmowymi (*Iluzjon, Profil*), co ułatwiło im następnie tworzenie dużych widowisk historycznych, takich jak *Kazimierz Wielki* lub *Kopernik* Petelskiego⁹³³ oraz *Polonia Restituta* Poręby. Produkcje te nie wiązały się jednak ani z wybitnym sukcesem ekonomicznym, ani ze wzrostem prestiżu w środowisku, w pierwszej kolejności traktowano je bowiem jako obrazy oficjalnej pamięci.

Trajektorie innych reżyserów – nie tylko okresu PRL – pokazują jednak, że droga do realizacji dużych produkcji nie zawsze i niekoniecznie musi wiązać się z postawą dyspozycyjności wobec władzy. Przykładem nieco innej drogi jest kariera Jerzego Kawalerowicza, który swoją pierwszą dużą produkcją, *Celulozę*, mógł nakręcić niemalże jako debiutant. W późniejszych latach Kawalerowicz, choć był kierownikiem zespołu filmowego i członkiem PZPR, tworzył duże filmy historyczne nie będące jednoznaczną wykładnią oficjalnej pamięci. Siłą obrazów takich jak *Matka Joanna od aniołów* lub *Faraon* była ich wieloznaczność, która sprawiała, że w oczach władz były to filmy poprawne (np. antykościelne), choć nie była to z pewnością jedyna ani wystarczająca interpretacja. Wielkie produkcje Wojciecha Hasa, Jerzego Hoffmana, Jerzego Antczaka również nie były wynikiem ich wcześniejszej bliskiej współpracy z władzami. Władze zdawały sobie natomiast sprawę z ekonomicznej i prestiżowej użyteczności wielkich historycznych superprodukcji (*Potop* Hoffmana oraz *Noce i dnie* Antczaka były nominowane do Oscara), dlatego powierzały realizację twórcom gwarantującym wysoki poziom produkcji. Konsekracja w postaci objęcia kierownictwa zespołów nastąpiła w ich przypadku później, już po okresie największych produkcji i największych sukcesów⁹³⁴.

Warto osobno spojrzeć na *casus* Andrzeja Wajdy, który zanim został kierownikiem zespołu *X*, nakręcił, między innymi, superprodukcję *Popioły* (1965). Niedługo po premierze ekranizacji powieści Żeromskiego, w dyskusji czasopisma *Kino* na temat zespołów, dyskutanci (przede wszystkim Stanisław Wohl i Aleksander Ford) stwierdzali, że format

dla ówczesnych widzów czytelna. Pokazuje to, że ekranizacja dzieła Mickiewicza również służyć mogła (i miała) wzmocnieniu obozu władzy. Za: T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 58.

⁹³³ Podpisanych jako reżyseria wspólna Ewy i Czesława Petelskich.

⁹³⁴ Jerzy Antczak objął w 1977 kierownictwo zespołu *Nurt*, który rozwiązano w tym samym roku. Jerzy Hoffman został kierownikiem zespołu *Zodiak* w 1980 roku, a Wojciech Has zespołu *Rondo* w 1981 roku. Ten ostatni w wyniku rekomendacji Stowarzyszenia Filmowców Polskich, a więc oddolnie.

Wajdy jest zbyt duży na bycie członkiem zespołu filmowego, w związku z czym powinien on zostać mianowany na kierownika lub wręcz otrzymać prawa jednoosobowego (!) zespołu filmowego⁹³⁵. Wajda był więc konsekrowany zarówno przez władze jak i środowisko już wówczas, chociaż jego wcześniejsze filmy, co zostało opisane wcześniej, często wywoływały kontrowersje. Zespół X utworzono w 1972 r. i w dużej mierze przyspieszyło to proces oddalania się Wajdy od władzy politycznej, chociażby ze względu na fakt, że wokół zespołu zgromadziła się grupa młodych, kontestujących system twórców. Jeszcze po nakręceniu *Ziemi obiecanej* w 1974 r. Wajda był oficjalnie chwalony przez władzę. Ową przychylność reżyser wykorzystał do przekonania decydentów o potrzebie nakręcenia *Człowieka z marmuru*, filmu którym przesunął się z kolei wyraźnie na pozycje krytyczne wobec władzy. Ograniczyło to jego możliwości twórcze w Polsce, ale nie uniemożliwiło kręcenia dużych produkcji w ogóle. W okresie stanu wojennego Wajda nakręcił *Dantona* we Francji. Podobnie Jerzy Kawalerowicz, szczególnie po sukcesie *Faraona*, miał poważne propozycje pracy w Stanach Zjednoczonych, odmawiał jednak, obawiając się ograniczonego wpływu na kształt produkcji w hollywoodzkim systemie kinematografii. W każdym razie, osiągnięcie odpowiednio wysokiej pozycji w środowisku, otwierało niektórym twórcom możliwości tworzenia dużych produkcji bez względu na dystans wobec pola władzy.

Wracając do Wajdy, akt zajęcia pozycji po stronie krytyków reżimu, a następnie sympatyków Solidarności pozwolił mu przetrwać okres transformacji i zająć dogodne miejsce zarówno w polu produkcji filmowej jak i władzy po 1989 roku – jako senatora I kadencji. W nowej rzeczywistości Wajda utrzymał pozycję barona, w odróżnieniu od takich twórców, jak wspomniani wyżej Petelski i Poręba, których transformacja systemowa wyrzuciła na margines pola.

Współcześnie, duże produkcje historyczne reżyserują twórcy konsekrowani jeszcze w okresie PRL (Wajda, Hoffman), ostatnie lata pokazały jednak, że takie realizacje możliwe są w zasadzie bez uprzedniego zajmowania wyraźnych pozycji wobec pola władzy. Chodzi tu przede wszystkim o takie kosztowne produkcje jak *Miasto 44* oraz *Hiszpanka*, wyreżyserowane przez stosunkowo młodych filmowców – Jan Komasa urodził się w 1981 roku, Łukasz Barczyk w 1974 roku – nie tylko debiutujących w okresie III RP, ale również nierealizujących wcześniej tematów historycznych. Tak więc zarówno w odniesieniu do

⁹³⁵ *Zespoły i co dalej?*, Kino nr 5, 1966, s. 27-28.

współczesności jak i poprzednich omawianych okresów pozycja w pobliżu pola władzy nie okazuje się warunkiem koniecznym tworzenia dużych produkcji historycznych, choć może być warunkiem wystarczającym.

Stosunek do pola władzy czy szerzej, poglądy polityczne twórców filmowych, korelują do pewnego stopnia z wyborem podejmowanych tematów oraz interpretacją konkretnych wydarzeń, postaci, procesów historycznych itd. Trudno jednak przyjąć za słuszne stwierdzenie, że twórcy nastawieni opozycyjnie wobec władzy wyraźnie częściej podejmują wątki ważne dla alternatywnych wspólnot pamięci, sięgają po tematy zapomniane lub alternatywne formy wyrazu (*history as experiment*) (H3). Dzieła twórców zaangażowanych politycznie po stronie władzy i opozycji odróżniają raczej odmienne interpretacje tych samych wydarzeń historycznych, ważnych z punktu widzenia pamięci zbiorowej dominującej części społeczeństwa, bądź szerszych fenomenów pamięci zbiorowej, takich jak opisane w rozdziale trzecim. Różnice polityczno-ideologiczne w środowisku były najistotniejsze dla pozycji w polu w okresie PRL, ponieważ usytuowanie wobec pola władzy, czyli niedemokratycznego otoczenia instytucjonalnego kinematografii, znacząco determinowało margines swobody działania twórców. W tym okresie powstał szereg filmów fabularnych, dotyczących konkretnych wydarzeń polskiej historii lub fenomenów pamięci zbiorowej, które można potraktować jako elementy szerszych polemik. Jako przykłady podać można filmowe wypowiedzi na temat września 1939 r. (np. *Lotna*, *Hubal*, *Don Gabriel*), powstania warszawskiego (np. *Kanał*, *Eroica*, *Kamienne niebo*), reformy rolnej (np. *Klucznik*, *Karabiny*). Były to polemiki możliwe do prowadzenia w ramach wyznaczanych przez oficjalną politykę pamięci, wytyczne cenzury oraz „ezopowy język” filmów. Ignorowały one natomiast wątki ważne dla wielu zbiorowości i wspólnot pamięci. W niektórych przypadkach z powodów politycznych, jak było na przykład z historią zbrodni katyńskiej, czy deportacji ludności polskiej na wschód Związku Radzieckiego. Te tematy pojawiły się w filmach po 1989 roku (np. *Katyń*, *Cynga*, *Wszystko co najważniejsze*, *Syberjada polska*). Inne – jak można się domyślać – poprzez nierozpoznanie potrzeb konkretnych zbiorowości lub uznanie ich za nieistotne, co może dotyczyć na przykład historii przeżywanej i opowiadanej z perspektywy kobiet lub mniejszości etnicznych bądź religijnych.

Pojawiające się w kinie nowe tematy historyczne i perspektywy – jak na przykład nurt regionalny rozwijający się na przełomie lat 60. i 70.⁹³⁶ – były jednak często próbami opowiedzenia znanych już wcześniej, korzystnych z punktu widzenia władzy mitów, przedstawionych jedynie w innym kontekście historycznym. Dla przykładu, wyjątkowe w polskiej kinematografii zwrócenie uwagi na historię Kaszubów (*Kaszebe*) wpisywało się w szerszą narrację antyniemiecką. Podobnie, „odkrycie” dla polskiego filmu dynastii Piastów w pierwszej połowie lat 70. niosło za sobą korzystne dla władzy wątki antykościelne, antyniemieckość, apologię silnej władzy państwowej, modernizacji itd.

Podjęcie zapomnianych tematów oraz autorskie w formie wypowiedzi przełamujące tradycyjne konwencje pokazywania historii na ekranie (*history as experiment*) nie są więc domeną twórców silnie zaangażowanych politycznie. Dotyczą raczej filmowców pozostających blisko autonomicznego bieguna pola lub w sferze heterodoksji, gdyż eksperymenty mają moc podważania zastałych struktur i konwencji. Te autorskie wypowiedzi mogą być krytyczne wobec władzy politycznej (jak na przykład *Klucznik* i *Dreszcze* Wojciecha Marczewskiego), ale w większości przypadków pozostają wobec niej neutralne lub wpisują się w szeroko rozumianą oficjalną politykę pamięci. Do reżyserów dość konsekwentnie trzymających się własnego, autorskiego stylu i pozostających tym samym w autonomicznej części pola, należeli na przykład Andrzej Barański czy Andrzej Żuławski – ich filmy historyczne były zazwyczaj oryginalne ze względu na treść i formę, aż do granicy skandalu, jak było chociażby z *Trzecią częścią nocy* (1971) oraz *Diabłem* (1972) Żuławskiego. Również tutaj można znaleźć jednak wyjątki. Przykładem może być filmografia Pawła Komorowskiego, twórcy odpowiedzialnego za szereg konwencjonalnych filmów historyczno-przygodowych i filmów dla młodzieży, m. in. serialu *Przygody pana Michała* (1969), polsko-bułgarskich koprodukcji *Oko proroka* (1982) i *Przekłęte oko proroka* (1984) czy ekranizacji *Szyzyfowych prac* (2000). Paweł Komorowski jest jednak również reżyserem *Elegii* (1979), jednego z najciekawszych polskich obrazów historycznych, które zaliczyć można do kategorii *history as experiment*. Stąd też, hipoteza 3 nie znajduje potwierdzenia.

Hipoteza czwarta (H4) nawiązywała do wspólnot pamięci niezwiązanych z władzą, a więc pozostających poza sferą oficjalnej pamięci lub w opozycji do niej. Ich położenie było najtrudniejsze w okresie PRL, ponieważ nie miały one, oczywiście, możliwości

⁹³⁶ W. Wierzewski, *Długometrażowy film fabularny*, [w:] *Mały rocznik filmowy. 1971*, Warszawa 1972, s. 4.

swobodnego wypowiedzenia się w dyskursie publicznym. Przytaczana w jednym z wcześniejszych rozdziałów historia powstania *Człowieka z żelaza* pokazuje jednak, że w określonych okolicznościach, zbiorowości zazwyczaj pozbawione głosu mogą inspirować twórczość filmową. Częściej jednak wspólnoty takie starają się przyjąć postawę defensywną, to znaczy organizować kanały krytyki filmów produkowanych. Było tak na przykład w dwudziestoleciu międzywojennym, a przede wszystkim po 1926 r., kiedy środowiska endeckie, w dużej mierze pozbawione możliwości kreowania własnych filmowych wizji historii, skupiały się na publicznej krytyce produkcji. Zresztą – krytyce dwukierunkowej, skierowanej jednocześnie przeciwko rządowej polityce pamięci jak i strukturze własności przemysłu kinematograficznego, w którym odnajdywały nadreprezentację osób żydowskiego pochodzenia. W tym samym czasie podobna krytyka produkcji filmowej płynęła ze środowisk lewicowych. Zarówno endecja jak i lewica próbowały wpływać na samo pole produkcji filmowej – endecja poprzez wspieranie konwencjonalnych widowisk reżyserowanych np. przez Jana Nowinę-Przybylskiego czy Edwarda Puchalskiego, a lewica np. przez działalność środowiska „Startowców” – nie były to jednak próby, które mogłyby wpłynąć na główny nurt produkcji.

Współcześnie, Polski Instytut Sztuki Filmowej czy telewizja publiczna finansują filmy historyczne, przedstawiające dość zróżnicowane interpretacje historii, nie ma również instytucji cenzury prewencyjnej. Jednak wspólnoty pamięci niezwiązane z władzą państwową, ani z wielkim kapitałem ekonomicznym, z racji ograniczonych możliwości produkcji filmów, nadal opierają swoje strategie prowadzenia polityki pamięci w sferze kinematografii głównie na krytyce filmów produkowanych⁹³⁷. W praktyce, w ostatnich latach są to przede wszystkim środowiska prawicowe, narodowo-konserwatywne, które za pomocą dostępnych kanałów medialnych, krytycznie odnoszą się do filmów przedstawiających interpretacje historii, z którymi się nie zgadzają. Skutecznym przykładem takiego działania była opisana w rozdziale czwartym historia Porozumienia Organizacji Kombatantkich i Niepodległościowych, któremu udało się zablokować w 2006 roku emisję w telewizji publicznej popularnych seriali wojennych *Cztery pancerni i pies*

⁹³⁷ Przykładem włączania się wspólnot pamięci do produkcji filmowej jest film *Smoleńsk* w reżyserii Antoniego Krauze (premiera planowana na 2015 rok), przedstawiający określoną wizję tragicznych wydarzeń 10 kwietnia 2010 roku (zapowiedzi filmu sugerują m. in. sceny łączące je symbolicznie ze zbrodnią katyńską). Budżet filmu pochodzi ze zbiorów sponsorów oraz darczyńców. Zbiórkę prowadzi Fundacja Smoleńsk 2010.

oraz *Stawka większa niż życie* ze względu na zawartą w nich nieprawdziwą wizję historii. Innym, publiczne komentarze dotyczące *Idy* Pawła Pawlikowskiego, szczególnie po otrzymaniu przez film nagrody Oscara⁹³⁸. W ostatnich latach te same lub zbliżone środowiska krytykowały, jako wyrażające niewłaściwą, ich zdaniem, politykę pamięci, takie filmy, jak m.in. *W ciemności* Agnieszki Holland, *Róża* Wojciecha Smarzowskiego, czy *Pokłosie* Władysława Pasikowskiego. Ostatni tytuł nie jest co prawda filmem historycznym, ale odwołuje się do stosunków polsko-żydowskich w czasie okupacji i tuż po wojnie – drażliwego tematu we współczesnym polskim dyskursie publicznym.

Hipoteza piąta (H5) mówi, iż wyraźna dominacja pola ekonomicznego nad kinematografią prowadzi do różnorodności przekazów pamięci zbiorowej przy ujednocnianiu ich formy do wysokobudżetowej konwencji historii jako kina rozrywkowego. Z największym wpływem logiki ekonomicznej na kinematografię, co można określić również jako sferę „globalnego Hollywood” w polskim przemyśle filmowym, mamy do czynienia współcześnie, to jest po 1989 r., kiedy załamała się państwowa produkcja i system zespołów filmowych. Twórczość w dziedzinie filmów historycznych w ostatnim ćwierćwieczu potwierdza, że pomimo względnej różnorodności występujących współcześnie wątków – omawianych na przykład w rozdziale 3 – formalnym wzorcem staje się zdecydowanie konwencjonalny film zrealizowany w „stylu zerowym” (*history as drama*), często z elementami sensacji i przygody. Ciekawym przykładem tej tendencji jest film *Powstanie warszawskie* (2014) w reżyserii Jana Komasy, który wykorzystał odpowiednio spreparowane (pokolorowane, udźwiękowione) obrazy archiwalne z powstania warszawskiego i skomponował z nich film fabularny spełniający wszelkie kryteria klasycznego dramatu wojennego⁹³⁹. Na tradycyjnych konwencjach opierają się również produkcje telewizyjne, będące wciąż istotnym medium przekazu historycznego. Dotyczy to zarówno seriali, na przykład najpopularniejszego w ostatnich latach *Czasu honoru* jak i spektakli realizowanych w cyklu *Scena Faktu* Teatru Telewizji.

