

**NATASZA
KORCZAROWSKA-RÓŻYCKA**

INNE SPOJRZENIE

**WYOBRAŻENIA HISTORII
W FILMACH WOJCIECHA JERZEGO HASA
JANA JAKUBA KOLSKIEGO
FILIPA BAJONA I ANNY JADOWSKIEJ
- STUDIUM PRZYPADKÓW**

FILMO!ZNAWCY



INNE SPOJRZENIE

**WYOBRAŻENIA HISTORII
W FILMACH WOJCIECHA JERZEGO HASA
JANA JAKUBA KOLSKIEGO
FILIPA BAJONA I ANNY JADOWSKIEJ
- STUDIUM PRZYPADKÓW**

REDAKCJA SERII WYDAWNICZEJ
„FILMO!ZNAWCY”

PWSFTViT

prof. dr hab. Jolanta Dylewska (współprzewodnicząca Komitetu Redakcyjnego)
dr Piotr Mikucki, dr Anna Zarychta

UNIwersytet Łódzki

prof. zw. dr hab. Ryszard W. Kluszczyński (współprzewodniczący Komitetu Redakcyjnego)
prof. dr hab. Tomasz Kłys, prof. dr hab. Piotr Sitarski



40 LAT
WYDAWNICTWA

UNIwersytetu
Łódzkiego

**NATASZA
KORCZAROWSKA-RÓŻYCKA**

INNE SPOJRZENIE

**WYOBRAŻENIA HISTORII
W FILMACH WOJCIECHA JERZEGO HASA
JANA JAKUBA KOLSKIEGO
FILIPA BAJONA I ANNY JADOWSKIEJ
- STUDIUM PRZYPADKÓW**

FILMO!ZNAWCY



**WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO**

ŁÓDŹ 2013

Natasza Korczarowska-Różycka – Zakład Historii i Teorii Filmu
Katedra Mediów i Kultury Audiowizualnej, Instytut Kultury Współczesnej
Uniwersytet Łódzki, 91-431 Łódź, ul. Franciszkańska 1/5
rozio@wp.pl

RECENZENT

Andrzej Pitrus

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Katarzyna Gorzkowska

SKŁAD I ŁAMANIE

Oficyna Wydawnicza Edytor.org

PROJEKT OKŁADKI

Adrian Dutkowski

Na okładce wykorzystano zdjęcia z filmów *Poznań 56* Filipa Bajona
i *Szyfry* Wojciecha Jerzego Hasa

© Copyright by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2013

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.06125.13.0.H

ISBN (wersja elektroniczna) 978-83-7525-987-2

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63, faks (42) 665 58 62

Spis treści

Wstęp	7
CZĘŚĆ PIERWSZA: SPOJRZENIE GOMBROWICZOWSKIE	
Rozdział I. <i>...byliśmy jak z oleodruku – jak ze starego, rodzinnego albumu umarła fotografia. Czy Szyfry Wojciecha Jerzego Hasa to Pornografia?</i>	45
Rozdział II. Co się stało z Żydami z Ostrowca? <i>Pornografia</i> Jana Jakuba Kolskiego	123
CZĘŚĆ DRUGA: SPOJRZENIE DZIECKA (I NIE TYLKO)	
Rozdział III. <i>Chciałem zejść z pomnika, najkrócej mówiąc. Poznań 56</i> Filipa Bajona	175
CZĘŚĆ TRZECIA: SPOJRZENIE (POST)HISTORYKA	
Rozdział IV. Czy Sikorski mógł zginąć w Dallas? <i>Generał. Zamach na Gibraltarze</i> Anny Jadowskiej	273
Zakończenie	325
Bibliografia	329
Spis fotografii	339
Summary	341
Od Redakcji	343

Wstęp

Uderzające jest intelektualne, malarskie i mitologiczne bogactwo wszystkich gatunków polskiego pisarstwa historycznego w zestawieniu z ubóstwem i schematyzmem myślenia i wizjonerstwa futurystycznego. Spory o przyszłość nigdy tu nie osiągały tej temperatury emocjonalnej, co spory o przeszłość, bo tylko przeszłości swojej Polacy czuli się panami i gospodarzami.

Jerzy Jedlicki

Tak się dziwnie dzieje, że największy prestiż nie tylko własnej literaturze, ale własnemu narodowi przynoszą ludzie (pisarze) „źle” o swoim narodzie piszący.

Konstanty Jeleński

...wynalazczość jest potwierdzeniem wolności twórczej, która choć nie ma wpływu na wydarzenia, to może je przynajmniej mnożyć. Działanie nie polega tu na zwykłym spisywaniu historii, tylko na wynajdywaniu jej – kto tworzy zwielokrotnione czy alternatywne ciągi wydarzeń, ten stara się przełamać ograniczenia narzucane przez tradycje narodowe i podręczniki historii, mierząc w nie oskarżycielsko-parodystycznym ostrzem.

Fredric Jameson

W skierowanej do polskiego czytelnika przedmowie do tomu *Proza historyczna* autor zebranych w nim artykułów pisze:

Pierwsze wydarzenie, które pamiętam jako specyficznie historyczne, to inwazja na Polskę we wrześniu 1939 roku. [...] Fascynowały mnie opowieści o szarży polskiej kawalerii na niemieckie czołgi. Czy były one prawdziwe, czy też nie, ta zasłyszana historia pozwoliła mi dostrzec różnicę między rzeczywistością przeszłą i teraźniejszą. Bitwa kawalerii z nowoczesnymi czołgami nauczyła mnie nie tylko, że przeszłość stale trwa w teraźniejszości (wykorzystanie przez Polskę wojsk kawaleryjskich do walki z nowoczesnie uzbrojoną armią niemiecką), lecz także, że fikcja (w tym wypadku

rycerska waleczność polskich kawalerzystów) może trwać, bez względu na upływ czasu, nieodmiennie nadając życiu sens¹.

Cytuję słowa Haydena White'a nie po to, by udowodnić, iż polska historia stanowi przedmiot szczególnego zainteresowania jednego z najbardziej wpływowych współczesnych badaczy. Chodziło mi raczej o podkreślenie wpływu wspomnianych przez White'a *opowieści* na kształtowanie się zbiorowej (ten proces nie dotyczy bowiem jednostek, lecz ma wymiar społeczny) świadomości historycznej.

Odnotowana przez White'a trwałość fikcji (fikcyjnych wyobrażeń) jest efektem jej produkowania i transmitowania w nieskończonym łańcuchu inwariantnych powtórzeń. W procesie multiplikacji biorą udział nie tylko *opowieści zasłyszane*, lecz także – a może przede wszystkim – „opowieści, które można zobaczyć”. Wydaje się bowiem, iż podobnego typu refleksję dotyczącą *fikcji nadającej życiu sens* mogłaby wywołać filmowa *opowieść* Andrzeja Wajdy *Lotna* (1959), w której znalazła się (kontrowersyjna²) scena szarży polskiej kawalerii na niemieckie czołgi. Nie bez znaczenia, jak sądzę, pozostaje również – pojawiające się w odniesieniu do (*zasłyszanych*) *opowieści* o tej szarży – stwierdzenie White'a: „[niezależnie od tego] Czy były one prawdziwe, czy też nie...”. Zdaniem Bronisława Baczkki:

Od zarania dziejów społeczeństwa stale tworzą globalne wyobrażenia siebie samych, czyli idee-obrazy, za pomocą których nadają sobie tożsamość, postrzegają swoje wewnętrzne podziały, legitymizują swoją władzę i wypracowują modele stanowiące wzór do naśladowania dla ich członków [...]³.

Niezwykle istotną funkcję w procesie formowania się tożsamości zbiorowej odgrywają wyobrażenia dotyczące historii. Symptomatyczna wypowiedź White'a dowodzi, iż wydarzenia historyczne (w tym wypadku kampania wrześniowa 1939 r.), których wspomnienie przechowuje pamięć (indywidualna i zbiorowa), *same w sobie* znaczą często mniej niż zrodzone przez nie imaginacyjne wyobrażenia⁴. Nie bez przyczyny najważniejszym źródłem, z którego Polacy do dziś czerpią informację o Powstaniu Warszawskim jest *Kanał* (1957) Andrzeja Wajdy – film, który w sposób niezwykle sugestywny ukształtował ikonografię tego wydarzenia⁵.

¹ Hayden White, *Proza historyczna*, tłum. zbiorowe, Universitas, Kraków 2009, s. 9–10.

² Przypomnijmy, iż wspomniana scena została uznana za niezgodną z tzw. prawdą historyczną, a sam film wywołał ogromne kontrowersje w kręgach historyków.

³ Bronisław Baczek, *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*, tłum. Małgorzata Kowalska, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 14.

⁴ Tamże, s. 15.

⁵ Zob. Martyna Olszowska, *Mit Powstania Warszawskiego a polskie kino narodowe*, [w:] *Kino polskie jako kino narodowe*, red. Tadeusz Lubelski, Maciej Stroński, korporacja ha!art,

Już w 1905 r. Johan Huizinga w wykładzie o wielce znaczącym tytule *Pierwiastek estetyczny w myśli historycznej* przekonywał, iż „tym, co łączy studia nad historią z twórczością artystyczną, jest sposób tworzenia obrazów”⁶. We współczesnej historiografii zwraca się uwagę na postępujący proces estetyzacji historii, którego celem staje się obcowanie z przeszłością i „przeżywanie” jej na sposób estetyczny, co umożliwiałoby czytanie historycznych *fikcji* tak, aby wzbudzały w nas doznania, jakie zazwyczaj wywołują dzieła sztuki (por. koncepcja doświadczenia historycznego jako doświadczenia historycznego Ankersmita)⁷. Nie bez wpływu na to zjawisko pozostaje z pewnością fakt, iż obecnie poznajemy (i zapamiętujemy) historię „zapisaną w obrazach”. Coraz liczniejszy krąg historyków przejawia skłonność do posługiwania się obrazami jako świadectwami historycznymi. Nawet w malarstwie portretowym – wyjaśnia John Zammito – a tym bardziej w przedstawieniu historycznym naszym zamiarem jest wysunięcie wiarygodnego roszczenia o czymś rzeczywistym⁸. Peter Burke scharakteryzował tę tendencję – posługując się określeniem Williama Mitchella – jako „zwrot obrazowy” (*pictorial turn*) w pisarstwie historycznym⁹. Wedle Burke’a należy także uwzględnić oddziaływanie obrazów na wyobraźnię historyczną, gdyż to właśnie obrazy pozwalają nam na bardziej plastyczne „wyobrażenie” sobie przeszłości¹⁰. W pisarstwie historycznym dostrzegalny staje się wpływ poetyki kina (tzw. efekt *Rashomona*)¹¹. Tradycyjna historiografia powinna zatem znaleźć dopełnienie w **historiofotii** (Hayden White) definiowanej jako „reprezentacja historii i refleksja nad nią tworzona w obrazach wizualnych i w dyskursie filmowym”¹². Zdaniem White’a w badaniach historycznych zbyt rzadko wykorzystuje się obrazy jako podstawowe medium reprezentacji dyskursywnej, w ramach której komentarze werbalne służyłyby jedynie konkretyzacji znaczenia,

Kraków 2009, s. 142. Podobną funkcję w odniesieniu do rewolucji 1917 r. spełnił film *Październik* (1928) Sergiusza Eisensteina.