⁹³⁸ Por. np., „*Ida*” dzieli Polaków. Prawica: „To film antypolski”. Lewica: „Utrwała stereotyp złej Żydówki i dobrej zakonnicy”, *Gazeta Wyborcza*, 24.12.2014, http://m.wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,117915,17176973,_Ida__dzieli_Polakow__Prawica___To_fil_m_antypolski_.html (dostęp: 1.04.2015).

⁹³⁹ Film obejrzało w kinach blisko 600 tysięcy osób, była to ósma najpopularniejsza polska produkcja 2014 roku. Za: *Polskie premiery 2014*, <http://www.pisf.pl/rynek-filmowy/box-office/filmy-polskie?cat=10053> (dostęp: 1.04.2015).

Jak pokazały opisane w rozdziale 4 wywiady zogniskowane, sprawnie zrealizowana konwencjonalna produkcja jest właśnie tym czego poszukują współcześni widzowie, ubolewający nad nieudolnością polskich kopii kina hollywoodzkiego, ale nie domagający się autorskich przedstawień przeszłości. Nieliczni twórcy, którzy konsekwentnie nie przystosowują się do tych wymagań (np. Andrzej Barański, Lech Majewski), pozostają w pobliżu bieguna autonomicznego, przez co są słabo rozpoznawalni wśród szerokich grup odbiorców. Dowodem na to jest, między innymi, odbiór filmu *Młyn i krzyż* (2011) Lecha Majewskiego, będącego rodzajem komentarza do obrazu Pietera Bruegla starszego *Droga krzyżowa*. Pomimo faktu, że media chętnie opowiadały o filmie w konwencji charakterystycznej dla wielkiej produkcji, to jest eksponując wątki związane z jej rozmachem – wykorzystaną nowoczesną technologią komputerową, liczbą statystów, uszytych kostiumów itd.⁹⁴⁰ – został on przez publiczność zignorowany, w kinach *Młyn i krzyż* obejrzało niecałe 52 tys. widzów. Inni twórcy starają się łączyć autorski styl z popularną estetyką, przesuając się tym samym w kierunku bieguna heteronomicznego (Jan Jakub Kolski). Jeszcze inni, po jednej lub kilku próbach przestali angażować się w tematykę historyczną (np. Filip Zylber, Barbara Sass).

Podobna sytuacja miała miejsce w okresie dwudziestolecia międzywojennego, kiedy pod wpływem spółek producenckich i dystrybutorów – a w istocie za sprawą popytu widowni – masowo produkowano konwencjonalne historyczne melodramaty i filmy sensacyjne, określane często mianem filmów patriotycznych. Nacisk na konwencję był w tym okresie tak duży, że konsekwentnie przerabiano na przykład ekranizowane dzieła klasyki literatury polskiej tak, aby uwypuklić wątki romansowe. Różnica pomiędzy okresem międzywojennym, a współczesnym polega przede wszystkim na tym, że wówczas, szczególnie po 1926 r., również władze stosunkowo silnie wpływały na pole produkcji filmowej dbając o to, aby produkowane obrazy nie były sprzeczne z oficjalną polityką pamięci. Konserwatywna, konwencjonalna forma filmów historycznych jako melodramatów, filmów przygodowych czy wręcz serii stylizowanych, żywych obrazów o charakterze patriotycznym była korzystna dla władz, bez względu na to czy

⁹⁴⁰ Por. np. M. Zaród, *Nowy film katowickiego Mistrza*, Śląsk nr 4, 2011. <http://alfa.com.pl/slask/201104/aktua.html> (dostęp: 1.04.2015); H. Wach-Malicka, *Majewski podbija świat. „Młyn i krzyż” wyświetlany jest już w 50 krajach*, Dziennik Zachodni 16.11.2011, <http://www.dziennikzachodni.pl/arttykul/472696,majewski-podbija-swiat-mlyn-i-krzyz-wyswietlany-jest-juz-w-50-krajach,id,t.html?cookie=1> (dostęp: 1.04.2015).

przedstawiała okres wojen szwedzkich (*Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy*), napoleońskich (*Ułan księcia Józefa*), czy I wojny światowej (*Mogła nieznanego żołnierza*). W istocie przedstawiano w nich bowiem ten sam zestaw patriotycznych postaw i wartości, kult państwa oraz – gdzie tylko było to możliwe – Józefa Piłsudskiego i jego Legionów⁹⁴¹. Eksperymenty z formą były niepożądane przez producentów i władze zarówno ze względu na fakt, że zniechęcały przeciętnego widza kinowego oczekującego od filmu nieskomplikowanej rozrywki, ale również dlatego, że nawet drobne wycieczki w stronę awangardy mogły być politycznie podejrzane. Warto przypomnieć, że najaktywniejsza, alternatywna wobec głównego nurtu grupa filmowców skupiona w STARCIE, była jednoznacznie lewicowa (Aleksander Ford był członkiem KPP, Wandę Jakubowską można określić jako „sympatyczkę” tej partii⁹⁴², członkowie STARTU tworzyli później powojenny system kinematografii). Co więcej, w okresie międzywojennym, a przede wszystkim w latach 20., jednym z najważniejszych światowych ośrodków filmowej awangardy był Związek Radziecki. Naśladowanie czy sama inspiracja twórczością wielkich reżyserów radzieckich mogłoby więc zostać odczytane jako prokomunistyczna agitacja.

Skoro dominacja logiki ekonomicznej nie sprzyja różnorodności form, to czy w sytuacji dominacji logiki politycznej jest na odwrót? To znaczy, czy przy różnorodności form dochodzi do ujednoczenia przekazu i interpretacji ekranowej przeszłości? Historia polskiego kina okresu PRL pokazuje, że poza okresem socrealizmu, począwszy od połowy lat pięćdziesiątych przynajmniej do ogłoszenia stanu wojennego, głównym atutem i motorem napędowym polskiej kinematografii były filmy autorskie, a więc zróżnicowane w formie i stylu. Rozwój kina autorskiego, artystycznego, w dużej mierze wiązał się z polskim modelem kinematografii opartym na działaniach autonomicznych zespołów filmowych. Władze zezwalały więc na wielość form filmowych, o ile ich treści mieściły się w politycznie nakreślonych ogólnych ramach. Dzięki temu powstały awangardowe filmy Grzegorza Królikiewicza (*Klejnot wolnego sumienia*, *Fort 13*), oniryczne obrazy Wojciecha

⁹⁴¹ Wyżej wspomniano między innymi o paraleli pomiędzy postacią generała Jana Henryka Dąbrowskiego i marszałka Józefa Piłsudskiego zauważonej przez publiczność w *Panu Tadeuszu* (1928). Innym przykładem może być ścieżka dźwiękowa przygodowego filmu *Bohaterowie Sybiru* (1936) w reżyserii Michała Waszyńskiego. W filmie opowiadającym o polskich zesłańcach na Sybir, chcących powrócić do Polski po odzyskaniu przez nią niepodległości, muzyka Henryka Warsa wielokrotnie nawiązuje do pieśni legionowych.

⁹⁴² M. Talarczyk-Gubała, *Oszukana Wanda Jakubowska*, Dwutygodnik nr 12, 2014, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5628-oszukana-wanda-jakubowska.html> (dostęp: 1.04.2015).

Hasa (*Sanatorium pod klepsydrą*), zainspirowane estetyką ludową dzieła Henryka Kluby (*Śłońce wschodzi raz na dzień, Sowizdrzał świętokrzyski*), nowatorsko przedstawiająca epizod z II wojny światowej *Elegia* Pawła Komorowskiego i inne filmy, które można włączyć do kategorii *history as experiment*.

Z drugiej strony państwo, uznając autonomię twórców filmowych, było jednocześnie (jedynym) producentem, który musiał mieć również na uwadze ogólny rachunek ekonomiczny. W związku z tym, w zależności od kondycji finansowej kinematografii władze starały się również mniej lub bardziej aktywnie wpływać na formę powstających obrazów, forsując przede wszystkim, podobnie jak producenci przedwojenni, obrazy widowiskowe, rozrywkowe, historyczno-przygodowe, czyli takie, które mogły zachęcić do kin jak najszerszą publiczność. Tak było na przykład w pierwszej połowie lat 60. i 70., kiedy państwo z sukcesami wspierało produkcję tzw. „supergigantów” historycznych i adaptacji klasyki literatury polskiej lub w latach 80., kiedy próbowano rozwijać rozrywkowe kino gatunków. Wśród setki najpopularniejszych filmów kinowych okresu PRL znalazło się 29 filmów historycznych. Zdecydowana większość z nich jest utrzymana w konwencji przygodowej superprodukcji, a pierwszą trójkę stanowią ekranizację prozy Henryka Sienkiewicza – *Krzyżacy*, *W pustyni i w puszczy*, *Potop*, na które łącznie sprzedano około 90 milionów biletów kinowych⁹⁴³. Oczywiście, widowiskowe kino popularne, pokazujące np. wojnę w konwencji przygodowej było również pożądane ze względów propagandowych. Atrakcyjne i widowiskowe produkcje takie jak serial *Cztery pancerni i pies* (8,2 mln widzów w wersji kinowej), wojenne freski Bohdana Poręby (*Hubal*, 7,9 mln widzów) lub Jerzego Passendorfera (*Barwy walki*, 4,4 mln widzów) miały trafiać do jak najszerszych grup społecznych, często ze szczególnym uwzględnieniem młodzieży i przekazywać im oficjalną wersję najnowszej historii.

Można więc założyć, że choć władze dopuszczały wielość form, to preferowane były takie filmy, które mogłyby zainteresować szeroką widownię i tym samym zapoznać ją z określonymi treściami. Nieprzypadkowo, jednym z częściej powtarzanych zarzutów wobec filmowców okresu PRL było zdanie, że kręcą oni filmy „dla siebie” lub „dla nikogo”, zamiast tworzyć dla społeczeństwa. Pomijając przypadki filmów rzeczywiście nieudanych, zarzut ten pokazuje istotę konfliktu pomiędzy autonomicznym a heteronomicznym

⁹⁴³ *Mały rocznik filmowy 1987*, Warszawa 1988, s. 75.

biegunem pola produkcji filmowej. Podczas gdy w stosunkowo autonomicznym modelu produkcji jaki wytworzył się w Polsce po 1955 r., wraz z powstaniem zespołów filmowych, twórcy rzeczywiście mogli kręcić filmy w jakimś sensie „dla siebie“ lub „przeciw sobie“ (młodzi przeciw starym, Kutz przeciw Wajdzie, Bareja przeciw Porębie, zespół X przeciw *Torowi* itd.). Jest to jeden z przejawów autonomiczności pola. Władze oczekiwały tymczasem, że filmy będą powstawały dla odbiorców, a w istocie dla samej władzy, która chciała wykorzystać propagandowy i prestiżowy potencjał kinematografii. Stąd też, w większości przypadków twórcy, którzy pozostawali dyspozycyjni wobec politycznych oczekiwań władzy, sytuujący się w pobliżu bieguna heteronomicznego, cieszyli się stosunkowo niskim prestiżem w środowisku.

Różnicowaniu się form filmowych sprzyjała więc nie tylko przychylność władz, ale również stosunkowo autonomiczny model produkcji filmowej. Ukształtowanie się takiego systemu produkcji nie było wcale oczywiste dla krajów bloku socjalistycznego, w których przemysł filmowy został znacjonalizowany⁹⁴⁴. Można przypuszczać, że w wypracowaniu modelu polskiego pomógł fakt, iż osoby tworzące od podstaw polską kinematografię po wojnie (np. Ford, Jakubowska, Bohdziewicz) przywiązane były do idei pracy zespołowej, którą propagowali jeszcze w latach trzydziestych.

Ostatnia z pozostałych do omówienia hipotez (H6) głosi, iż dynamika pamiętania i zapominania w filmie historycznym zależy od współczesnej twórców sytuacji politycznej. Dany temat z przeszłości jest wykorzystywany tym częściej, im żywsza jest pamięć o nim w społeczeństwie, bądź też im bardziej czytelny może być jako metafora sytuacji teraźniejszej. Słuszność tej hipotezy potwierdza przede wszystkim w całości rozdział trzeci. Omówione fenomeny pamięci zbiorowej – a nie jest to, jak wspomniano wyżej, ich kompletny katalog – pokazują wyraźnie zmienną dynamikę zainteresowania zarówno konkretnymi wydarzeniami historycznymi jak i szerszymi wątkami-tematami, takimi jak polska religijność, silni przywódcy, zwycięstwa i klęski, rewolucje itd. W niektórych przypadkach, jak na przykład w przedstawieniach religijności czy klasy robotniczej, bardzo wyraźnie widać zależności pomiędzy liczbą wyprodukowanych na dany temat filmów, ich treścią, a szerszymi przemianami społeczno-politycznymi, na przykład przełomem roku 1989. W produkowanych filmach najczęściej wykorzystywane są też te okresy

⁹⁴⁴ Por. np. I. Nemeskurty, *Historia filmu węgierskiego*, Warszawa 1979; H. Tronowicz, *Film czechosłowacki*, Warszawa 1984.

i wydarzenia historyczne, które są w danym czasie żywe w pamięci zbiorowej, co oznacza, że jest to przede wszystkim historia najnowsza. Dość wyraźną cezurą może być tu okres półwiecza, po którym relacje świadków stopniowo ustępują interpretacjom historyków⁹⁴⁵. Dla dwudziestolecia międzywojennego była to na przykład rewolucja 1905-1907 oraz I wojna światowa, tematy w dużym stopniu zapomniane przez późniejsze polskie kino, przypominane w momentach, w których mogły służyć opisaniu współczesności, jak było na przykład z filmami *Gorączka* czy *Kanalia*. Dla okresu po 1945 r. takim tematem była oczywiście przede wszystkim II wojna światowa i pozostaje nim do dziś (przekroczywszy granicę półwiecza), choć współcześnie często wykorzystuje się również tematy zaczerpnięte z historii PRL, rozumianej przede wszystkim jako historia opozycji wobec reżimu.

Wydaje się natomiast, że w określonych okolicznościach, częste odwoływanie się do pewnych tematów w filmach historycznych może ożywić pamięć zbiorową na ich temat. Jest to, być może, przypadek regionalnej historii Śląska – poczynając od powstań śląskich, przez okres II wojny światowej, aż po lata 80. – która uwieczniona została w wielu filmach, nie tylko Kazimierza Kutza, ale również innych twórców działających w ramach zespołu filmowego *Silesia*. Stworzenie takiego zorientowanego regionalnie zespołu z pewnością wpłynęło pozytywnie na społeczną wiedzę na temat Śląska i jego przeszłości, nie tylko w regionie, ale w całej Polsce, o czym przypominali na przykład rozmówcy podczas wywiadu olsztyńskiego. W odniesieniu do współczesnej kinematografii, być może to takie filmy jak *Pianista*, *W ciemności*, *Ida* lub *Pokłosie* w znacznej mierze ożywiają pamięć, jednocześnie rozpalając na nowo konflikt dotyczący powikłanych stosunków polsko-żydowskich w czasie II wojny światowej, a także po 1945 r.

Na zakończenie wrócić można do pytań, które postawiłem na początku niniejszej pracy. Dlaczego socjolog powinien zajmować się filmami historycznymi? Czy nie jest to wyważanie drzwi otwartych wcześniej przez filmoznawców i historyków? W istocie, duża część informacji przytoczonych w tej pracy dostępna jest w innych opracowaniach, przede wszystkim z dziedziny historii filmu oraz w publicystyce filmowej. Wydaje się jednak, że istotą zadania jakiego się podjąłem jest przefiltrowanie ich przez kontekst

⁹⁴⁵ Por. np. P. Ricoeur, *Krytyka i przekonanie. Rozmowy z François Azonvim i Markiem de Launay*, Warszawa 2003, s. 138.

społeczno-polityczny. Kontekst w mojej opinii kluczowy, ponieważ – o czym często zapomina się weryfikując filmy historyczne pod kątem zgodności z tak zwaną prawdą historyczną – omawiane obrazy powstają na fundamencie pamięci zbiorowej, a więc zapośredniczonych przez społeczeństwo przekonań o tym jak wyglądała przeszłość.

Starąłem się zatem przybliżyć produkcję filmów historycznych jako efekt działań poszczególnych twórców znajdujących się w polu produkcji filmowej, zajmujących określone pozycje względem siebie czy względem pola władzy. Starąłem się również pokazać, że filmy historyczne nie tylko odtwarzają przeszłe epoki i wydarzenia, ale poprzez to opisują także rzeczywistość teraźniejszą. Przy tym, filmy opierają się często na historycznych mitach i podobnie jak one, opowiadają o tym, co wydarzyło się kiedyś, po to, aby wyjaśnić, uzasadnić, usprawiedliwić to, co dzieje się dziś. W historycznych kostiumach mówi się w nich o wybranych problemach współczesności. Spróbowałem wreszcie, przynajmniej w podstawowym stopniu, zbadać w jaki sposób filmy historyczne żyją w świadomości współczesnych odbiorców i czego oczekują od nich widzowie.

Zamierzonym rezultatem było więc spojrzenie na fabularne filmy historyczne z możliwie najszerzej perspektywy, obejmującej twórców (jako członków społeczeństwa), władze państwowe i inne podmioty polityki pamięci, odbiorców oraz same filmy. Jestem przekonany, że podjęcie tej próby było zasadne zarówno z punktu widzenia badaczy kinematografii jak też społeczeństwa – oraz jego pamięci.

Bibliografia

- *Andrzej Munk*, Warszawa 1964.
- *Chcemy arcydzieł, jest kłopot. Rozmowa z Agnieszką Odorowicz, od 10 lat dyrektor Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej*, Polityka nr 20, 2015.
- *Chłopi*, <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=22196> (dostęp: 1.04.2014).
- *Córka generała Pankratowa*, <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=22431> (dostęp: 15.11.2014).
- *Czas Honoru* http://pl.wikipedia.org/wiki/Czas_honoru#cite_note-ogladalnosc4sezonu-16 (dostęp: 2.01.2014).
- „Czas honoru” stracił 400 tys. widzów. 8,6 mln zł z reklam <http://www.wirtualnemedi.pl/artukul/czas-honoru-stracil-400-tys-widzow-8-6-mln-zl-z-reklam> (dostęp: 2.01.2014).
- *Człowiek z marmuru*, <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=12435> (dostęp: 15.11.2014).
- *Do TVP wracają programy zdjęte za Wildsteina*, <http://film.onet.pl/wiadomosci/do-tvp-wracaja-programy-zdjete-za-wildsteina/mz6gl> (dostęp: 2.01.2014).
- *Dwie godziny*, <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=122390> (dostęp: 1.06.2014).
- *Dzieje grzechu*, <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/12157> (dostęp: 6.04.2012).
- *Dziś w nocy umrze miasto*, Filmpolski.pl, <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=122160> (dostęp: 1.08.2014).
- *Enigma*, <http://www.filmweb.pl/film/Enigma-2001-5424/discussion> (dostęp: 2.01.2014).
- *Gromada* <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=122504> (dostęp: 15.11.2014).
- *Grób ks. Popiełuszki odwiedziło już ponad 18 mln osób*, ekai.pl, <http://ekai.pl/wydarzenia/polska/x22992/grob-ks-popieluszki-odwiedzilo-juz-ponad-mln-osob/>, (dostęp: 1.11.2014).
- *Gwałt przy czołgu. Artysta rozpoczął dyskusję o historii Gdańska. Teraz zajął się nim prokurator*, Gazeta Wyborcza, 14.10.2013, http://wyborcza.pl/1,75248,14776441,Gwalt_przy_czolgu__Artysta_rozpoczal_dyskusje_o_historii.html#TRrelSST (dostęp: 1.03.2014).
- *"Hiszpanka" Barczyka za 20 mln zł opowie o Powstaniu Wlkp.* <http://poznan.naszemiasto.pl/artukul/galeria/1111131,hiszpanka-barczyka-za-20->

- mln-zl-opowie-o-powstaniu-wlkp,id,t.html?sesja_gratka=b22131ecb695b9e88599bce3757cb4a5; (dostęp: 2.01.2014).
- „*Ida*” dzieli Polaków. Prawica: „*To film antypolski*”. Lewica: „*Utrwala stereotyp złej Żydówki i dobrej zakonnicy*”, *Gazeta Wyborcza*, 24.12.2014, http://m.wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,117915,17176973,_Ida__dzieli_Polakow__Prawica___To_film_antypolski__.html (dostęp: 1.04.2015).
 - *Jak być kochaną?* <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=121128> (dostęp: 1.03.2014).
 - *Jedwabne*, <http://www.ipn.gov.pl/portal/pl/304/4226> (dostęp: 1.04.2015).
 - *Jerzy Hoffman przygotowuje film o Piłsudskim*, <http://jpilsudski.org/film-teatrumuzyka/810-jerzy-hoffman-przygotowuje-film-o-pisudskim> (dostęp: 1.06.2014).
 - *Kaczyński o „Idzie”: nie widziałem. „Bardziej bym się cieszył, gdyby Oscara zdobył film o rtm. Pileckim”*. TVP Info, <http://www.tvp.info/19000318/kaczynski-o-idzie-nie-widzialem-bardziej-bym-sie-cieszyl-gdyby-oscara-zdobyl-film-o-rtm-pileckim> (dostęp: 25.02.2015).
 - *Kaszubskie nuty, alfabet, hieroglify*, <http://naszekaszuby.pl/modules/artykuly/article.php?articleid=111#> (dostęp: 1.08.2014).
 - *Kazimierz Kutz*, <http://www.filmweb.pl/person/Kazimierz+Kutz-256> (dostęp: 1.08.2014).
 - *Kazimierz Wielki* <http://filmpolski.pl/fp/index.php?film=12278> (dostęp: 1.06.2014).
 - *Kiedy Matka Boska pojawiła się w „Cudzie nad Wisłą”?*, *Newsweek* 15.08.2013, <http://polska.newsweek.pl/kiedy-matka-boska-pojawila-sie-w--cudzie-nad-wisla-,107534,1,1.html> (dostęp: 1.11.2014).
 - *Komasa broni „Miasta 44”: „Mój prywatny wpis został wykorzystany”*, http://kultura.gazeta.pl/kultura/1,114438,16436777,Komasa_broni__Miasta_44___Moj_prywatny_wpis_zostal.html (dostęp: 10.08.2014).
 - *Komendant*, <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=22294>, (dostęp: 1.04.2015).
 - *Kontrowersyjny serial „Nasze matki, nasi ojcowie” miał 3,4 mln widzów*, <http://www.wirtualnemedial.pl/artikul/kontrowersyjny-serial-nasze-matki-nasi-ojcowie-mial-3-4-mln-widzow> (dostęp: 2.01.2014).
 - *Korzystanie z internetu*, komunikat z badań BS/81/2012, CBOS, Warszawa 2012, <http://badanie.cbos.pl/details.asp?q=a1&id=4661> (dostęp: 2.01.2014).
 - *Kryptonim Lato 1979: pielgrzymka pod kontrolą. Małgorzata Skowrońska w rozmowie z Markiem Lasotą*, *Gazeta Wyborcza*, 6.06.2009, http://krakow.gazeta.pl/krakow/1,88160,6694675,Kryptonim_Lato_1979__pielgrzymka_pod_kontrola.html (dostęp: 1.04.2015).

- *Krzysztof Kłopotowski skomentuje serial zakłamujący historię*, <http://www.filmweb.pl/news/Krzysztof+K%C5%82opotowski+skomentuje+serial+zak%C5%82amuj%C4%85cy+histori%C4%99-45345> (dostęp: 2.01.2014).
- *Leksykon polskich filmów fabularnych. XX wiek*. Warszawa 2001.
- *List otwarty do mediów i polityków ws. Filmu „Tajemnica Westerplatte”*, Gazeta Wyborcza 03.09.2008.
- *Lista filmów z największą liczbą widzów w Polsce*, http://pl.wikipedia.org/wiki/Lista_film%C3%B3w_z_najwi%C4%99kszy%C4%85_liczb%C4%85_widz%C3%B3w_w_Polsce, (dostęp: 1.11.2014).
- *Lista najdroższych polskich filmów*, http://pl.wikipedia.org/wiki/Lista_najdro%C5%BCszych_polskich_film%C3%B3w (dostęp: 1.11.2014).
- *Lotna*, <http://www.filmweb.pl/film/Lotna-1959-7421/discussion> (dostęp: 17.04.2011).
- *„Lotna II” czy „Człowiek z kokpitu”?*, <http://niepoprawni.pl/blog/152/lotna-ii-czy-czlowiek-z-kokpitu> (dostęp: 2.01.2012).
- *Ludzie i wydarzenia w historii Polski XX wieku*, BS/194/99, <http://badanie.cbos.pl/details.asp?q=a1&id=2248> (dostęp: 1.04.2014).
- *Mały rocznik filmowy 1987*, Warszawa 1988.
- *Matka Królów – przykład filmu rozliczeniowego*, <https://www.youtube.com/watch?v=hJnTfkCr28Q> (dostęp: 1.04.2015).
- *Miliony widzów obejrzały film „Katyń” w Rosji*, Wirtualne media, <http://wirtualnemedi.pl/artukul/miliony-widzow-obejrzaly-film-katyn-w-rosji> (dostęp 1.06.2011).
- *Minuta ciszy na Woodstock. Wajda: Gdybym dziś robił film o powstaniu, byłby taki jak „Kanał”*, http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,8202133,Minuta_ciszy_na_Woodstock__Wajda__Gdybym_dzis_robil.html (dostęp: 1.08.2014).
- *Myśleliśmy o kinematografii spółdzielczej... Z Jerzym Bossakiem rozmawia Alicja Mucha-Świeżyńska*, Kino, nr 9, 1989.
- *Na Sybir*, <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=22356> (dostęp: 1.08.2014).
- *Nasz iluzjon: Celuloza*, Kino nr 4, 1969.
- *Odpowiedzi na ankietę „Jakie tematy chcemy oglądać na ekranie?”*, Film nr 9-10, 1947.
- *O polityce pamięci*, Karta nr 55-57, 2008.
- *Orędzie biskupów polskich do ich niemieckich braci w chrystusowym urzędzie pasterskim*, http://web.archive.org/web/20120223054907/http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WE/kep/oredzie-niem_18111965.html (dostęp: 1.06.2014).

- *Orędzie żałobne prezydenta Rzeczypospolitej*, <http://web.archive.org/web/20041016082658/http://www.pilsudski.krakow.pl/orędzie.htm> (dostęp: 1.04.2015).
- *Oświadczenie Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 12 maja 1995 r. w sprawie uczczenia 60 rocznicy śmierci Marszałka Józefa Piłsudskiego*, <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WMP19950250297> (dostęp: 2.01.2015).
- *Pod Twoją obronę*, <http://www.film Polski.pl/fp/index.php?film=22416>, (dostęp: 1.11.2014).
- *Podstawa programowa z komentarzami. Tom 4. Edukacja historyczna i obywatelska w szkole podstawowej, gimnazjum i liceum*. <http://www.bc.ore.edu.pl/dlibra/docmetadata?id=228&from=pubindex&dirids=15&lp=4> (dostęp: 2.01.2014).
- *Polacy: rok 1945 to nowa okupacja*, Rzeczpospolita 31.08.2009, <http://www.rp.pl/arttykul/356310.html> (dostęp: 1.07.2014).
- *Polska kinematografia w zarysie*, http://www.culture.pl/baza-film-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/polska-kinematografia-w-zarysie (dostęp: 2.01.2012).
- *Polskie premiery 2014*, <http://www.pisf.pl/rynek-filmowy/box-office/filmy-polskie?cat=10053> (dostęp: 1.04.2015).
- *„Popiół i diament”*, Film, nr 34, 1958.
- *Portrayal vs. Betrayal. An investigation of diverse and mainstream UK film audiences*, UK Film Council, Harris Interactive 2011.
- *Potępieni Czterej Pancerni oraz Kloss znikną z ekranów*, www.wiadomosci24.pl/arttykul/potepieni_czterej_pancerni_oraz_kloss_znikna_z_ekranow_1737.html (dostęp: 3.01.2012)
- *Powstanie warszawskie w pamięci zbiorowej*, komunikat CBOS, BS/109/2009, Warszawa 2009, http://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2009/K_109_09.PDF (dostęp: 1.07.2014).
- *Premiera "Hiszpanki" na wiosnę. Peszek: "Film wzbudzi wiele dyskusji"* http://poznan.gazeta.pl/poznan/1,36037,14764657,Premiera_Hiszpanki_na_wiosne_Peszek_Film_wzbudzi.html (dostęp: 2.01.2014).
- *Protokół z posiedzenia Komisji Kwalifikacyjnej*, Kwartalnik Filmowy, nr 29-30, 2000.
- *Przeciw: Kutz, Ślęzak warszawski i podwładny Palikota*, Zapis Śląski, Biuletyn Prawa i Sprawiedliwości Województwa Śląskiego, <http://www.zapis.w.szu.pl/sylwetki.php?id=42> (dostęp: 1.08.2014).
- *Przegląd mediów - 30 październik 2006 r.* Instytut Pamięci Narodowej, <http://ipn.gov.pl/wydzial-prasowy/media-o-ipn/przegląd-mediow-30-pazdziernik-2006-r.> (dostęp: 1.03.2014).
- *Sielanka prawie dokończona. Z Kazimierzem Kutzem rozmawia Andrzej Szpulak*, [w:] M. Hendrykowski (red.), *Debiuty polskiego kina*, Konin 1998.

- *Statut Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej*, http://www.pisf.pl/files/dokumenty/informacje_prawne/statut_pisf.pdf (dostęp: 1.04.2015).
- *Szkolnictwo filmowe w Polsce*, <http://www.edukacjafilmowa.pl/dla-szkoly/szkolnictwo-filmowe-w-polsce> (dostęp: 2.01.2015).
- *Trzydziesta rocznica wprowadzenia stanu wojennego*, komunikat CBOS, BS/154/211, Warszawa 2011, http://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2011/K_154_11.PDF (dostęp: 1.07.2014).
- *TVP 1: 'Dynastia Tudorów' pokonuje konkurencję* <http://www.wirtualnemedi.pl/artykul/tvp-1-dynastia-tudorow-pokonuje-konkurencje> (dostęp: 2.01.2014).
- *TVP nie sprzeda serialu „Cztery pancerni i pies”?* <http://www.wirtualnemedi.pl/artykul/tvp-nie-sprzeda-serialu-cztery-pancerni-i-pies#> (dostęp: 2.01.2014).
- *Twórcy nie powinni mieszać się w politykę. Bugajski o „Nilu”*, stopklatka.pl, <http://stopklatka.pl/wywiady/-/6660807,tworcy-nie-powinni-mieszac-sie-w-polityke-bugajski-o-nilu-> (dostęp: 1.08.2014).
- *Uchwała Sekretariatu KC w sprawie Kinematografii*, [w:] T. Miczka, A. Madej (red.), *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, Katowice 1994.
- *Wajda: „Popiół i diament” przeszedł przez cenzurę, bo ostatnia scena miała dwa znaczenia*, http://kultura.gazeta.pl/kultura/10,114534,15000033,Wajda___Popiol_i_diament___przeszedl_przez_cenzure_.html (dostęp: 1.08.2014).
- *Widzowie wybierają polskie kino*, <http://www.pisf.pl/rynek-filmowy/rynek-filmowy/widzowie> (dostęp: 1.04.2015).
- *Wokół „Hubala”*, Kino nr 11, 1973.
- *Zawrócony*, <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=125918>, (dostęp: 1.11.2014).
- *Zespoły i co dalej?*, Kino nr 5, 1966.
- *Znikąd donikąd*, <http://www.filmweb.pl/film/Znik%C4%85d+donik%C4%85d-1975-12025> (dostęp: 1.08.2014).
- M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci*, Gdańsk 2010.
- M. Adamczak, *Strategie twórcze w polskim kinie po 1989. Szkic pola produkcji filmowej*, Panoptikum nr 7, 2008.
- Ł. Adamski, *„Miasto 44” to kolejny przystanek na drodze odbicia popkultury z rąk lewicy*, wPolityce.pl, <http://wpolityce.pl/spoleczenstwo/207359-miasto-44-to-kolejny-przystanek-na-drodze-odbicia-popkultury-z-rak-lewicy> (dostęp: 2.01.2015).
- E. V. Altek, *Arrow of Time: Towards a New Epistemology of Science*, The Paideia Project, <http://www.bu.edu/wcp/Papers/TKno/TKnoAlte.htm> (dostęp: 1.03.2015).