⁶ Zob. Peter Burke, *Naoczność*, tłum. Justyn Hunia, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 29.

⁷ Zob. Ewa Domańska, *Mikrohistorie*, Wyd. Poznańskie, Poznań 1999, s. 99.

⁸ John Zammito, *W stronę trwałego historyzmu*, tłum. Adam Ostolski, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. Ewa Domańska, Wyd. Poznańskie, Poznań 2010, s. 216.

⁹ Zob. Peter Burke, *Naoczność*, dz. cyt., s. 30. Autor przytacza także argumenty przeciwników „zwrotu obrazowego”, którzy kwestionują źródłową wartość obrazów m.in. ze względu na to, iż „pokazują one jedynie konwencje przedstawieniowe, jakie panują w danej kulturze” (tamże, s. 210).

¹⁰ Tamże, s. 31.

¹¹ Zob. Vanessa R. Schwartz, *Film and History*, [w:] *Film Studies*, ed. James Donald and Michael Renov, Sage, Los Angeles–London–New Delhi–Singapore 2008, s. 207.

¹² Zob. Hayden White, *Historiografia i historiofotia*, tłum. Łukasz Zaręba, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 117.

które można przekazać tylko za pomocą środków wizualnych¹³. Warto także podkreślić rosnące znaczenie filmu w edukacji historycznej. Autorzy podręcznika *Teaching History with Film* dowodzą, iż filmy „przepisują” historię, wykorzystując w tym celu te same „narzędzia” (narracja), które stosowane są w tradycyjnej historiografii¹⁴. Zwracają także uwagę na fakt, iż filmy powinny być analizowane nie tylko w odniesieniu do wydarzeń historycznych, o których traktują, lecz także w odniesieniu do epoki, w której powstały¹⁵. W tym sensie „filmy fikcji” można potraktować jako „dokumenty społeczne”¹⁶. Jak zauważa Marek Hendrykowski:

W unaoczniających nam, z niezrównaną intensywnością wyrazu to, co przeminęło, filmowych obrazach historii – podobnie jak w malarstwie historycznym i fotografii – toczy się, prowadzona za pośrednictwem języka ruchomych obrazów, gra, której stawką jest pamięć zbiorowa¹⁷.

A skoro gra toczy się o najwyższą stawkę, *stricte* retoryczne wydać się może pytanie:

Dlaczego (nie?) warto zajmować się (zapisaną w języku ruchomych obrazów) historią (narodową)?

Jednym z fundamentalnych dyskursów współczesnej kultury jest dyskurs tzw. końca historii.

¹³ Tamże, s. 118–119. Autor podkreśla, iż świadectwa wizualne nie powinny być traktowane jako uzupełnienie zapisów werbalnych, lecz jako „autonomiczny dyskurs, zdolny do mówienia o rzeczach inaczej niż dyskurs werbalny, oraz o rzeczach, o których można się wypowiadać **tylko** [podkr. moje – N.K.-R.] za pomocą obrazów wizualnych”. White stawia dość radykalną – w kontekście tradycyjnej historiografii – tezę, iż zapisy wizualne „stanowią dużo wierniejszą podstawę do odtworzenia scenerii i atmosfery przeszłości niż wszystko, co można wyczytać z samych tylko świadectw pisanych”.

¹⁴ Zob. Alan S. Marcus, Scott Alan Metzger, Richard J. Paxton, Jeremy D. Stoddard, *Teaching History with Film. Strategies for Secondary Social Studies*, Routledge, New York–London 2010, s. 71.

¹⁵ W tym sensie *Bonnie and Clyde* (1967) Arthura Penna więcej „mówi” nam o dekadzie lat 60. niż o epoce Wielkiego Kryzysu (por. s. 74 i n.). Preferowaną przez autorów metodą badawczą jest analiza komparatystyczna. Dla przykładu, w części poświęconej filmowym reprezentacjom wojny w Wietnamie dokonano analizy porównawczej dwóch obrazów: *Zielonych beretów* (1968) Johna Wayne’a i *Plutonu* (1986) Olivera Stone’a (s. 76–80).

¹⁶ Zob. Vanessa R. Schwartz, *Film and History*, dz. cyt., s. 205. Paradygmatycznym przykładem „społecznej” lektury filmu jest studium *Od Caligariego do Hitlera* Siegfrieda Kracauera.

¹⁷ Marek Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne*, Wyd. Ars Nova, Poznań 2000, s. 74.

Nie brakuje twierdzeń, że w ponowoczesności słabnie znaczenie historii, gdyż zarzuca się ideę postępu, co ma doprowadzić do panowania przestrzeni, w której symultaniczne wydarzenia, fragmentaryczna i różnorodna temporalność zjawisk sprawia, że czas pojmowany jako uporządkowana sekwencja wydarzeń straci na znaczeniu¹⁸.