- B.a., *Recenzje filmowe. Przedwiośnie*, Kino Teatr, nr 6, 1928.
- B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, Kraków 1997.
- J. Andrzejewski, *Bramy raju*, Warszawa 1960.
- L. Armatys, *Barbara Radziwiłłówna*, Kino nr 11, 1971.
- L. Armatys, *Nasz iluzjon: Dziesięciu z Pawiaka*, Kino nr 10, 1970.
- L. Armatys, *Nasz iluzjon: Janko Muzykant*, Kino nr 9, 1970.
- L. Armatys, *Nasz iluzjon: Młody las*, Kino nr 6, 1971.
- L. Armatys, *Nasz iluzjon: Róża*, Kino nr 9, 1971.
- R. Ashby, D. G. Ohm (red.), *Herstory: Women who changed the world*, Michigan 1995.
- J. Assmann, *Cultural memory and Elary civilization. Writing, remembrance, and political imagination*, Cambridge 2011.
- N. Assorodobraj, *Żywa historia. Świadomość historyczna: symptomy i propozycja badawcze*, Studia Socjologiczne nr 2, 1963.
- P. Bagby, *Kultura i historia*, Warszawa 1975.
- W. Banaszekiewicz, W. Witczak, *Historia filmu polskiego T. 1*, Warszawa 1989.
- R. Barthes, *Mit i znak*, Warszawa 1970.
- ks. J. M. Bartnik, E. J. P. Storożyńska, *Matka Boża łaskawa a Cud nad Wisłą. Dzieje kultu i łaski*, Warszawa 2011.
- M. Bauer, *Śląsk w muzeum. Kultura i historia Śląska w muzeach polskich i niemieckich po drugiej wojnie światowej*, [w:] *Śląskie identyfikacje. Pamięć kulturowa – bogactwo czy źródło konfliktów?*, Gliwice-Opole 2013.
- R. F. Baumeister, S. Hastings, *Distortions of Collective Memory: How groups flatter and deceive themselves* [w:] J. W. Pennebaker, D. Paez, B. Rimé (red.), *Collective Memory of Political Events. Social Psychological Perspectives*, Mahwah, New Jersey 1997.
- W. Berent, *Fachowiec: powieść społeczna*, Warszawa 1895.
- W. Bereś, K. Burnetko, *Andrzej Wajda. Podejrzany*, Warszawa 2013.
- M. Białous, *El cuarto Reich. Kinematografia o powojennych losach nazistów w Ameryce Południowej*, [w:] R. Borysławski, A. Bemben, J. Jajszczok, J. Gajda (red.), *Krypthistorie. Ukryte i utajone narracje w historii*, Katowice 2014.
- M. Białous, I. Sadowski, *Na karuzeli krzywd. Historyczne źródła podziałów społeczno-politycznych w Polsce*, Studia Politologiczne nr 29, Warszawa 2013.
- M. Białous, *Pamięć powstania styczniowego w kinematografii polskiej*, [w:] T. Sikorski, M. Śliwa, A. Wątor (red.), *Piekło i niebo Polaków. Powstania narodowe, bunty, rewolucje. Inspiracje, kontynuacje, spory, pamięć*, Kraków 2014.
- K. Bielas, *Liczę na czyściec*, Gazeta Wyborcza, 27.12.2009, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53662,7381458.html?as=1> (dostęp: 1.11.2014).

- S. Blumenfeld, *Człowiek, który chciał być księciem. Michał Waszyński – życie barwniejsze niż film*, Warszawa 2008.
- J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*, Tygodnik Powszechny, nr 2, 1987.
- J. Bocheńska, J. Toeplitz (red.) *Historia filmu polskiego. T. 3, 1939-1956*, Warszawa 1974.
- M. Boni, *Gorączka wieku*, Kino nr 8, 1981.
- P. Bourdieu, *Męska dominacja*, Warszawa 2004.
- P. Bourdieu, *Reguły sztuki*, Kraków 2007.
- P. Bourdieu, L. Wacquant, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, Warszawa 2001.
- K. Brandys, *Samson*, Warszawa 1948.
- J. Broniewska, *O człowieku, który się kulom nie kłaniał*, Warszawa 1978.
- A. Bruchwald, *Janusz Zakrzewski – przez lata w kostiumie Marszałka Piłsudskiego*, <http://www.prawy.pl/41-kultura/aktualnoci13/669-janusz-zakrzewski-przez-lata-w-kostiumie-marszalka-pilsudskiego> (dostęp: 1.06.2014).
- D. Buckingham, M. Pini, R. Willett, *'Take back the tube!': The discursive construction of amateur film and video production*, Journal of Media Practice, nr 2, 2007.
- A. Bukowiecki, *Aktorzy w roli marszałka*, <http://www.sfp.org.pl/wydarzenia,91,17420,1,1,Aktorzy-w-rol-Marszalka.html> (dostęp: 1.04.2015).
- W. J. Burszta, *Kotwice pewności. Wojny kulturowe z pop nacjonalizmem w tle*, Warszawa 2013.
- M. C. Carnes (red.), *Past imperfect. History according to the movies*. New York 1995.
- T. Chiniński, *Krew po obu stronach*, Polityka nr 35/2005, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/historia/1508538,1,bydgoska-czarna-niedziela.read> (dostęp: 1.08.2014).
- L. Coser, *Społeczne funkcje konfliktu*, [w:] M. Malikowski, S. Marczuk (red.), *Socjologia ogólna. Wybór tekstów. T. 2*, Tyczyn 1997.
- B. Czeszko, *Pokolenie*, Warszawa 1951.
- M. Dagnaud, *Le cinéma, instrument du soft power des nations*, Géoeconomie, nr 1, 2011.
- E. Dmitrów, *Miejsce pamięci Jedwabne. Szkic do analizy*, [w:] J. Eisler i in. (red.) *Niepiękny wiek XX*, Warszawa 2010.
- E. Dmitrów, *Niemcy i okupacja hitlerowska w oczach Polaków: poglądy i opinie z lat 1945-1948*, Warszawa 1987.
- E. Dmitrów, *Rosjanie jako punkt odniesienia dla Polaków i Niemców*, [w:] R. Traba, H. H. Hahn (red.), *Polsko-niemieckie miejsca pamięci. Tom 2. Wspólne/oddzielne*, Warszawa 2015.

- E. Dmitrów, *Was Was Not Allowed to Be Written about Coming to Terms with the Germans in the People's Republic of Poland?*, [w:] J. Borejsza, K. Ziemer (red.) *Totalitarian and Authoritarian Regimes in Europe. Legacies and Lessons from the Twentieth Century*, New York/Oxford 2006.
- M. M. Drozdowski, P. Łossowski, R. J. Szaflik, H. Jankowski, K. Koźniewski, B. Mruklik, *Zamach na epokę*, Kino nr 5, 1981.
- A. Dudek, *Historia polityczna Polski 1989-2012*, Kraków 2013.
- A. Dudek, *Wybrane czynniki historyczne wpływające na politykę władz PRL*, [w:] P. Skibiński, T. Wiścicki (red.), *Polityka czy propaganda? PRL wobec historii*, Warszawa 2009.
- K. Eberhardt, *Szansa: autorski film historyczny*, Kino nr 6, 1976.
- J. Eisler, *Polski rok 1968*, Warszawa 2006.
- J. Eisler, „Polskie miesiące”, czyli kryzys(y) w PRL, Warszawa 2008.
- N. Fairclough, A. Duszak, *Krytyczna analiza dyskursu: interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej*, Kraków 2008.
- P. Felis, *Generał. Zamach na Gibraltarze*, Gazeta Wyborcza, 3.04.2009.
- P. Felis, „Ida” antypolska? Dlaczego kandydat do Oscara oburza prawicę i lewicę, Gazeta Wyborcza 22.01.2014, http://wyborcza.pl/1,75475,17291988,_Ida__antypolska__Dlaczego_kandydat_do_Oscara_oburza.html (dostęp: 1.03.2015).
- J. Fentress, Ch. Wickham, *Social memory*, Cambridge 1992.
- M. Ferro, *Kino i historia*, Warszawa 2011.
- T. Fürstenau, *Film historyczny. Dokument czy dzieło sztuki*, Film na Świecie, nr 4, 1980.
- D. Gawin, *Naród zwycięski. Jan Paweł II jako prorok Polaków (2 czerwca 1979)*, Teologia Polityczna nr 3, 2005-2006.
- M. Gil, *Temat na dziś: film o powstaniu*, Kino nr 9, 2006.
- R. Girard, *Kozioł ofiarny*, Łódź 1987.
- J. Głowacki, *Przyszłem, czyli jak pisałem scenariusz o Lechu Wałęsie dla Andrzeja Wajdy*, Warszawa 2013.
- J. Głowacki, *Stanisław Dygat: Bokser, liryk, wielki pan*, Gazeta Wyborcza 25.04.2015, <http://m.wyborcza.pl/wyborcza/1,105406,17804993.html?i=0> (dostęp: 1.05.2015).
- I. Gogolewski, *Spotkanie z aktorem*, Ekran, nr 4, 1971.
- B. Gondek, *Eksperci premiera o „Tajemnicy Westerplatte”: to film antypolski*, Gazeta Wyborcza 26.08.2008.
- G. Grass, *Wróżby kumaka*, Gdańsk 1992.
- D. Gross, *Lost Time. On Remembering and Forgetting in Late Modern Culture*, Amherst 2000.
- J. T. Gross, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny 2000.

- M. Gugulski, *Quo vadis bez krzyża*, Głos, nr 37, 2001.
- A. Gwóźdź (red.), *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, Warszawa 2002.
- R. Habielski, *Przeszłość i pamięć historyczna w życiu kulturalnym PRL. Kilka uwag wstępnych*, [w:] P. Skibiński, T. Wiścicki (red.), *Polityka czy propaganda? PRL wobec historii*, Warszawa 2009.
- M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, Warszawa 1969.
- M. L. Hansen, *The problem of the third generation immigrant*, Rock Island 1938.
- H. Hein-Kircher, *Kult Piłsudskiego i jego znaczenie dla państwa polskiego 1926-1939*, Warszawa 2008.
- A. Helman, *Kobiety, życie i film*, Kino nr 12, 1966.
- A. Helman, *Strategia krytyki filmowej*, Kino, nr 12, 1980.
- A. Helman, *U podstaw analizy dzieła filmowego*, Kino nr 9, 1974.
- A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej*, Gdańsk 2007.
- M. Hendrykowska, *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania*. Poznań 2011.
- M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, *Pierwszy polski film fabularny. Les Martyrs de la Pologne – Pruska kultura (1908)*, Kwartalnik Filmowy nr 67-68, 2009.
- M. Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000.
- M. E. Herrala, *The Struggle for Control of Soviet Music From 1932 to 1948 : Socialist Realism Vs. Western Formalism.*, Lewiston 2012.
- J. Hill, *UK film Policy, cultural capital and social exclusion*, Cultural Trends nr 50, 2004.
- S. P. Hill, *Jan Fethke*,
http://www.imdb.com/name/nm0275312/bio?ref_=nm_ov_bio_sm (dostęp: 1.04.2015)
- E. Hobsawm, T. Ranger (red.), *Tradycja wynaleziona*, Kraków 2008.
- B. Hojdis, *Tematyka średniowieczna w polskiej fabule filmowej*, Poznań 2013.
- B. Hollender, *Krzyże w ogniu*, Rzeczpospolita – Magazyn, nr 21, 2000.
- B. Hollender, *Nikt już nie chce filmu o Powstaniu Warszawskim*, Rzeczpospolita 27.07.2010.
- B. Hollender, *Pietyzm wobec chrześcijańskiej tradycji*, Rzeczpospolita, 31.08.2001, <http://archiwum.rp.pl/arttykul/351200-Pietyzm-wobec-chrzescijanskiej-tradycji.html> (dostęp: 1.04.2015).
- B. Hrapkowicz, „Generał Nil”, reż. Ryszard Bugajski, Dwutygodnik, nr 4, 2009, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/66-general-nilrez-ryszard-bugajski.html> (dostęp: 1.08.2014).
- D. S. Hull, *Film in the Third Reich: a study of the German cinema 1933-1945*, Berkeley, Los Angeles 1969.
- K. Irzykowski, *Dziesiąta muza: zagadnienia estetyczne kina*, Kraków 1924.

- L. Jabłonkówna, *Kronika filmowa. Róża*, Wiadomości Literackie, nr 22, 1936.
- K. Jabłonowski, K. Kończal, M. Matlak (red.), *Deutsch-polnische Erinnerungsorte. Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, Berlin 2009.
- B. Janicka, *Długometrażowy film fabularny [w:] Mały rocznik filmowy. 1970*, Warszawa 1971.
- B. Janicka (red.), *Filmowcy. Polskie kino według jego twórców*, Warszawa 2006.
- B. Janicka, *Perła w koronie*, Kino nr 1, 1972.
- B. Janicka, *Wieś jak forteca*, Kino nr 5, 1972.
- S. Janicki, *Polscy twórcy o sobie*, Warszawa 1962.
- M. Janion, *Filozofia bomby*, Kino nr 7, 1981.
- M. Jazdon (red.), *Polskie kino niezależne*, Poznań 2005.
- J. Jęcz, *Wojna nie ma w sobie nic z popkultury. O filmie „Miasto 44”*, Kultura Liberalna, <http://kulturaliberalna.pl/2014/11/04/wojna-nie-ma-w-sobie-nic-z-popkultury-miasto-44-recenzja/> (dostęp: 2.01.2015).
- J. Kaden-Bandrowski, *Czarne skrzydła*, Warszawa 1937.
- S. Kalabiński, F. Tych, *Czwarte powstanie czy pierwsza rewolucja. Lata 1905-1907 na ziemiach polskich*, Warszawa 1969.
- R. Kalukin, *Kutz, Wajda i polska szkoła filmowa*, Newsweek, 14.02.2014, <http://www.newsweek.pl/kazimierz-kutz-andrzej-wajda-polska-szkola-filmowa-film-kino-newsweek-pl,artykuly,279960,1.html> (dostęp: 1.04.2015).
- Z. Kałużyński, *Superman chałturnik*, Warszawa 1982.
- I. Kant, *Krytyka władzy sądowniczej*, Warszawa 1986.
- D. Karcz, *Filmy płaszcza i szpady*, Warszawa 1973.
- D. Karcz, *Requiem dla obłąkanego*, Kino 12, 1969.
- M. Kącki, *Lepperiada*, Wołowiec 2013.
- A. Klich, *Cały ten Kutz. Biografia niepokorna*, Kraków 2009.
- S. Konarski, *Skorupka Ignacy Jan*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, T. XXXVIII, Warszawa-Kraków, 1997–1998.
- R. Koniczek, *Chłopcy nie malowani*, Kino nr 1, 1969.
- W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, cz. 2, Warszawa 2007.
- K. Koseła, *Polak i katolik. Splątana tożsamość*, Warszawa 2003.
- J. R. Kowalczyk, *Wiesław Myśliwski*, <http://culture.pl/pl/tworca/wieslaw-mysliwski>, (dostęp: 2.01.2015).
- M. Kowalski, *Powstanie styczniowe i rewolucja 1905 roku w polskim kinie międzywojennym*, [w:] T. Sikorski, M. Śliwa, A. Wątor (red.), *Piekło i niebo Polaków. Powstania narodowe, bunty, rewolucje. Inspiracje, kontynuacje, spory, pamięć*, Kraków 2014.

- P. Kowalski, *Historia w melodramatycznym kostiumie, czyli historyczny film fabularny* [w:] J. Trznadłowski (red.), *Problem teorii dzieła filmowego*, Wrocław 1985.
- S. Kracauer, *From Caligari to Hitler. A psychological history of the german film*, Princeton 1947.
- S. Kracauer, *Od Caligariego do Hitlera: z psychologii filmu niemieckiego*, Gdańsk 2009.
- E. Krasucki, *Przepis na nowego bohatera narodowego*, Biuletyn IPN nr 7, 2006.
- B. J. Krawczyk, *Wywiad z Andrzejem Trzosem-Rastawieckim reżyserem serialu „Marszałek Piłsudski”*, <http://www.jpilsudski.org/artykuly-publicystyka-felietony/wywiady/item/2147-wywiad-z-andrzejem-trzosem-rastawieckim-rezyserem-serialu-marszalek-pilsudski> (dostęp: 1.06.2014).
- A. Krzemiński, *Warszawa 44: nasz film, ich film*, Polityka nr 31, 2013.
- T. Kulak, *Mit narodowej siły polskiego ludu*, [w:] W. Wrzesiński (red.), *Polskie mity polityczne XIX i XX w.*, Wrocław 1994.
- J. Kurek, *Człowiek – to słowo dźwięczy dumnie. O Zjeździe Filmowym w Wiśle*, w: L. Lachowiecki i in. (red.), *Polski socrealizm. Antologia publicystyki społeczno-kulturalnej z lat 1948-1957*, Warszawa 1988.
- I. Kurz (red.), *Film i historia. Antologia*, Warszawa 2008.
- S. Kuśmierczyk, *Wstęga Möbiusa jako czasoprzestrzeń dzieła filmowego. Na przykładzie „Pętli” Wojciecha Hasa i „Zabicia ciotki” Grzegorza Królikiewicza*, *Kwartalnik filmowy*, nr 29-30, 2000.
- P. T. Kwiatkowski, L. M. Nijakowski, B. Szacka, A. Szpociński, *Między codziennością a wielką historią. Druga wojna światowa w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego*. Warszawa-Gdańsk 2010.
- P. T. Kwiatkowski, *Pamięć zbiorowa społeczeństwa polskiego w okresie transformacji*, Warszawa 2008.
- T. Kwiatkowski, *Siedem zacnych grzechów głównych*, Warszawa 1954.
- A. Kyzioł, *Golgotyzm*, Polityka nr 27/2009. Za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/76121,druk.html> (dostęp: 28.02.2014).
- A. Kyzioł, *Teleteatr narodowy*, Polityka, nr 16/2012.
- H. L. LaMarre, K. D. Landreville, *When is Fiction as Good as Fact? Comparing the Influence of Documentary and Historical Reenactment Films on Engagement, Affect, Issue Interes and Learning*, *Mass Communication & Society*, nr 12, 2009.
- Z. Landau, J. Tomaszewski, *Polska w Europie i na świecie 1918-1939*, Warszawa 1980.
- K. Lapter, *Pakt Piłsudski-Hitler*, Warszawa 1962.
- A. de Lazari, O. Riabow, *Polacy i Rosjanie we wzajemnej karykaturze*, Warszawa 2008.
- A. Leder, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Warszawa 2014.

- A. Ledóchowski, *Potop: historia-współczesność*, Kino nr 8, 1974.
- M. Lepecki, *Pamiętnik adiutanta Marszałka Piłsudskiego*, Warszawa 1987.
- W. Lesiewicz, *Bolesław Śmiały*, Film, nr 38, 1970.
- J. F. Lewandowski, *Na straży śląskiego etosu*, Kino nr 5, 1984.
- M. Lipok-Bierwiazzonek, *Śląsk według Kutza*, Kwartalnik Filmowy, nr 18, 1997.
- T. Lubelski (red.), *Encyklopedia kina*, Kraków 2010.
- T. Lubelski, *Historia kina polskiego: twórcy, filmy, konteksty*, Katowice-Chorzów 2009.
- T. Lubelski, *Historia niebyła kina PRL*, Kraków 2012.
- T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*, Kraków 1992.
- T. Lubelski, *Wajda*, Wrocław 2006.
- T. Lubelski, K. J. Zarębski (red.), *Historia kina polskiego*, Warszawa 2007.
- A. Luter, *Matka Joanna od aniołów*, [w:] M. Lis, A. Garbicz (red.), *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, Kraków 2007.
- A. Łysakowska, „Hubal” na zakręcie historii, Histmag.org, <http://histmag.org/Hubal-na-zakrecie-historii-8365>, (dostęp: 1.11.2014).
- P. Machcewicz, *Spory o historię 2000-2011*, Kraków 2012.
- P. Machcewicz, K. Persak (red.), *Wokół Jedwabnego T. 1-2*, Warszawa 2002.
- Z. Machwitz, *Fabularny film historyczny – problemu gatunku*, Folia Filmologica. Zeszyty Naukowe, z. 1, 1983.
- A. Madej, *Film Miłosza i Andrzejewskiego*, Kino, nr 9, 1990.
- A. Madej, *Jak powstał Ostatni etap*, Kino nr 5, 1998.
- J. Majmurek, *Smarzowski: moje filmy mają prowokować*, Krytyka Polityczna,
- <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwiskulturalny/SmarzowskiMojefilmymajaprowokowac/menuid-431.html> (dostęp: 1.08.2014).
- M. Malikowski, M. Niezgoda (red.), *Badania empiryczne w socjologii. Tom 1*, Tyczyn 1997.
- K. Małcużyński (K.M.), *Na spotkanie ludziom z AK*, Warszawa 1956.
- R. Marszałek, *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984.
- R. Marszałek, *Generał Nil*, Kino nr 4, 2009.
- R. Marszałek (red.), *Historia filmu polskiego. T. 5, 1962-1967*, Warszawa 1985.
- R. Marszałek (red.), *Historia filmu polskiego. T. 6, 1968-1972*, Warszawa 1994.
- J. Maśnicki, K. Stepan, *Gwiazda z oddali*, Kino nr 12, 1997.
- A. Mateja, *Co zdążysz zrobić, to zostanie. Portret Jerzego Turowicza*, Kraków 2014.
- A. Matuchniak-Krasuska, *Zarys socjologii sztuki Pierre’a Bourdieu*, Warszawa 2010.
- T. Miller, N. Govil, J. McMurria, R. Maxwell, *Global Hollywood 1*, London 2001.
- A. Misiak, *Kinematograf kontrolowany*, Kraków 2006.
- J. Monaco, *How to read a film*, New York, Oxford 1981.
- B. Mruklik, *Biblioteczka analiz filmowych: Wesele*, Kino nr 4, 1973.

- B. Mruklik, „Chłopi” w pigułce, Kino nr 3, 1974.
- B. Mruklik, *Historia z fotoplastikonu*, Kino nr 8, 1981.
- B. Mruklik, *Wierność sobie*, Kino nr 5, 1985.
- E. Nagurska, *Film historyczny*, [w:] K. Sobotka (red.), *Od fantastyki do komiksu. W kręgu gatunków filmowych*, Łódź 1993.
- Z. Najder, A. Machcewicz, M. Kopczyński, R. Kuźniar, B. Sienkiewicz, J. Stępień, W. Włodarczyk (red.), *Węzły pamięci niepodległej Polski*, Kraków-Warszawa 2014.
- S. Nakajima, *Films as social practice in contemporary China*, Conference Papers, American Sociology Association, 2009.
- T. Nałęcz, *Zakazany owoc*, Wprost, nr 8, 2000.
- I. Nemeskurty, *Historia filmu węgierskiego*, Warszawa 1979.
- I. Newerly, *Pamiętka z Celulozy*, Warszawa 1952.
- L. M. Nijakowski, *Polska Polityka Pamięci. Esej Socjologiczny*, Warszawa 2008.
- J. Nizinkiewicz, *Nie chciałbym koalicji PO z SLD*, Rzeczpospolita, 19.06.2013.
- P. Nora, *Między pamięcią a historią: Les Lieux de Mémoire*, Tytuł roboczy: Archiwum, nr 2, 2009.
- A. Nowak, *Polityka historyczna PRL (1944-1989): ExOrientacja*, [w:] P. Skibiński, T. Wiścicki (red.) *Polityka czy propaganda? PRL wobec historii*, Warszawa 2009.
- K. J. Nowak, *Komuniści*, Kino nr 12, 1977.
- R. Nowak, *Historia w kinie. Powiązania i inspiracje*, [w:] J. Trznadłowski (red.), *Dzieło filmowe. Teoria i praktyka*, Wrocław 1989.
- A. Odorowicz, *Potrzebny nam wspólny namysł*, [w:] *Polski Instytut Sztuki Filmowej*, Warszawa 2008.
- P. Okulewicz, *Józef Piłsudski. Między apologią a odrzuceniem*, [w:] M. Kujawska, B. Jewsiewicki (red.), *Historia – Pamięć – Tożsamość. Postaci upamiętniane przez współczesnych mieszkańców różnych części Europy*, Poznań 2006.
- M. Oleksiewicz, *Bolesław Śmiały. Dokumentacja, przygotowania, realizacja*, Kino, nr 1, 1971.
- M. Oleksiewicz, *Sienkiewicz-„Potop”-kino. Rozmawiamy z profesorem Adamem Kerstenem*, Kino nr 10, 1974.
- J. K. Olick, J. Robbins, *Social Memory Studies: from “Collective Memory” to the Historical Sociology of Mnemonic Practices*, Annual Review of Sociology, nr 24, 1998.
- A. Orszulik, *Czas przełomu. Notatki z rozmów z władzami PRL w latach 1981-1989*, Warszawa 2006.
- P. Osęka, *Mydlenie oczu. Przypadki propagandy w Polsce*, Kraków 2010.
- Z. Osiński, *Wkład Janusza Jędrzejewicza w budowanie mitu polskiego bohatera narodowego – Józefa Piłsudskiego*, [w:] M. Kujawska, B. Jewsiewicki (red.), *Historia – Pamięć – Tożsamość. Postaci upamiętniane przez współczesnych mieszkańców różnych części Europy*, Poznań 2006.

- S. Ozimek, *Film polski w wojennej potrzebie*, Warszawa 1974.
- K. Ożóg, *Rzeczpospolita pomnikowa*, [w:] I. Borowik, K. Leszczyńska (red.) *Wokół tożsamości: teorie, wymiany, ekspresje*, Kraków 2007.
- R. B. Palmer (red.), *The Cinematic Text: Methods and Approaches*, New York 1989.
- T. Parnicki, *Tylko Beatrycze*, Warszawa 1973.
- K. Pasternak, *Odebrać prawicy flagę i orła*, Film nr 8, 2009.
- A. Pawlicki, *Kompletna szarość. Cenzura w latach 1965-1972. Instytucja i ludzie*, Warszawa 2001.
- M. Pełka, *Główne mity polskiej myśli społecznej i filozoficznej*, Szkice Humanistyczne, t. XI, 2011.
- Z. Pietrasik, *Generał. Zamach na Gibraltarze*, Polityka nr 2699, 4.04.2009.
- L. Pijanowski, *Małe abecadło filmu i telewizji*, Warszawa 1973.
- K. Piskała, W. Marzec (red.) *Rewolucja 1905. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2013.
- Z. Pitera, *Kiedy powstawał nasz pierwszy film powojenny*, Kino nr 4, 1974.
- Platon, *Państwo*, Warszawa 1994.
- Ł. A. Plesnar, *100 filmów wojennych*, Kraków 2002.
- J. Plis, *Kościół katolicki w Polsce a prasa, radio i film*, Lublin 2001.
- Plutarch, *Żywoty sławnych mężów*, Wrocław 1956.
- J. Płażewski, *Dossier: Henryk Klubą*, Kino nr 9, 1974.
- J. Płażewski, *Dramat nieporozumienia*, Kino nr 9, 1984.
- J. Preizner (red.), *Gefilte film: wątki żydowskie w kinie. T. 1-4*, Kraków-Budapeszt, 2008-2013.
- M. Przylipiak, *Kino stylu zerowego*, Gdańsk 1994.
- (rak), *Wajda i jego egzegezy*, Kino nr 1, 1966.
- M. F. Rakowski, *Dzienniki polityczne 1981-1983*, Warszawa 2004.
- A. Reinhartz, *History and pseudo-history in the Jesus film genre*, Biblical Interpretation, nr 14, 2006.
- W. Reymont, *Ziemia obiecana*, Warszawa 1899.
- R. V. Riasanovsky, *Russian Identities. A historical survey*, Oxford 2005.
- P. Ricoeur, *Krytyka i przekonanie. Rozmowy z François Azonvim i Markiem de Launay*, Warszawa 2003.
- J. Rolicki, *Edward Gierek: przerwana dekada*, Warszawa 1990.
- N. Rolleczek, *Drewniany różaniec*, Warszawa 1953.
- A. Roman i in. (red.), *Komedianci. Rzecz o bojkocie*, Warszawa 1990.
- R. A. Rosenstone, *History on film / Film on history*, Harlow 2006.
- R. A. Rosenstone, *The historical film as real history*, Film-Historia, Vol. V, No.1, 1995.
- T. P. Rutkowski, *Adam Bromberg i „encyklopedyści”. Kartka z dziejów inteligencji w PRL*, Warszawa 2010.

- H. Samsonowska, *Kluczni realizm i metafora*, Kino nr 3, 1980.
- M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków 2009.
- J. Z. Sawicki, *Bitwa o prawdę. Historia zmagania o pamięć Powstania Warszawskiego 1944-1989*, Warszawa 2005.
- D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004.
- J. Skwara, *Patos i śląskie realia*, Kino nr 6, 1972.
- J. Słodowski, *Nasz iluzjon: spełnione nadzieje 1955*, Kino nr 8, 1979.
- A. Słonimski, *Alfabet wspomnień*, Warszawa 1989.
- P. Smoleński, *Szmonces z polskości. Jak bonzowie PRL-owskiej kultury niszczyli Dygata*, Gazeta Wyborcza 20.12.2014,
http://wyborcza.pl/1,75475,17159633,Szmonces_z_polskoscii__Jak_bonzowie_PRL_owskiej_kultury.html (dostęp: 2.01.2015).
- T. Sobolewski, *Golgota Dembowskiego*, Kino, nr 3, 1978.
- T. Sobolewski, *Stare kobiety*, Kino nr 5, 1984.
- G. Sroczyński, *Poręba chce zmartwychwstać*, Duży Format (Gazeta Wyborcza), 4.03.2008.
- S. A. Sroka, *Janosik. Prawdziwa historia karpackiego zbójnika*, Kraków 2009.
- P. Stachowiak, *Kościół wobec pamięci zbiorowej polskiego społeczeństwa. O niektórych celach i strategiach „kościelnej polityki pamięci”*, Środkowoeuropejskie Studia Polityczne, nr 3, 2009.
- G. Stachówna, J. Wojnicka (red.), *Autorzy kina polskiego*, Kraków 2004.
- G. Stachówna, B. Zmudziński (red.), *Autorzy kina polskiego. T. 2*, Kraków 2007.
- G. Stachówna, B. Zmudziński (red.), *Autorzy kina polskiego. T. 3*, Kraków 2007.
- G. Stachówna, *Suczka, Cycofon, Faustyna, i inne kobiety w polskim kinie lat dziewięćdziesiątych*, [w:] M. Radkiewicz (red.), *Gender w humanistyce*, Kraków 2001.
- T. Stańczyk, *Atak na „encyklopedystów”*, Rzeczpospolita, 13.10.2008,
<http://www.rp.pl/artukul/204327.html> (dostęp: 31.03.2011).
- A. Stern, *Maszyna jako ideał sztuki dzisiejszej a poglądy estetyczne*, „Głos Polski”, nr 196, 1934.
- J. Stróżyk, *Polacy chcą filmów o najnowszej historii*, Rzeczpospolita, 18.03.2009,
http://www.rp.pl/artukul/99645,278422_Polacy_chca_filmow_o_najnowszej_historii_.html (dostęp: 1.10.2014)
- A. Strug, *Dzieje jednego pocisku*, Kraków 1910.
- A. Sułek, *Pamięć Polaków o zbrodni w Jedwabnem*, Nauka nr 3, 2011.
- A. Synoradzka, *Andrzejewski*, Kraków 1997.
- B. Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa 2006.
- B. Szacka, A. Sawisz, *Czas przeszły i pamięć społeczna: przemiany świadomości historycznej inteligencji polskiej 1965-1988*, Warszawa 1990.

- B. Szacka, *Nina Assorodobraj-Kula. 16 sierpnia 1908 – 6 listopada 1999*, *Studia Socjologiczne* 4/1999.
- B. Szacka, *Pamięć społeczna*, [w:] *Encyklopedia socjologii*, T. 3, Warszawa 2000.
- B. Szacka, *Przeszłość w świadomości inteligencji polskiej*, Warszawa 1983.
- B. Szacka, *Przeszłość w świadomości ludności wiejskiej*, Warszawa 1967.
- T. Szarota, *Karuzela na Placu Krasińskich. Czy „śmiały się tłumy wesole”? Spór o postawę warszawiaków wobec powstania w getcie*, [w:] *Tenże, Karuzela na Placu Krasińskich. Studia i szkice z lat wojny i okupacji*, Warszawa 2007.
- J. Szczepański, *Kontrowersje wokół bitwy warszawskiej 1920 roku*, *Mówią wieki*, http://web.archive.org/web/20030519005339/http://www.mowiawieki.pl/artykul.html?id_artykul=404 (dostęp: 1.11.2014).
- J. Szczerba, *Nie żyje Bohdan Poręba – reżyser „Hubala”*, *Gazeta Wyborcza* 27.01.2014, http://wyborcza.pl/1,75475,15346046,Nie_zyje_Bohdan_Poreba___rezyser__Hubala_.html (dostęp: 1.11.2014).
- A. Szpociński, *Przemiany obrazu przeszłości Polski: analiza słuchowisk historycznych dla szkół podstawowych 1951-1984*, Warszawa 1989.
- A. Szpociński, P. T. Kwiatkowski, *Przeszłość jako przedmiot przekazu*, Warszawa 2006.
- A. Szpulak, *Miłość i światłocień*, *Images* nr 3-4, 2004.
- J. Szymański, *Nauki pomocnicze historii*, Warszawa 2005.
- A. Ścibor-Rylski, *Człowiek z marmuru*, Warszawa 1988.
- P. Śpiewak, *Żydokomuna. Interpretacje historyczne*, Warszawa 2012.
- M. Talarczyk-Gubała, *Oszukana Wanda Jakubowska*, *Dwutygodnik* nr 12, 2014, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/5628-oszukana-wanda-jakubowska.html> (dostęp: 1.04.2015).
- M. Talarczyk-Gubała, *PRL się śmieje. Polska komedia filmowa lat 1945-1989*, Warszawa 2007.
- M. Talarczyk-Gubała, *Wszystko o Ewie. Filmy Barbary Sass a kino kobiet w drugiej połowie XX wieku*, Szczecin 2013.
- A. Tatarkiewicz, *...i nie wódź nas na pokuszenie*, *Kino* nr 2, 1983.
- J. Tazbir, *Polska przedmurzem Europy*, Warszawa 2004.
- J. Tejchma, *Pożegnanie z władzą*, Warszawa 1996.
- J. Toeplitz (red.), *Historia filmu polskiego. T. 2, 1930-1939*, Warszawa 1988.
- J. Toeplitz (red.) *Historia filmu polskiego. T. 4, 1857-1961*, Warszawa 1980.
- K. Tomasiak, *Polskie reżyserki filmowe 1919-2002*, *Kultura i Historia* nr 6, 2004.
- J. Topolski, *Świat bez historii*, Warszawa 1972.
- R. Traba, H. H. Hahn (red.), *Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, Warszawa, 2012-2014.
- H. Tronowicz, *Film czechosłowacki*, Warszawa 1984.