Krytyka pojmowania historii jako jednolitego procesu – podkreśla Georg G. Iggers – podważyła rozumienie nauki, będące fundamentem służących historii badań i prowadzące w rezultacie do jednolitej historiografii¹⁹. Nawet jeśli uznamy, iż apokaliptycznie (choć przez niektórych badaczy z satysfakcją) obwieszczony „koniec” historii nie nastąpił, musimy przyznać, iż historia jako nauka – przynajmniej w swej tradycyjnej („pozytywistycznej”) formule związanej z korespondencyjną teorią prawdy – straciła status uprzywilejowanej metody reprezentacji (rozumianej jako propozycja najlepszego tekstowego substytutu²⁰) przeszłości. Zaatakowano historię jako dyscyplinę dostarczającą obowiązującego obrazu przeszłości, która odgrywa rolę społeczno-polityczną, integrując wspólnotę czy naród wokół pewnej tradycji oraz legitymizując i wspierając władzę²¹.

Dyskurs „końca historii” doskonale wpisuje się w sieć innych dyskursów – głównie postzależnościowych (koniec historii rozumianej jako Foucaultowski dyskurs władzy) i transnarodowych (koniec historii rozumianej jako ideologia państwa narodowego²²). Odwrót od narodowo-historycznych paradygmatów widoczny jest w coraz wyraźniej transnarodowo ukierunkowanych naukach historycznych²³. Zaś na obszarze

¹⁸ Elżbieta Hałas, *Symbole i społeczeństwo. Szkice z socjologii interpretacyjnej*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 55.

¹⁹ Georg G. Iggers, *Historiografia XX wieku*, tłum. Agnieszka Gadzała, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 73.

²⁰ Zob. Frank Ankersmit, *Pochwała subiektywności*, tłum. Tomasz Sikora, [w:] *Pamięć, etyka i historia*, red. Ewa Domańska, Wyd. Poznańskie, Poznań 2002, s. 71. Autor wyszczególnia trzy podstawowe cechy (tradycyjnie ujmowanej) narracji historycznej: 1) stanowi ona reprezentację przeszłości; 2) reprezentacja ta składa się z prawdziwych twierdzeń; 3) opis przeszłości współkształtują reguły etyczne i wartości (tamże, s. 74).

²¹ Zob. Ewa Domańska, *Historie niekonwencjonalne*, Wyd. Poznańskie, Poznań 2010, s. 83.

²² W związku z tym coraz częściej podejmowaną kwestią jest rola tzw. profesjonalnej historiografii w kształtowaniu i umacnianiu nacjonalizmu. Georg Iggers pisze: „Uderzające jest to, że z chwilą, kiedy historia została zorientowana na badania, a więc stała się neutralna, równocześnie jednak uległa znacznemu upolitycznieniu. To nowe zainteresowanie historią i wsparcie udzielane jej przez państwo oraz inne instytucje związane były bezpośrednio ze wzrostem nacjonalizmu. Celem badań historycznych stało się współdziałanie w konstruowaniu tożsamości narodowej”. Zob. Georg G. Iggers, *Użycia i nadużycia historii*, [w:] *Pamięć, etyka i historia*, dz. cyt., s. 110.

²³ Zob. Doris Bachmann-Medick, *Cultural turns*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 317. Foucault wzywał do rewizji historii traktowanej jako wspornik narodowej przeszłości. Wedle filozofa: „Funkcja historii w obrębie ideologii burżuazyjnej polegała na pokazywaniu, w jaki sposób owe potrzebne kapitalizmowi

nauk społeczno-kulturowych wspierają tę tendencję zwolennicy *translational turn* (przekład rozumiany jako wielowarstwowy proces interkulturowej komunikacji²⁴) i *spacial turn* (transnacionalizacja oznacza w tym wypadku nowy sposób myślenia o przestrzeni, która nie zamyka się już w granicach państwa narodowego²⁵).

W rodzimej refleksji badawczej kryzys myślenia w kategoriach narodu kojarzony bywa najczęściej z gwałtownym załamaniem się po 1989 r. romantycznego modelu samorozumienia wspólnoty narodowej. Proces transformacji

można określić jako przejście od modelu romantycznego **narodu** do modelu liberalnego (demokratycznego) **społeczeństwa**²⁶. [...] „Naród” to ciało jednorodne, byt duchowy, którego rdzeniem jest tradycja. To ona określa jego tożsamość i przeznaczenie. „Społeczeństwo” natomiast jest strukturą pluralistyczną, niejednorodną, bytem empirycznym, którego dynamicznym rdzeniem są jego aktualne interesy²⁷.

Zwrot transnarodowy implikuje zarazem kryzys „pamięci historycznej” (na marginesie pozostawiam dyskusyjność samego pojęcia), rozumianej jako wpajana opowieść, której ramą referencyjną jest naród²⁸.

Podczas gdy narodowe piętra pamięci ufundowane są na budowanej i pogłębianej tożsamości narodowej, piętra ponadnarodowe wykazują tendencję zarówno do fragmentaryzacji, jak i globalizacji świadomości historycznej²⁹.

Polscy historycy coraz częściej wskazują na konieczność dokonania zwrotu transnarodowego. W praktyce oznacza to rozszerzenie kontekstu, w którym dotychczas ujmowane były kluczowe wydarzenia rodzimej historii. Te interpretowane były zazwyczaj wyłącznie w perspektywie lokalnej, podkreślającej wyjątkowość polskiego losu na tle innych narodów

wielkie narodowe jedności były zakorzenione w odległych epokach oraz jak potwierdzały i utrzymywały swą jedność, przechodząc przez różne rewolucje”. Zob. Michel Foucault, *Powrót do historii*, [w:] *Filozofia, historia, polityka: wybór pism*, tłum. Damian Leszczyński, Lotar Rasiński, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa–Wrocław 2000, s. 104.

²⁴ Tamże, s. 318.

²⁵ Tamże, s. 352.