- G. Turner, *Film as social practice*, London-New York 1988.
- J. H. Turner, *Struktura teorii socjologicznej. Wydanie nowe*. Warszawa 2005.
- P. Valéry, *Rzeczy przemilczane*, Warszawa 1974.
- H. Wach-Malicka, *Majewski podbija świat. „Młyn i krzyż” wyświetlany jest już w 50 krajach*, Dziennik Zachodni 16.11.2011, <http://www.dziennikzachodni.pl/arttykul/472696,majewski-podbija-swiat-mlyn-i-krzyz-wyswietlany-jest-juz-w-50-krajach,id,t.html?cookie=1> (dostęp: 1.04.2015).
- R. Wagner, *Film fabularny jako źródło historyczne*, Kultura i społeczeństwo nr 2, 1978.
- J. Waldorff (red.) *„Śmierć miasta”. Pamiętniki Władysława Szpilmana 1939-1945*, Warszawa 1946.
- D. Wałęsa, *Marzenia i tajemnice*, Kraków 2013.
- D. Waniek, *Mity założycielskie – mity polityczne. Ich znaczenie w procesie kształtowania współczesnych podziałów społecznych*, Państwo i społeczeństwo nr 4, 2011.
- T. Warczok, J. Wórzeczka-Warczok, *Analiza dyskursu a teoria pól Pierre’a Bourdieu. Szkic teoretyczno-empiryczny*, [w:] Anna Horolets (red.), *Analiza dyskursu w socjologii i dla socjologii*, Toruń 2008.
- J. Wawrzyniak, *ZBoWiD i pamięć drugiej wojny światowej. 1949-1969*, Warszawa 2009.
- T. Wei, *How did Hou Hsiao-Hsien changed Taiwan cinema? A critical reassessment*, Inter-Asia Cultural Studies, nr 2, 2008.
- A. Werner, *Nowe filmy: spokój determinacji*, Kino nr 6, 1981.
- W. Wierzewski, *Długometrażowy film fabularny*, [w:] *Mały rocznik filmowy. 1971*, Warszawa 1972.
- J. Wilengowska, *Tożsamość, ludowość, popkultura*, Warmia i Mazury, nr 7, 2001, http://www.domwarminski.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=342:skad-jestesmy-tozsamosc-ludowosc-popkultura&catid=53&Itemid=193 (dostęp: 2.01.2015).
- J. Williams, *After slavery: the Negro In South Carolina During Reconstruction, 1861-1877*, New York 1990.
- E. Winnicka, *Jak nie udało się nakręcić „Westerplatte”*, Polityka nr 22/2011.
- E. Wipszycka, T. Cegielski, *Przeszłość wizualizowana. Rozmowa o filmie historycznym*, Mówią Wieki, <http://www.mowiawieki.pl/index.php?page=artykul&id=123> (dostęp 29.12.2011).
- P. Witek, *Film historyczny jako „gatunek dwójakiego rodzaju”*. Kilka uwag metodologicznych o „(nie)użyteczności” teorii genologicznej w refleksji o filmie historycznym, *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*, vol. LXVI, z. 2, 2011.
- P. Witek, *Kultura, film, historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Lublin 2005.

- M. Wojtczak, *Kronika nie tylko filmowa*, Warszawa 2004.
- M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju... i nie tylko*. Warszawa 2009.
- Z. Wóycicka, *Przerwana żałoba. Polskie spory wokół pamięci nazistowskich obozów koncentracyjnych i zagłady 1944-1950*, Warszawa 2009.
- J. Wróblewski, *I rozpętało się piekło...*, *Polityka*, nr 30, 2014.
- W. Wrzesiński (red.), *Polskie mity polityczne XIX i XX w.*, Wrocław 1994.
- S. Wyspiański, *Wesele*, *Wolne Lektury*
<http://wolnelektury.pl/media/book/pdf/wesele.pdf> (dostęp: 1.04.2014).
- E. Zajiček, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896-2005*, Warszawa 2009.
- Z. Załuski, *Siedem polskich grzechów głównych*, Warszawa 1977.
- J. Zaporowski, *Film fabularny*, [w:] *Mały rocznik filmowy. 1983*, Warszawa 1984.
- M. Zaród, *Nowy film katowickiego Mistrza*, *Śląsk* nr 4, 2011.
<http://alfa.com.pl/slask/201104/aktua.html> (dostęp: 1.04.2015).
- J. Zawadka, *Wielka nowenna w koncepcji duszpasterskiej prymasa Wyszyńskiego. Zarys problematyki pastoralno-historycznej*, *Warszawskie Studia Teologiczne*, XXIV, t. 1, 2011.
- Y. Zerubavel, *Recovered Roots. Collective Memory and Making of Israeli National Tradition*, Chicago-London, 1995.
- P. Zwierzchowski, *Pęknięty monolit: konteksty polskiego kina socrealistycznego*, Bydgoszcz 2005.
- J. Żarnowski, *Spółczesność Drugiej Rzeczypospolitej: 1918-1939*, Warszawa 1973.
- S. Żeromski, *Róża*,
http://pl.wikisource.org/wiki/R%C3%B3%C5%BCa_%28%C5%BBeromski%29
(dostęp: 15.11.2014).
- S. Żeromski, *Wierna rzeka*, Warszawa 1968.
- W. Żukrowski, *„Popioły” ale Andrzeja Wajdy*, *Kino* nr 1, 1966.
- K. Żygułski, *Bohater filmowy. Studium socjologiczne*, Warszawa 1973.

Filmografia

- *111 dni letargu*, 1983, reż. Jerzy Sztwiertnia
- *1409. Afera na zamku Bartenstein*, 2005, reż. Rafał Buks
- *1920. Bitwa warszawska*, 2011, reż. Jerzy Hoffman
- *1968. Szczęśliwego nowego roku*, 1992, reż. Jacek Bromski
- *20 lat później*, 1993, reż. Michał Dudziewicz
- *5 dni z życia emeryta*, 1984, reż. Edward Dziewoński
- *80 milionów*, 2011, reż. Waldemar Krzystek
- *Afonia i pszczoły*, 2009, reż. Jan Jakub Kolski
- *Agent nr 1*, 1971, reż. Zbigniew Kuźmiński
- *Agnieszka 46*, 1964, reż. Sylwester Chęciński
- *Akcja Brutus*, 1970, reż. Jerzy Passendorfer
- *Akcja pod Arsenalem*, 1977, reż. Jan Łomnicki
- *Album polski*, 1970, reż. Jan Rybkowski
- *Alchemik*, 1988, reż. Jacek Koprowicz
- *Ambasada*, 2013, reż. Juliusz Machulski
- *Amnestia*, 1981, reż. Stanisław Jędryka
- *Angelus*, 2001, reż. Lech Majewski
- *Antek Policmajster*, 1935, reż. Michał Waszyński
- *Archiwista*, 1995, reż. Andrzej Trzos-Rastawiecki
- *Aria dla atlety*, 1979, reż. Filip Bajon
- *Austeria*, 1982, reż. Jerzy Kawalerowicz
- *Awantura o Basię*, 1959, reż. Maria Kaniewska
- *Awantura o Basię*, 1995, reż. Kazimierz Tarnas
- *Azyl*, 1978, reż. Roman Załuski
- *Baczyński*, 2013, reż. Kordian Piwowarski
- *Barbara Radziwiłłówna*, 1936, reż. Józef Lejtes
- *Bartek Zwycięzca*, 1923, reż. Edward Puchalski
- *Barwy walki*, 1964, reż. Jerzy Passendorfer
- *Baryton*, 1984, reż. Janusz Zaorski
- *Beniamiszek*, 1975, reż. Włodzimierz Olszewski
- *Bestia*, 1978, reż. Jerzy Domaradzki
- *Białe Matżeństwo*, 1992, reż. Magdalena Łazarkiewicz
- *Biały mazur*, 1978, reż. Wanda Jakubowska

- *Biały niedźwiedź*, 1959, reż. Jerzy Zarzycki
- *Bitwa o Kozi Dwór*, 1961, reż. Wadim Berestowski
- *Błękitny krzyż*, 1955, reż. Andrzej Munk
- *Blisko, coraz bliżej*, 1983, reż. Zbigniew Chmielewski
- *Bohaterowie Sybiru*, 1936, reż. Michał Waszyński
- *Bohaterstwo polskiego skauta*, 1920, reż. Ryszard Bolesławski
- *Bołdyn*, 1981, reż. Czesław Petelski, Ewa Petelska
- *Bolesław Śmiały*, 1971, reż. Witold Lesiewicz
- *Boża podszewka*, 1997, reż. Izabella Cywińska
- *Braciszek*, 2007, reż. Andrzej Barański
- *Brat naszego Boga*, 1997, reż. Krzysztof Zanussi
- *Był jazz*, 1981, reż. Feliks Falk
- *Był taki czas*, 1977, reż. Marian Duszyński
- *C.K. Dezerterzy*, 1985, reż. Janusz Majewski
- *Cafe pod Minogą*, 1959, reż. Bronisław Brok
- *Celuloza*, 1953, reż. Jerzy Kawalerowicz
- *Chłopi*, 1973, reż. Jan Rybkowski
- *Chłopi*, 1922, reż. Eugeniusz Modzelewski
- *Chopin - pragnienie miłości*, 2002, reż. Jerzy Antczak
- *Ciemna rzeka*, 1973, reż. Sylwester Szyszko
- *Cienie*, 1987, reż. Jerzy Kaszubowski
- *Córka generała Pankratowa*, 1934, reż. Mieczysław Znamierowski, Józef Lejtes
- *Cóżś ty za pani*, 1979, reż. Tadeusz Kijański
- *Crimen*, 1988, reż. Laco Adamik
- *Cud nad Wisłą*, 1921, reż. Ryszard Bolesławski
- *Cudzoziemka*, 1986, reż. Ryszard Ber
- *Cwał*, 1995, reż. Krzysztof Zanussi
- *Cynga*, 1992, reż. Leszek Wosiewicz
- *Cyrk odjeżdża*, 1987, reż. Krzysztof Wierzbiański
- *Czarne skrzydła*, 1962, reż. Czesław Petelski, Ewa Petelska
- *Czarny czwartek. Janek Wiśniewski padł*, 2011, reż. Antoni Krauze
- *Czarny wqwóz*, 1989, reż. Janusz Majewski
- *Czas honoru*, 2008, reż. Michał Kwieciński, Michał Rosa
- *Czas przeszły*, 1961, reż. Leonard Buczkowski
- *Czerwone ciernie*, 1976, reż. Julian Dziedzina
- *Czerwone i białe*, 1975, reż. Paweł Komorowski
- *Czerwone węże*, 1981, reż. Wojciech Fiwek
- *Człowiek z marmuru*, 1976, reż. Andrzej Wajda
- *Czterej pancerni i pies*, 1966, reż. Konrad Nałęczki, Andrzej Czekalski
- *Daas*, 2011, reż. Adrian Panek

- *Daleka jest droga*, 1963, reż. Bohdan Poręba
- *Daleko od okna*, 2000, reż. Jan Jakub Kolski
- *Dama kameliowa*, 1994, reż. Jerzy Antczak
- *Dama pikowa*, 1972, reż. Janusz Morgenstern
- *Danton*, 1982, reż. Andrzej Wajda
- *Deborah*, 1995, reż. Ryszard Brylski
- *Deja vu*, 1988, reż. Juliusz Machulski
- *Desperacja*, 1988, reż. Zbigniew Kuźmiński
- *Dezerter*, 1958, reż. Witold Lesiewicz
- *Diabeł*, 1972, reż. Andrzej Żuławski
- *Diabły, diabły*, 1991, reż. Dorota Kędzierzawska
- *Dla Ciebie, Polsko*, 1920, reż. Antoni Benarczyk
- *Długa noc*, 1967, reż. Janusz Nasfeter
- *Dłużnicy śmierci*, 1985, reż. Włodzimierz Gołaszewski
- *Do domu*, 1987, reż. Janusz Zaorski
- *Do góry nogami*, 1983, reż. Stanisław Jędryka
- *Do krwi ostatniej*, 1978, reż. Jerzy Hoffman
- *Dodek na froncie*, 1936, reż. Michał Waszyński
- *Doktor Judym*, 1975, reż. Włodzimierz Haupe
- *Doktor Murek*, 1979, reż. Witold Lesiewicz
- *Dolina Issy*, 1982, reż. Tadeusz Konwicki
- *Dom na pustkowiu*, 1949, reż. Jan Rybkowski
- *Dom św. Kazimierza*, 1983, reż. Ignacy Gogolewski
- *Domek z kart*, 1953, reż. Erwin Axer
- *Don Gabriel*, 1966, reż. Czesław Petelski, Ewa Petelska
- *Dreszcze*, 1981, reż. Wojciech Marczewski
- *Drewniany różaniec*, 1964, reż. Czesław Petelski, Ewa Petelska
- *Droga daleka przed nami*, 1979, reż. Władysław Ślesicki
- *Droga na zachód*, 1961, reż. Bohdan Poręba
- *Droga w świetle księżycy*, 1972, reż. Witold Orzechowski
- *Drugi brzeg*, 1962, reż. Zbigniew Kuźmiński
- *Dulscy*, 1975, reż. Jan Rybkowski
- *Dwa księżycy*, 1993, reż. Andrzej Barański
- *Dymitr Samozwaniec*, 1922, reż. Maksymilian Hauschild
- *Dzieje grzechu*, 1933, reż. Henryk Szaro
- *Dzieje grzechu*, 1975, reż. Walerian Borowczyk
- *Dzieje mistrza Twardowskiego*, 1995, reż. Krzysztof Gradowski
- *Dzień czwarty*, 1984, reż. Ludmiła Niedbalska
- *Dzień oczyszczenia*, 1969, reż. Jerzy Passendorfer
- *Dzień Wisły*, 1980, reż. Tadeusz Kijański

- *Dziesięciu z Pawiaka*, 1931, reż. Ryszard Ordyński
- *Dziewczęta z Nowolipek*, 1937, reż. Józef Lejtes
- *Dziewczęta z Nowolipek*, 1985, reż. Barbara Sass
- *Dziki pola*, 1932, reż. Józef Lejtes
- *Dziś w nocy umrze miasto*, 1961, reż. Jan Rybkowski
- *Elegia*, 1979, reż. Paweł Komorowski
- *Epilog norymberski*, 1970, reż. Jerzy Antczak
- *Epitafium dla Barbary Radziwiłłówny*, 1982, reż. Janusz Majewski
- *Eroica*, 1957, reż. Andrzej Munk
- *Europa Europa*, 1990, reż. Agnieszka Holland
- *Fachowiec*, 1983, reż. Krzysztof Gruber
- *Faraon*, 1965, reż. Jerzy Kawalerowicz
- *Faustyna*, 1994, reż. Jerzy Łukaszewicz
- *Florian*, 1938, reż. Leonard Buczkowski
- *Fort 13*, 1983, reż. Grzegorz Królikiewicz
- *Fotoplastikon*, 2005, reż. Krzysztof Bizio
- *Gdańsk '39*, 1989, reż. Zbigniew Kuźmiński
- *Gdzie jest Generał...*, 1963, reż. Tadeusz Chmielewski
- *Gdziekolwiek jesteś panie prezydencie*, 1978, reż. Andrzej Trzos-Rastawiecki
- *Generał Berling*, 1988, reż. Roman Wionczek
- *Generał Nil*, 2009, reż. Ryszard Bugajski
- *Generał. Zamach na Gibraltarze*, 2009, reż. Anna Jadowska
- *Giuseppe w Warszawie*, 1964, reż. Stanisław Lenartowicz
- *Głód*, 1985, reż. Jacek Kowalczyk
- *Głos*, 1992, reż. Janusz Kondratiuk
- *Głowy pełne gwiazd*, 1974, reż. Janusz Kondratiuk
- *Gniazdo*, 1974, reż. Jan Rybkowski
- *Gniewko, syn rybaka*, 1969, reż. Bohdan Poręba
- *Godzina pąsowej róży*, 1963, reż. Halina Bielińska
- *Godzina W*, 1979, reż. Janusz Morgenstern
- *Godziny nadziei*, 1955, reż. Jan Rybkowski
- *Gorączka*, 1980, reż. Agnieszka Holland
- *Gorzka miłość*, 1989, reż. Czesław Petelski
- *Granica*, 1977, reż. Jan Rybkowski
- *Grzech Antoniego Grudy*, 1975, reż. Jerzy Sztwiertnia
- *Grzeszny żywot Franciszka Buły*, 1980, reż. Janusz Kidawa
- *Gwiazda piołun*, 1988, reż. Henryk Kluba
- *Gwiazdy poranne*, 1979, reż. Henryk Bielski
- *Gwiaździsta eskadra*, 1930, reż. Leonard Buczkowski
- *Halka*, 1937, reż. Juliusz Gardan

- *Hallo Szpicbródka*, 1978, reż. Janusz Rzeszewski, Mieczysław Jahoda
- *Hania*, 1984, reż. Stanisław Wohl, Krzysztof Wierzbiański
- *Hanka*, 1934, reż. Jerzy Dal
- *Hans Kloss. Stawka większa niż śmierć*, 2012, reż. Patryk Vega
- *Haracz szarego dnia*, 1984, reż. Roman Wionczek
- *Historia jednego myśliwca*, 1958, reż. Hubert Drapella
- *Historia żółtej cizemki*, 1961, reż. Sylwester Chęciński
- *Horror w Wesolych Bagniskach*, 1995, reż. Andrzej Barański
- *Hrabina Cosel*, 1968, reż. Jerzy Antczak
- *Hubal*, 1973, reż. Bohdan Poręba
- *Huragan*, 1928, reż. Józef Lejtes
- *I skrzypce przestały grać*, 1989, reż. Alexander Ramati
- *Ida*, 2013, reż. Paweł Pawlikowski
- *Ile jest życia*, 1974, reż. Zbigniew Kuźmiński
- *Jack Strong*, 2014, reż. Władysław Pasikowski
- *Jak być kochaną*, 1962, reż. Wojciech Has
- *Jak narkotyk*, 1999, reż. Barbara Sass
- *Jak rozpętałem drugą wojnę światową*, 1969, reż. Tadeusz Chmielewski
- *Janko Muzykant*, 1930, reż. Ryszard Ordyński
- *Janosik. Prawdziwa historia*, 2009, reż. Agnieszka Holland
- *Jarosław Dąbrowski*, 1975, reż. Bohdan Poręba
- *Jarzębina czerwona*, 1969, reż. Czesław Petelski, Ewa Petelska
- *Jej powrót*, 1975, reż. Witold Orzechowski
- *Jeniec Europy*, 1989, reż. Jerzy Kawalerowicz
- *Jeśli serce masz bijące*, 1981, reż. Wojciech Fiwek
- *Jeszcze tylko ten las*, 1991, reż. Jan Łomnicki
- *Jezioro Bodeńskie*, 1985, reż. Janusz Zaorski
- *Jutro idziemy do kina*, 2006, reż. Michał Kwieciński
- *Kamienie na szaniec*, 2014, reż. Robert Gliński
- *Kamienne niebo*, 1959, reż. Czesław Petelski, Ewa Petelska
- *Kanał*, 1956, reż. Andrzej Wajda
- *Kanalia*, 1990, reż. Tomasz Wiszniewski
- *Kanclerz*, 1989, reż. Ryszard Ber
- *Karabiny*, 1981, reż. Waldemar Podgórski
- *Kariera Nikodema Dyzmy*, 1980, reż. Jan Rybkowski, Marek Nowicki
- *Kartka z podróży*, 1983, reż. Waldemar Dziki
- *Kaszebe*, 1970, reż. Ryszard Ber
- *Kasztelanka*, 1983, reż. Marek Nowicki
- *Katastrofa w Gibraltarze*, 1983, reż. Bohdan Poręba
- *Katyń*, 2007, reż. Andrzej Wajda

- *Kawalerskie życie na obczyźnie*, 1992, reż. Andrzej Barański
- *Kazimierz Wielki*, 1975, reż. Czesław Petelski, Ewa Petelska
- *Kiedy miłość była zbrodnią*, 1967, reż. Jan Rybkowski
- *Kiedy rozum śpi*, 1992, reż. Marcin Ziębiński
- *Kierunek Berlin*, 1968, reż. Jerzy Passendorfer
- *Kim jest ten człowiek*, 1984, reż. Czesław Petelski, Ewa Petelska
- *Klejnot wolnego sumienia*, 1981, reż. Grzegorz Królikiewicz
- *Klucznik*, 1979, reż. Wojciech Marczewski
- *Kochankowie roku tygrysa*, 2005, reż. Jacek Bromski
- *Kolory kochania*, 1988, reż. Wanda Jakubowska
- *Kolumbowie*, 1970, reż. Janusz Morgenstern
- *Komediantka*, 1986, reż. Jerzy Sztwiertnia
- *Komedianty*, 1961, reż. Maria Kaniewska
- *Komendant*, 1928, reż. Henryk Bigoszt
- *Koniec naszego świata*, 1964, reż. Wanda Jakubowska
- *Kontrybucja*, 1966, reż. Jan Łomnicki
- *Kopernik*, 1972, reż. Czesław Petelski, Ewa Petelska
- *Korczak*, 1990, reż. Andrzej Wajda
- *Kornblumenblau*, 1988, reż. Leszek Wosiewicz
- *Kościuszek pod Racławicami*, 1938, reż. Józef Lejtes
- *Krajobraz po bitwie*, 1970, reż. Andrzej Wajda
- *Królewskie sny*, 1988, reż. Grzegorz Warchoł
- *Kronika wypadków miłosnych*, 1985, reż. Andrzej Wajda
- *Kroniki domowe*, 1998, reż. Leszek Wosiewicz
- *Krótkie życie*, 1976, reż. Zbigniew Kuźmiński
- *Krwawy wschód*, 1931, reż. Jan Nowina-Przybylski
- *Krzyż walecznych*, 1958, reż. Kazimierz Kutz
- *Krzyżacy*, 1960, reż. Aleksander Ford
- *Księżna łowicka*, 1932, reż. Janusz Warnecki, Mieczysław Krawicz
- *Kuchnia polska*, 1991, reż. Jacek Bromski
- *Kwestia wyboru*, 1985, reż. Roman Wionczek
- *Kwiecień*, 1961, reż. Witold Lesiewicz
- *Łagodna*, 1995, reż. Mariusz Treliński
- *Lalka*, 1968, reż. Wojciech Has
- *Lalka*, 1977, reż. Ryszard Ber
- *Lata dwudzieste lata trzydzieste*, 1983, reż. Janusz Rzeszewski
- *Lato miłości*, 1994, reż. Feliks Falk
- *Lawa*, 1989, reż. Tadeusz Konwicki
- *Legenda*, 1970, reż. Sylwester Chęciński
- *Lekcja martwego języka*, 1979, reż. Janusz Majewski

- *Limuzyna Deimler-Benz*, 1982, reż. Filip Bajon
- *Lotna*, 1959, reż. Andrzej Wajda
- *Ludzie bez jutra*, 1921, reż. Aleksander Hertz
- *Ludzie z pociągu*, 1961, reż. Kazimierz Kutz
- *Łuk Erosa*, 1987, reż. Jerzy Domaradzki
- *Magnat*, 1986, reż. Filip Bajon
- *Mała matura 1947*, 2011, reż. Janusz Majewski
- *Mała Moskwa*, 2008, reż. Waldemar Krzystek
- *Małgorzata*, 1979, reż. Danuta Kępczyńska
- *Mansarda*, 1963, reż. Konrad Nałęczki
- *Maraton polski*, 1927, reż. Wiktor Biegański
- *Marcowe migdały*, 1989, reż. Radosław Piwowarski
- *Marszałek Piłsudski*, 2001, reż. Andrzej Trzos-Rastawiecki
- *Marynia*, 1984, reż. Jan Rybkowski
- *Marysia i Napoleon*, 1966, reż. Leonard Buczkowski
- *Matka Joanna od aniołów*, 1961, reż. Jerzy Kawalerowicz
- *Matka Królów*, 1982, reż. Janusz Zaorski
- *Mazepa*, 1975, reż. Gustaw Holoubek
- *Medium*, 1985, reż. Jacek Koprowicz
- *Męskie sprawy*, 1988, reż. Jan Kidawa-Błoński
- *Miasto 44*, 2014, reż. Jan Komasa
- *Miasto nieujarzmione*, 1950, reż. Jerzy Zarzycki
- *Między ustami a brzegiem pucharu*, 1987, reż. Zbigniew Kuźmiński
- *Milczące ślady*, 1961, reż. Zbigniew Kuźmiński
- *Milczenie*, 1963, reż. Kazimierz Kutz
- *Miłość ci wszystko wybaczy*, 1981, reż. Janusz Rzeszewski
- *Miłość przez ogień i krew*, 1924, reż. Jan Kucharski
- *Misja specjalna*, 1987, reż. Janusz Rzeszewski
- *Młodość Chopina*, 1951, reż. Aleksander Ford
- *Młody Las*, 1934, reż. Józef Lejtes
- *Młyn i krzyż*, 2011, reż. Lech Majewski
- *Mniejsze zło*, 2009, reż. Janusz Morgenstern
- *Modrzejewska*, 1989, reż. Jan Łomnicki
- *Mogła nieznanego żołnierza*, 1927, reż. Ryszard Ordyński
- *Mój Nikifor*, 2004, reż. Krzysztof Krauze
- *Moja wojna, moja miłość*, 1975, reż. Janusz Nasfeter
- *Moralność pani Dulskiej*, 1930, reż. Bolesław Newolin
- *Morderca zostawia ślad*, 1967, reż. Aleksander Ścibor-Rylski
- *Motór*, 2005, reż. Wiesław Paluch
- *Na białym szlaku*, 1962, reż. Jarosław Brzozowski, Andrzej Wróbel

- *Na kłopoty Bednarski*, 1986, reż. Paweł Pitera
- *Na koniec świata*, 1999, reż. Magdalena Łazarkiewicz
- *Na straży swej stać będę*, 1983, reż. Kazimierz Kutz
- *Na Sybir*, 1930, reż. Henryk Szaro
- *Nad Niemnem*, 1986, reż. Zbigniew Kuźmiński
- *Naganiacz*, 1963, reż. Czesław Petelski, Ewa Petelska
- *Nagrody i odznaczenia*, 1973, reż. Jan Łomnicki
- *Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy*, 1979, reż. Jerzy Sztwiertnia
- *Nie było słońca tej wiosny*, 1983, reż. Juliusz Janicki
- *Niedzielne igraszki*, 1983, reż. Robert Gliński
- *Niech cię odleci mara*, 1982, reż. Andrzej Barański
- *Niemcy*, 1996, reż. Zbigniew Kamiński
- *Nieznany*, 1964, reż. Witold Lesiewicz
- *Nikodem Dyzma*, 1956, reż. Jan Rybkowski
- *Nikt nie woła*, 1960, reż. Kazimierz Kutz
- *Noce i dnie*, 1975, reż. Jerzy Antczak
- *Nocny gość*, 1989, reż. Stanisław Różewicz
- *O czym się nie mówi*, 1939, reż. Mieczysław Krawicz
- *Obława*, 2012, reż. Marcin Krzyształowicz
- *Obywatel Piszczczyk*, 1988, reż. Andrzej Kotkowski
- *Obywatel*, 2014, reż. Jerzy Stuhr
- *Ocalić miasto*, 1976, reż. Jan Łomnicki
- *Odejścia, powroty*, 1972, reż. Wojciech Marczewski
- *Odrodzona Polska*, 1924, reż. Zygmunt Wesolowski
- *Ogniem i mieczem*, 1999, reż. Jerzy Hoffman
- *Ogniomistrz Kaleń*, 1961, reż. Czesław Petelski, Ewa Petelska
- *Ognisty anioł*, 1986, reż. Maciej Wojtyszko
- *Ojciec królowej*, 1979, reż. Wojciech Solarz
- *Oko cyklonu*, 1989, reż. Henryk Kostrubiec
- *Oko proroka*, 1982, reż. Paweł Komorowski
- *Okruchy wojny*, 1985, reż. Andrzej Barszczyński, Jan Chodkiewicz
- *Olimpiada '40*, 1980, reż. Andrzej Kotkowski
- *Opadły liście z drzew*, 1975, reż. Stanisław Różewicz
- *Operacja Dunaj*, 2009, reż. Jacek Głomb
- *Operacja Himmler*, 1979, reż. Zbigniew Chmielewski
- *Opowieści w czerwieni*, 1974, reż. Henryk Kluba
- *Ordynat Michorowski*, 1937, reż. Henryk Szaro
- *Orzeł*, 1958, reż. Leonard Buczkowski
- *Ostatni etap*, 1947, reż. Wanda Jakubowska
- *Ostatni prom*, 1989, reż. Waldemar Krzystek

- *Ostatni świadek*, 1969, reż. Jan Batory
- *Ostatnia eskapada*, 1933, reż. Wacław Serafinowicz
- *Ostatnie dni*, 1969, reż. Jerzy Passendorfer
- *Ostatnie okrążenie*, 1977, reż. Krzysztof Rogulski
- *Ostrze na ostrze*, 1983, reż. Tadeusz Junak
- *Oszołomienie*, 1988, reż. Jerzy Sztwiertnia
- *Paciorki jednego różańca*, 1979, reż. Kazimierz Kutz
- *Pałac*, 1980, reż. Tadeusz Junak
- *Palace Hotel*, 1977, reż. Ewa Kruk
- *Pamiętnik pani Hanki*, 1963, reż. Stanisław Lenartowicz
- *Pamiętnik znaleziony w garbie*, 1992, reż. Jan Kidawa-Błoński
- *Pan Tadeusz*, 1928, reż. Ryszard Ordyński
- *Pan Tadeusz*, 1999, reż. Andrzej Wajda
- *Pan Twardowski*, 1921, reż. Wiktor Biegański
- *Pan Twardowski*, 1936, reż. Henryk Szaro
- *Pan Wołodyjowski*, 1969, reż. Jerzy Hoffman
- *Panienska z okienka*, 1964, reż. Maria Kaniewska
- *Panna z mokrą głową*, 1995, reż. Kazimierz Tarnas
- *Panny i wdowy*, 1991, reż. Janusz Zaorski
- *Panny z Wilka*, 1979, reż. Andrzej Wajda
- *Parę osób mały czas*, 2005, reż. Andrzej Barański
- *Partita na instrument drewniany*, 1975, reż. Janusz Zaorski
- *Pasażerka*, 1963, reż. Andrzej Munk
- *Pasja*, 1977, reż. Stanisław Różewicz
- *Pastorale heroica*, 1983, reż. Henryk Bielski
- *Paziowie*, 1989, reż. Grzegorz Warchoł
- *Pensja pani Latter*, 1983, reż. Stanisław Różewicz
- *Perła w koronie*, 1971, reż. Kazimierz Kutz
- *Pianista*, 2002, reż. Roman Polański
- *Pięć kobiet na tle morza*, 1988, reż. Władysław Ikonow
- *Piękna nieznajoma*, 1992, reż. Jerzy Hoffman
- *Pierścień księżnej Anny*, 1970, reż. Maria Kaniewska
- *Pierścionek z orłem w koronie*, 1993, reż. Andrzej Wajda
- *Pierwsza miłość Kościuszki*, 1929, reż. Jerzy Orshon
- *Pierwszy dzień wolności*, 1964, reż. Aleksander Ford
- *Pigułki dla Aurelij*, 1958, reż. Stanisław Lenartowicz
- *Pismak*, 1984, reż. Wojciech Has
- *Placówka*, 1979, reż. Zygmunt Skonieczny
- *Po własnym pogrzebie*, 1989, reż. Stanisław Jędryka
- *Pobojowisko*, 1984, reż. Jan Budkiewicz

- *Pod gwiazdą frygijską*, 1954, reż. Jerzy Kawalerowicz
- *Pogoń za Adamem*, 1970, reż. Jerzy Zarzycki
- *Pogranicze w ogniu*, 1988, reż. Andrzej Konic
- *Pogrzeb kartofla*, 1990, reż. Jan Jakub Kolski
- *Pokolenie*, 1954, reż. Andrzej Wajda
- *Pokuszenie*, 1995, reż. Barbara Sass
- *Policmajster Tagiejew*, 1929, reż. Juliusz Gardan
- *Polonia resituta*, 1980, reż. Bohdan Poręba
- *Polskie drogi*, 1976, reż. Janusz Morgenstern
- *Południk zero*, 1970, reż. Waldemar Podgórski
- *Popielec*, 1982, reż. Ryszard Ber
- *Popieluszko. Wolność jest w nas*, 2009, reż. Rafał Wierzyński
- *Popiół i diament*, 1958, reż. Andrzej Wajda
- *Popioły*, 1965, reż. Andrzej Wajda
- *Pornografia*, 2003, reż. Jan Jakub Kolski
- *Potem nastąpi cisza*, 1965, reż. Janusz Morgenstern
- *Potop*, 1975, reż. Jerzy Hoffman
- *Powrót do Polski*, 1988, reż. Paweł Pitera
- *Powstanie warszawskie*, 2014, reż. Jan Komasa
- *Pożegnania*, 1958, reż. Wojciech Has
- *Pożegnanie jesieni*, 1990, reż. Mariusz Treliński
- *Pożegnanie z Marią*, 1993, reż. Filip Zylber
- *Poznań '56*, 1996, reż. Filip Bajon
- *Prawo i pięść*, 1964, reż. Jerzy Hoffman, Edward Skórzewski
- *Prom*, 1970, reż. Jerzy Afanasjew
- *Prowokator*, 1995, reż. Krzysztof Lang
- *Prymas. Trzy lata z tysiąca*, 2000, reż. Teresa Kotlarczyk
- *Przedwiośnie*, 1928, reż. Henryk Szaro
- *Przekłęte oko proroka*, 1984, reż. Paweł Komorowski
- *Przemysłowcy*, 1984, reż. Włodzimierz Olszewski
- *Przeor Kordecki obrońca Częstochowy*, 1934, reż. Edward Puchalski
- *Przerwany lot*, 1964, reż. Leonard Buczkowski
- *Przesłuchanie*, 1982, reż. Ryszard Bugajski
- *Przeznaczenie*, 1983, reż. Jacek Koprowicz
- *Przygody pana Michała*, 1969, reż. Paweł Komorowski
- *Przystań*, 1970, reż. Paweł Komorowski
- *Ptaki ptakom*, 1976, reż. Paweł Komorowski
- *Pułapka*, 1970, reż. Andrzej Jerzy Piotrowski
- *Pułkownik Kwiatkowski*, 1995, reż. Kazimierz Kutz
- *Quo vadis*, 2001, reż. Jerzy Kawalerowicz