²⁶ O ile nie zaznaczono inaczej, wyróżnienia (pogrubienia, kursywy, rozspacjowania) pochodzą od autorów cytowanych tekstów.

²⁷ Dariusz Gawin, *Od romantycznego narodu do liberalnego społeczeństwa*, [w:] *Kultura narodowa i polityka*, red. Joanna Kurczewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2000, s. 184–185.

²⁸ Zob. Paul Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. Janusz Margański, Universitas, Kraków 2006, s. 523.

²⁹ Zob. Antoon Van den Braembussche, *Historia i pamięć*, tłum. Ewa Domańska, [w:] *Historia: o jeden świat za daleko?*, red. Ewa Domańska, Wyd. Instytutu Historii UAM, Poznań 1997, s. 110.

europejskich³⁰. Paradigmatycznym przykładem historii ujmowanej w wymiarze transnarodowym może być Katyń³¹, o którym Marcin Kula pisze:

Zbrodnię katyńską rozpatruje się najczęściej jako zbrodnię Stalina przeciwko Polakom. To, że była ona zbrodnią przeciw Polakom, nie ulega wątpliwości. Można nawet dodać, iż Stalin był najpewniej szczególnie uczulony na Polaków. „Na tym samym wdechu” należałoby jednak zwrócić uwagę, że Stalin zbrodniczo potraktował nie jeden naród. Także na to, że wręcz w tym tragicznym lesie, jako w stałym miejscu enkawudowskich rozstrzeliwań, spoczywają szczątki ludzi różnych narodowości³².

Z drugiej jednak strony zwraca się uwagę na niebezpieczeństwo homogenizacji historii lokalnych, podporządkowanych autorytarnie narzuconemu, hegemonialnemu dyskursowi jednoczącej się Europy. Z poczucia owego zagrożenia zrodził się postulat wypracowania kodeksu zachowania

³⁰ Za Marią Janion można określić ten typ interpretacji polskiej historii mianem *herezji mesjaniistyczno-patriotycznej*.

³¹ Warto pod tym kątem przyjrzeć się filmowi *Katyń* Andrzeja Wajdy. Tworzenie transnarodowej kultury historycznej wymusza „traktowanie przeszłych konfliktów między narodami oraz krzywd wzajemnie sobie w przeszłości wyrządzanych w duchu porozumienia i pojednania”. Tym należy zapewne tłumaczyć wprowadzanie przez Wajdę do opowieści o zbrodni katyńskiej kontrowersyjnej, zdaniem większości piszących, postaci „dobrego Rosjanina”.

³² Marcin Kula, *Historia ponadnarodowa jako wyzwanie dla badań historycznych i dydaktyki historii*, referat wygłoszony na konferencji Wspólnej Polsko-Niemieckiej Komisji Podręcznikowej Historyków i Geografów (Łódź, 4–6 czerwca 2009 r.). Cyt. za: Robert Traba, *Przeszłość w teraźniejszości. Polskie spory o historię na początku XXI wieku*, Wyd. Poznańskie, Poznań 2009, s. 39.

„Zwrot transnarodowy” zaowocował ożywioną dyskusją nad koniecznością de-konstrukcji tzw. miejsc pamięci, które lokowane były zazwyczaj w obrębie dyskursów narodowych (w Polsce specyficzne jest odnoszenie owych miejsc – zwłaszcza w świadomości potocznej – do „miejsc martyrologii narodu polskiego”). Austriacy badacze skupieni wokół Moritza Csáky’ego obiektem de-konstrukcji uczynili Europę Środkowo-Wschodnią „jako hybrydowy region, w którym na identyfikację narodową nakładały (przeplatały) się również różne tożsamości regionalne i trans- bądź międzynarodowe. [...] W austriackim manifeście nowego podejścia do badania miejsc pamięci podkreślano jest, że ważne są nie tylko elementy i kody «zgromadzone» w konkretnym «miejscu pamięci», nie tylko ich wspomniana już wieloznaczność, lecz dodatkowo również ich translokalna i transnarodowa proveniencja. W efekcie Europa Środkowo-Wschodnia jawi się jako terytorium *endogennej i egzogennej* (Pluralität) *wielości*. Tak więc tzw. narodowe kultury, jako obrońcy jedyne prawa do praobecności, swojej autentyczności i wyłączności, ciągle przenikały się z «obcymi elementami» i odmiennymi kodami kulturowymi. *Endogenna wielość* oznacza tyle, że w przeciągu wieków sąsiadowały tu ze sobą różnorodne ludy, kultury i języki. [...] *Egzogenna wielość* jest natomiast sumą tych elementów kulturowych, które napływały z zewnątrz”. Zob. Robert Traba, *Przeszłość w teraźniejszości*, dz. cyt., s. 158. W nurt rozważań transhistorycznych (transnarodowych) doskonale wpisuje się fascynująca *Niesamowita Słowiańszczyzna* Marii Janion.

w dziedzinie polityki historycznej. Zasadniczym punktem takiego kodeksu byłaby autonomia poszczególnych wspólnot pamięci, którym należy się respekt w stosunku do ich wspomnień/doświadczeń oraz wspomnień/doświadczeń innych³³.

Można by w tym miejscu przytoczyć wiele dowodów wskazujących na pozytywne skutki (i to nie tylko w tzw. dyskursie miejsc pamięci), wynikające z poszerzania się – w ramach zwrotu transnarodowego – perspektyw badawczych. W moim przekonaniu znacznie bardziej interesujące są jednak przypadki kontrowersyjne, odzwierciedlające trudności, z jakimi zmierzyć się muszą zwolennicy idei transnarodowej. Posłużę się w tym miejscu jednym tylko – ale niezwykle symptomatycznym – przykładem fabularnego filmu *Strajk* (2006). Wyreżyserowany przez Volkera Schlöndorfa obraz to

Opowieść klasyka niemieckiego kina o polskiej drodze do „Solidarności” i historii pierwszego ruchu wolnościowego w Europie Wschodniej po 1945 roku. Pierwszy [...] film zachodnioeuropejskiego reżysera, który próbuje stworzyć z wydarzenia „z za żelaznej kurtyny” jeden z mitów fundacyjnych współczesnej Europy. Na dodatek jest to niemiecki reżyser kreujący symboliczny wizerunek „polskiego Gdańska”!³⁴

Z przytoczonej wypowiedzi wynika, iż *Strajk* miał pełnić funkcję narracji integrującej rozproszone doświadczenia narodów wchodzących w skład europejskiej wspólnoty.

Kiedy, jak w przypadku wielkich transformacji zachodzących w Europie i w świecie po 1989 r., poszukuje się dla nich ram znaczeniowych, wówczas w konstrukcji pamięci zbiorowej ważną funkcję pełni wybór takich wydarzeń, które mogą stać się symbolami zmiany, chociaż ta zachodziła w dłuższym okresie, a nie w jakimś przełomowym momencie³⁵.

Doświadczenie „Solidarności” (a zwłaszcza Sierpień '80) uznawane bywa za centralny wątek największej zbiorowej narracji emancypacyjnej w powojennych dziejach Polski³⁶. Film Schlöndorfa miał dowieść, iż powyższa teza wymaga uwzględnienia znacznie szerszego – transnarodowego – kontekstu (nie bez przyczyny w nazwie gdańskiego Centrum Solidarności pojawia się określenie: Europejskie). Niezwykle znaczący

³³ Robert Traba, *Przeszłość w teraźniejszości*, dz. cyt., s. 63.

³⁴ Tamże, s. 83.

³⁵ Elżbieta Hałas, *Symbole i społeczeństwo*, dz. cyt., s. 67.

³⁶ Zob. Przemysław Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Wyd. W.A.B., Warszawa 2009, s. 181.

wyduje się zatem fakt, iż tak euforycznie (również przez polskich historyków wyczulonych na wszelkie odstępstwa od tzw. prawdy historycznej) awizowany film praktycznie nie zaistniał w zbiorowej świadomości „Europejczyków”. Konieczne wydaje się zatem postawienie pytania, czy przyczyny porażki *Strajku* (na marginesie pozostawiam kwestię – wysoce dyskusyjnych moim zdaniem – walorów artystycznych samego filmu³⁷) należy upatrywać jedynie w niewłaściwym wyborze „mitu fundacyjnego”³⁸ (co wikła nas nieuchronnie w relację pomiędzy tzw. historią pierwszego i drugiego stopnia³⁹). A może wypada uznać – i ta konstatacja wydaje się znacznie bardziej istotna – iż niepowodzenie *Strajku* ilustruje fundamentalną niemożność ustanowienia (przynajmniej w „polu produkcji kulturowej”) takiego mitu, z którym mogliby się identyfikować **wszyscy** zamieszkujących hybrydowy (transnarodowy) region Europy Środkowo-Wschodniej⁴⁰.

W poczuciu tożsamości zbiorowej, przede wszystkim narodowej, istotnym elementem konstytuującym więź grupową jest poczucie wspólnej przeszłości⁴¹. Państwa narodowe – podkreśla Bauman – promują i czynnie propagują **uniformizm**:

Wychwalają, a gdy trzeba wymuszają, *jednorodność* etniczną, religijną, językową i kulturalną. Uprawiają propagandę na rzecz *wspólnych* poglądów i postaw. Pieczołowicie konstruują wspólne dziedzictwo historyczne i robią, co mogą, by zdyskredytować lub wyciszyć pamięć zdarzeń rozsadzających postulowaną spójność narodowej tradycji. Pielęgnują poczucie *wspólnej* misji, *wspólnego* losu, *wspólnego* przeznaczenia⁴².

³⁷ Przypadek *Strajku* nasuwa nieuchronne skojarzenia z innymi (nieudanymi) „projektami europejskimi”, realizowanymi na długo przed tzw. zwrotem transkulturowym (mam na myśli m.in. film Krzysztofa Zanussiego *Z dalekiego kraju*).

³⁸ Osobnej uwagi domaga się kwestia, czy artykułowana *expresis verbis* (przez zwolenników zwrotu transkulturowego) potrzeba jednoczących ponadnarodowe zbiorowości mitów fundacyjnych oznacza zażegnanie diagnozowanego wiele lat temu przez Lyotarda kryzysu (a raczej końca) „wielkich narracji”?

³⁹ Tę pierwszą w uproszczeniu określić można jako historię zdarzeniową, tę drugą jako „historię w naszych głowach” (*współczynnik humanistyczny* wedle terminologii Floriana Znanieckiego).

⁴⁰ Konstruktywnym przykładem filmu kontestującego historię traktowaną jako pojedyncza opowieść z wyraźną moralną konkluzją jest, zdaniem Roberta Rosenstone’a, *Far from Poland* (1984) Jill Gudmilow. Wedle autora reżyserka przedstawiła w filmie „historię Solidarności przez pryzmat rywalizujących ze sobą głosów i obrazów, które nie łączą się w spójną jednoznaczną opowieść”. Zob. Robert Rosenstone, *Zobaczyć przeszłość*, tłum. Piotr Witek, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, dz. cyt., s. 331.