- *Rachunek sumienia*, 1964, reż. Julian Dziedzina
- *Raj na ziemi*, 1970, reż. Zbigniew Kuźmiński
- *Rajska jabłoń*, 1985, reż. Barbara Sass
- *Ranny w lesie*, 1963, reż. Janusz Nasfeter
- *Rapsodia Bałtyku*, 1935, reż. Leonard Buczkowski
- *Republika nadziei*, 1986, reż. Zbigniew Kuźmiński
- *Rewers*, 2009, reż. Borys Lankosz
- *Ród Gąsieniców*, 1979, reż. Konrad Nałęczki
- *Rodzina Kanderów*, 1988, reż. Zbigniew Chmielewski
- *Rodzina Milcarków*, 1962, reż. Józef Wyszomirski
- *Rodzina Połanieckich*, 1978, reż. Jan Rybkowski
- *Rok 1863*, 1922, reż. Edward Puchalski
- *Rok 1914*, 1932, reż. Henryk Szaro
- *Rok pierwszy*, 1960, reż. Witold Lesiewicz
- *Rok spokojnego słońca*, 1984, reż. Krzysztof Zanussi
- *Romans Teresy Hennert*, 1978, reż. Ignacy Gogolewski
- *Romans z intruzem*, 1984, reż. Waldemar Podgórski
- *Romantyczni*, 1970, reż. Stanisław Różewicz
- *Rośliny trujące*, 1985, reż. Robert Gliński
- *Róża*, 1936, reż. Józef Lejtes
- *Róża*, 2012, reż. Wojciech Smarzowski
- *Rozmowy kontrolowane*, 1991, reż. Sylwester Chęciński
- *Rozmowy z katem*, 2006, reż. Maciej Englert
- *Różyczka*, 2010, reż. Jan Kidawa-Błoński
- *Rycerze i rabusie*, 1984, reż. Tadeusz Junak
- *Ryś*, 1981, reż. Stanisław Różewicz
- *Rzeczpospolita babska*, 1969, reż. Hieronim Przybył
- *Rzeczpospolitej dni pierwsze*, 1988, reż. Roman Wionczek
- *Rzeczywistość*, 1960, reż. Antoni Bohdziewicz
- *Rzeka kłamstwa*, 1987, reż. Jan Łomnicki
- *Sam pośród swoich*, 1985, reż. Wojciech Wójcik
- *Sami swoi*, 1967, reż. Sylwester Chęciński
- *Samson*, 1961, reż. Andrzej Wajda
- *Sąsiedzi*, 1969, reż. Aleksander Ścibor-Rylski
- *Segment '76*, 2002, reż. Oskar Kaszyński
- *Sekret Enigmy*, 1979, reż. Roman Wionczek
- *Schodami w górę, schodami w dół*, 1988, reż. Andrzej Domalik
- *Sierpniowe niebo. 63 dni chwały*, 2013, reż. Ireneusz Dobrowolski
- *Siwa legenda*, 1992, reż. Bohdan Poręba
- *Skąpani w ogniu*, 1963, reż. Jerzy Passendorfer

- *Skarga*, 1991, reż. Jerzy Wójcik
- *Skazany na bluesa*, 2005, reż. Jan Kidawa-Błoński
- *Skrzypce Rotszylda*, 1988, reż. Ewa Bilińska
- *Sława i chwała*, 1997, reż. Kazimierz Kutz
- *Sławna jak Sarajewo*, 1988, reż. Janusz Kidawa
- *Słońce wschodzi raz na dzień*, 1967, reż. Henryk Kluba
- *Słowo honoru*, 2006, reż. Krzysztof Zaleski
- *Śluby łańskie*, 1934, reż. Mieczysław Krawicz
- *Śmieciarz*, 1987, reż. Jacek Butrymowicz
- *Śmierć jak kromka chleba*, 1994, reż. Kazimierz Kutz
- *Śmierć prezydenta*, 1977, reż. Jerzy Kawalerowicz
- *Śmierć rotmistrza Pileckiego*, 2006, reż. Ryszard Bugajski
- *Smuga cienia*, 1976, reż. Andrzej Wajda
- *Soból i Panna*, 1983, reż. Hubert Drapella
- *Sól ziemi czarnej*, 1969, reż. Kazimierz Kutz
- *Sonata marymoncka*, 1987, reż. Jerzy Ridan
- *Sowizdrzał Świętokrzyski*, 1980, reż. Henryk Kluba
- *Spokojne lata*, 1981, reż. Andrzej Kotkowski
- *Spowiedź dziecięcia wieku*, 1985, reż. Marek Nowicki
- *Sprawa Gorgonowej*, 1977, reż. Janusz Majewski
- *Stajna na Salvatorze*, 1967, reż. Paweł Komorowski
- *Stalowe serca*, 1948, reż. Stanisław Urbanowicz
- *Stanisław i Anna*, 1985, reż. Kazimierz Konrad, Piotr Stefaniak
- *Stara baśń*, 2003, reż. Jerzy Hoffman
- *Stawka większa niż życie*, 1967, reż. Andrzej Konic, Janusz Morgenstern
- *Sto koni do stu brzegów*, 1978, reż. Zbigniew Kuźmiński
- *Strachy*, 1979, reż. Stanisław Lenartowicz
- *Straszny dwór*, 1936, reż. Leonard Buczkowski
- *Straszny sen Dzidziusia Górkiwicza*, 1993, reż. Kazimierz Kutz
- *Świadectwo urodzenia*, 1961, reż. Stanisław Różewicz
- *Syberjada polska*, 2013, reż. Janusz Zaorski
- *Szyfowe prace*, 1998, reż. Paweł Komorowski
- *Szabla od komendanta*, 1996, reż. Jan Jakub Kolski
- *Szaleńcy*, 1928, reż. Leonard Buczkowski
- *Szaleństwa panny Ewy*, 1984, reż. Kazimierz Tarnas
- *Szatan z siódmej klasy*, 2006, reż. Kazimierz Tarnas
- *Szkatułka z Hongkongu*, 1983, reż. Paweł Pitera
- *Szkice węglem*, 1956, reż. Antoni Bohdziewicz
- *Szkoda twoich łez*, 1983, reż. Stanisław Lenartowicz
- *Szpital przemienienia*, 1978, reż. Edward Żebrowski

- *Sztabskapitan Gubaniew (Golgota Ziemi Chełmskiej)*, 1930, reż. Tadeusz Chrzanowski
- *Sztandar wolności*, 1935, reż. Ryszard Ordyński
- *Szuler*, 1991, reż. Adek Drabiński
- *Szwadron*, 1992, reż. Juliusz Machulski
- *Szwedzi w Warszawie*, 1991, reż. Włodzimierz Gołaszewski
- *Tajemnica puszczy*, 1990, reż. Andrzej Barszczyński
- *Tajemnica starego rodu*, 1928, reż. Zbigniew Gniazdowski, Emil Chaberski
- *Tajemnica twierdzy szyfrów*, 2007, reż. Adek Drabiński
- *Tam i z powrotem*, 2001, reż. Wojciech Wójcik
- *Tamten*, 1921, reż. Władysław Lenczewski
- *Tętno*, 1985, reż. Gerard Zalewski
- *Thais*, 1983, reż. Ryszard Ber
- *Tragarz puchu*, 1992, reż. Janusz Kijowski
- *Tragedia Rosji i jej trzy epoki*, 1921, reż. Edward Puchalski
- *Trędowata*, 1936, reż. Juliusz Gardan
- *Trędowata*, 1976, reż. Jerzy Hoffman
- *Trzecia część nocy*, 1971, reż. Andrzej Żuławski
- *Trzy kobiety*, 1956, reż. Stanisław Różewicz
- *Trzy młyny*, 1984, reż. Jerzy Domaradzki
- *Tu stoję...*, 1993, reż. Michał Dudziewicz
- *Twarz anioła*, 1970, reż. Zbigniew Chmielewski
- *Tylko Beatrycze*, 1975, reż. Stefan Szlachtycz
- *Ułan księcia Józefa*, 1937, reż. Konrad Tom
- *Ulica graniczna*, 1948, reż. Aleksander Ford
- *Umarłem, aby żyć*, 1984, reż. Stanisław Jędryka
- *Umarli rzucają cień*, 1978, reż. Julian Dziedzina
- *Uroda życia*, 1930, reż. Juliusz Gardan
- *Urodziny młodego warszawiaka*, 1980, reż. Czesław Petelski, Ewa Petelska
- *Urodzony po raz trzeci*, 1989, reż. Stanisław Jędryka
- *Virtuti*, 1989, reż. Jacek Butrymowicz
- *W biały dzień*, 1980, reż. Edward Żebrowski
- *W ciemności*, 2012, reż. Agnieszka Holland
- *W cieniu nienawiści*, 1986, reż. Wojciech Żółtowski
- *W owe dni*, 1951, reż. Jakim Jakimow
- *W pustyni i w puszczy*, 1973, reż. Władysław Ślesicki
- *W pustyni i w puszczy*, 2001, reż. Maciej Dutkiewicz
- *W pustyni i w puszczy*, 2002, reż. Gavin Hood, Maciej Dutkiewicz
- *W środku Europy*, 1990, reż. Piotr Łazarkiewicz
- *W te dni przedwiosenne*, 1975, reż. Andrzej Konic

- *W ukryciu*, 2013, reż. Jan Kidawa-Błoński
- *W zawieszeniu*, 1986, reż. Waldemar Krzystek
- *Wahadełko*, 1981, reż. Filip Bajon
- *Wałęsa. Człowiek z nadziei*, 2013, reż. Andrzej Wajda
- *Warszawska premiera*, 1950, reż. Jan Rybkowski
- *Wedle wyroków twoich*, 1983, reż. Jerzy Hoffman
- *Weekend z dziewczyną*, 1968, reż. Janusz Nasfeter
- *Weiser*, 2000, reż. Wojciech Marczewski
- *Wesele*, 1972, reż. Andrzej Wajda
- *Westerplatte*, 1967, reż. Stanisław Różewicz
- *Wezwanie*, 1997, reż. Mirosław Dembiński
- *Wiatr od morza*, 1930, reż. Kazimierz Czyński
- *Wieczór u Abdona*, 1975, reż. Agnieszka Holland
- *Wielka droga*, 1946, reż. Michał Waszyński
- *Wielka miłość Balzaka*, 1973, reż. Wojciech Solarz
- *Wielkanoc*, 1974, reż. Wojciech Marczewski
- *Wielki bieg*, 1981, reż. Jerzy Domaradzki
- *Wielki tydzień*, 1995, reż. Andrzej Wajda
- *Wielki wóz*, 1987, reż. Marek Wortman
- *Wierna rzeka*, 1936, reż. Leonard Buczkowski
- *Wierna rzeka*, 1981, reż. Tadeusz Chmielewski
- *Wierne blizny*, 1981, reż. Włodzimierz Olszewski
- *Wilcze echa*, 1968, reż. Aleksander Ścibor-Rylski
- *Wilczyca*, 1982, reż. Marek Piestrak
- *Wizja lokalna 1901*, 1980, reż. Filip Bajon
- *Wkrótce nadejdą bracia*, 1985, reż. Kazimierz Kutz
- *Wniebowstąpienie*, 1968, reż. Jan Rybkowski
- *Wojaczek*, 1999, reż. Lech Majewski
- *Wolne miasto*, 1958, reż. Stanisław Różewicz
- *Wrota Europy*, 1999, reż. Jerzy Wójcik
- *Wspólny pokój*, 1959, reż. Wojciech Has
- *Wszyscy i nikt*, 1977, reż. Konrad Nałęczki
- *Wszystkie pieniądze świata*, 1999, reż. Andrzej Kotkowski
- *Wszystko co najważniejsze*, 1992, reż. Robert Gliński
- *Wyrok na Franciszka Kłosa*, 2000, reż. Andrzej Wajda
- *Wyrok śmierci*, 1980, reż. Witold Orzechowski
- *Yesterday*, 1984, reż. Radosław Piwowarski
- *Z biegiem lat z biegiem dni*, 1980, reż. Andrzej Wajda, Edward Kłosiński
- *Za co?*, 1995, reż. Jerzy Kawalerowicz
- *Za grzechy (Ał Chet)*, 1937, reż. Aleksander Marten

- *Za wami pójdą inni*, 1949, reż. Antoni Bohdziewicz
- *Zacne grzechy*, 1963, reż. Mieczysław Waśkowski
- *Zagrożenie*, 1976, reż. Wacław Florkowski
- *Zakazane piosenki*, 1946, reż. Leonard Buczkowski
- *Zakłęte rewiry*, 1975, reż. Janusz Majewski
- *Zakłęty dwór*, 1976, reż. Antoni Krauze
- *Zamach stanu*, 1980, reż. Ryszard Filipiński
- *Zamach*, 1958, reż. Jerzy Passendorfer
- *Zaproszenie*, 1985, reż. Wanda Jakubowska
- *Zawrócony*, 1994, reż. Kazimierz Kutz
- *Żelazną ręką*, 1989, reż. Ryszard Ber
- *Zemsta*, 1956, reż. Antoni Bohdziewicz, Bohdan Korzeniewski
- *Zemsta*, 2002, reż. Andrzej Wajda
- *Zerwany most*, 1962, reż. Jerzy Passendorfer
- *Zezowate szczęście*, 1960, reż. Andrzej Munk
- *Zielona ziemia*, 1978, reż. Filip Bajon
- *Zielone lata*, 1979, reż. Stanisław Jędryka
- *Ziemia obiecana*, 1974, reż. Andrzej Wajda
- *Złoto dezertersów*, 1998, reż. Janusz Majewski
- *Złoty pociąg*, 1986, reż. Bohdan Poręba
- *Zmory*, 1979, reż. Wojciech Marczewski
- *Znachor*, 1982, reż. Jerzy Hoffman
- *Znak orła*, 1977, reż. Hubert Drapella
- *Znaków szczególnych brak*, 1978, reż. Anatolij Bobrowski
- *Znicz olimpijski*, 1969, reż. Lech Lorentowicz
- *Znikąd donikąd*, 1975, reż. Kazimierz Kutz
- *Żołnierz zwycięstwa*, 1953, reż. Wanda Jakubowska
- *Zwariowana noc*, 1967, reż. Zbigniew Kuźmiński
- *Zwerbowana miłość*, 2009, reż. Tadeusz Król
- *Zwycięstwo*, 1974, reż. Jerzy Passendorfer
- *Życie Kamila Kuranta*, 1982, reż. Grzegorz Warchoł
- *Życie raz jeszcze*, 1964, reż. Janusz Morgenstern
- *Życie za życie. Maksymilian Kolbe*, 1990, reż. Krzysztof Zanussi
- *Zygfyd*, 1986, reż. Andrzej Domalik
- *Żywot człowieka rozbrojonego*, 1993, reż. Krzysztof Gruber

Indeks tabel, rysunków i wykresów

Tabela 1. Zespoły filmowe powołane w 1955 r.....	119
Tabela 2. Zespoły filmowe powołane w 1969 r.....	132
Tabela 3. Zespoły filmowe powołane w 1972 r.....	136
Tabela 4. Zespoły filmowe w latach 1975-1980.....	137
Tabela 5. Lokacje filmów o historii Żydów w obliczu Holokaustu.....	309
Tabela 6. Wątki antyniemieckie w filmach historycznych wybranych zespołów w latach 1975-1982.....	324
Tabela 7. Wątki antyrosyjskie w filmach historycznych wybranych zespołów w latach 1975-1982.....	326
Tabela 8. Wątki antyniemieckie (antynazistowskie) i antyrosyjskie (antysowieckie) w polskich filmach historycznych lat 1985-1994.	330
Rys. 1. Twórcy w polu produkcji filmowej w drugiej połowie lat 20. XX wieku.	86
Rys. 2. Twórcy w polu produkcji filmowej w latach 30. XX wieku.....	96
Rys. 3. Twórcy w polu produkcji filmowej w drugiej połowie lat 40. XX wieku.	110
Rys. 4. Twórcy w polu produkcji filmowej w pierwszej połowie lat 50. XX wieku..	116
Rys. 5. Twórcy w polu produkcji filmowej w drugiej połowie lat 50. XX wieku	124
Rys. 6. Współpraca przy produkcji filmów historycznych w latach 1972-1981.	140
Rys. 7. Twórcy w polu produkcji filmowej u progu lat 80. XX wieku.....	150
Rys. 8. Współpraca przy produkcji filmów historycznych w latach 1982-1989.	158
Rys. 9. Typowe role kobiece w filmach historycznych.	346
Wykres 1. Kobiety jako reżyserki oraz główne bohaterki kobiece w ich filmach w latach 1945-2009.....	343