⁴¹ Robert Traba, *Przeszłość w teraźniejszości*, dz. cyt., s. 252.

⁴² Zygmunt Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, tłum. Janina Bauman, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 94.

A także *wspólnej* mitologii. W kontekście interpretacji Baumana oddziaływanie mitów – stanowiących przecież niezwykle ważny składnik tożsamości narodowej – może zostać uznane za przyczynę niebezpiecznych postaci nacjonalizmu i szowinizmu, chęci kulturowego bądź politycznego zawładnięcia innymi narodami lub grupami etnicznymi. Tak rozumiane mity

zawierają w sobie fikcję i zmyślenie, co prowadzi do wytworzenia się wśród członków narodu zafałszowanego obrazu własnej grupy oraz innych narodów, a także nieprawdziwych interpretacji historii. [...] Z wizerunku własnego narodu eliminują pewne wydarzenia, postacie lub zjawiska, które zostały uznane za niewygodne, a w to miejsce przesadnie uwydatniają inne⁴³.

Zgodnie z ideologią państwa narodowego wspólną przeszłość winna odzwierciedlać jedna (meta)narracja. Zdiagnozowany przez Lyotarda koniec wielkich narracji⁴⁴ oznacza jednakże, iż – jak głoszą zwolennicy *post-colonial turn* – naród nie może mieć jednej, standardowej narracji⁴⁵, gdyż jest ona efektem wielu, konkurujących ze sobą, opowieści. Wychodząc od tezy, iż „być właścicielem historii, to znaczy posiadać władzę i kontrolować tożsamość, której historia jest gwarantem”⁴⁶, wprowadza się plu-

⁴³ Zob. Dariusz Wadowski, *Tożsamościowa funkcja polskich mitów narodowych*, [w:] *Tożsamość polska w odmiennych kontekstach. Tożsamości osób, zbiorowości, instytucji*, red. Leon Dyczewski, Dariusz Wadowski, Wyd. KUL, Lublin 2009, s. 424.

⁴⁴ Choć – jak zauważa Przemysław Czapliński – w codziennej praktyce społecznej wielkie narracje są nieustannie obecne: „Demontaż wielkiej narracji nigdy nie jest zakończony; metanarracja istnieje w nas, wyłania się z gazet i telewizji, ze zwykłej rozmowy – być może nawet jest warunkiem wstępnym porozumienia w życiu zbiorowości. Dlatego komunikacja społeczna zawsze zagrożona jest zrastaniem się kolejnych segmentów, przekształcaniem historii w metonimie, zamianą tego, co pojedyncze, w to, co ogólne, zgodą na kliszowanie dziejów”. Zob. Przemysław Czapliński, *Polska do wymiany*, dz. cyt., s. 86.

⁴⁵ Wedle Iggersa przykładem takiej jednogłosowej narracji narodowej jest opublikowany w 1986 r. *Zarys dziejów Polski* autorstwa Jerzego Topolskiego: „Polska jawi się tu jako etnicznie homogeniczny naród, w którym jedynie odrobinę miejsca zajmują Żydzi, Litwini, Niemcy, Ukraińcy i Romowie, a kwestia Holocaustu jest niemal zupełnie przemilczana”. Zob. Georg G. Iggers, *Użycia i nadużycia historii*, dz. cyt., s. 114.

⁴⁶ Ewa Domańska, *Wprowadzenie*, [w:] *Pamięć, etyka i historia*, dz. cyt., s. 25. Na ten aspekt w odniesieniu do „filmów pamięci narodowej” zwraca uwagę Witold Mrozek. Autor konstatuje, iż filmy te kreują wizerunek narodu jako wspólnoty homogenicznej. Dla przykładu, w filmie *Generał „Nil”* (2009) Ryszarda Bugajskiego znajduje się scena groteskowego posiedzenia sądu, która „w niebezpieczny sposób igra z mitem «żydokomuny», zbliżając się do granicy antysemityzmu”. Funkcją tej sceny jest „oczyszczenie narodowej wspólnoty z odpowiedzialności za powojenne stosunki w Polsce”. „Kabaretowe przeakcentowanie” udziału „obcych” („diabolicznych ubeków żydowskiego pochodzenia”) w stalinowskich zbrodniach „wpisuje się w mechanizm polityki historycznej, mający na celu zmarginalizowanie wstydliwego dziś udziału polskiej wspól-

ralistyczne pojęcie „historii mniejszości”, odnoszących się do przeszłości podporządkowanych i marginalizowanych grup społecznych (*subaltern*)⁴⁷. W miejsce jednej metanarracji⁴⁸ otrzymujemy zatem wielość równoprawnych mikrohistorii:

Kiedy umarła wiara w jedną prawdziwą historię, pozostaje wiązka narracji lokalnych, wachlarz perspektyw na historię. Wielość staje się wartością samą w sobie, a nawet najwyższą wartością, do której odnoszą się wszystkie inne wartości⁴⁹.

Przekonaniu, że poradzimy sobie bez wielkich narracji towarzyszy zbiorowe zainteresowanie małymi narracjami – czyli nie tym, jak przedstawia się ogólna historia całego społeczeństwa, lecz czyjaś indywidualna, idiomatyczna biografia⁵⁰. Wedle koncepcji Benedicta Andersona źródłem poczucia wspólnoty jest **spłot narracji**, skoncentrowanych wokół kluczowych dla danego narodu wartości i fantazmatów, zaś w tworzeniu narodowej tożsamości kluczową rolę odgrywa konstruowanie miejsc, w których zbiorowość się kończy, miejsca wykluczenia i negacji⁵¹. Z tego faktu wynika uprzywilejowana pozycja, jaką we współczesnej refleksji kulturowej zajmują tzw. dyskursy postzależnościowe. Jeśli postzależność jest stanem wszechstronnej niejasności, fundamentalnym zamazaniem różnic, doświadczeniem znikających podstaw, to narracje postzależnościowe usiłują nas z tą rzeczywistością skonfrontować⁵². Ale czy oznacza to, iż pisanie historii z punktu widzenia którejkolwiek z grup uciskanych przybliży nas do

noty narodowej w budowie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej”. Zob. Witold Mrozek, *Film pamięci narodowej*, [w:] *Kino polskie jako kino narodowe*, dz. cyt., s. 312. Zreprodukcje w *Katyniu* homogenicznego wzorca miało przeciwdziałać dekonstrukcji założycielskiego mitu bazującego na przekonaniu o „bezgrzeszności” powojennego społeczeństwa polskiego.

⁴⁷ Ewa Domańska, *Historie niekonwencjonalne*, dz. cyt., s. 90–91.

⁴⁸ Choć – jak zauważa Rita Felski – z perspektywy socjologicznej można by mówić nie o śmierci wielkich narracji, ile o ich rozmnożeniu, gdyż coraz więcej grup postrzega siebie jako podmioty aktywności historycznej w sferze publicznej. Zob. Rita Felski, *Fin de siècle, fin de sexe*, tłum. Magdalena Zapędowska, [w:] *Pamięć, etyka i historia*, dz. cyt., s. 297.

⁴⁹ Tamże, s. 298.

⁵⁰ Przemysław Czapliński, *Polska do wymiany*, dz. cyt., s. 273.

⁵¹ Zob. Monika Żółkoś, *Tworzenie pamięci. O powieściach autobiograficznych Ewy Kuryluk*, [w:] *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, red. Ryszard Nycz, Universitas, Kraków 2011, s. 274. W wojnie o „prawo do historii” zwolennicy metanarracji negują „politycznie poprawną” wielokulturowość, gdyż zagraża ona zbiorowemu poczuciu narodowej tożsamości. Zob. Joan W. Scott, *Po historii?*, tłum. Paulina Ambroży, [w:] *Pamięć, etyka i historia*, dz. cyt., s. 217.

⁵² Przemysław Czapliński, *Języki niezależności*, [w:] *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością*, dz. cyt., s. 45.

„prawdy”? Czy celem dziejopisarstwa – pytają autorki książki *Powiedzieć prawdę o historii* – jest wspieranie mniejszości i ich dobrego samopoczucia, czy też dążenie do obiektywnej prawdy o przeszłości?⁵³ Narracje *subaltern*

mogą również zaprzeczać istnieniu różnic wewnątrz grupy lub minimalizować je, zakładając, iż wszyscy mają wspólną opowieść. Mogą one sprzyjać samozadowoleniu i przekonaniu o własnej słuszności, mentalności „my kontra oni” oraz rozjątrzonemu poczuciu męczeństwa, oburzenia i pokrzywdzenia⁵⁴.

Zdaniem Andrzeja Szpocińskiego jedną z najistotniejszych zmian dokonujących się we współczesnej kulturze historycznej jest tzw. prywatyzacja przeszłości⁵⁵. Oznacza ona postępujący proces autonomizacji pamięci rodzinnej i lokalnej w stosunku do „monolitycznej” pamięci narodowej. W formie „klasycznej” odwołania do przeszłości lokalnej potwierdzały przynależność danej społeczności regionalnej do nadrzędnej względem niej społeczności narodowej. Pamięć lokalną konstruowano tak, by odpowiadała kanonowi pamięci narodowej⁵⁶. W kulturze współczesnej przeszłość lokalna (regionalna) postrzegana jest poza kontekstem narodowym⁵⁷. Na gruncie polskiej socjologii zjawisko „regionalizacji pamięci” analizowane jest w kontekście procesu transformacji ustrojowej po 1989 r., który oznaczał także konieczność transformacji symbolicznej:

⁵³ Joyce Appleby, Lynn Hunt, Margaret Jacob, *Powiedzieć prawdę o historii*, tłum. Stefan Amsterdamski, Zysk i S-ka, Poznań 2000, s. 13.

⁵⁴ Tamże, s. 297–298.

⁵⁵ Andrzej Szpociński, *O współczesnej kulturze historycznej Polaków*, [w:] *Przemiany pamięci społecznej a teoria kultury*, red. Bartosz Korzeniewski, Instytut Zachodni, Poznań 2007, s. 33. Nie brakuje jednak głosów sprzeciwu wobec zjawiska „prywatyzacji pamięci”, które przyczyniać się może do atomizacji społeczeństwa. Negatywną konsekwencją konstruowania „sprywatyzowanych” wersji przeszłości jest fakt utrwalania, a nie znoszenia międzyludzkich barier. „Prywatna pamięć” może być satysfakcjonująca dla jednostek, lecz nieużyteczna dla społeczeństwa. Por. Alison Landsberg, *Prosthetic memory: the ethics and politics of memory in an age of mass culture*, [w:] *Memory and popular film*, ed. Paul Grainge, Manchester University Press, Manchester–New York 2003, s. 145.

⁵⁶ Zob. Robert Traba, *Przeszłość w teraźniejszości*, dz. cyt., s. 237. Autor analizuje to zjawisko na przykładzie regionu warmińsko-mazurskiego: „Wybiera się z pamięci lokalnej postaci wybitnych działaczy ruchu polskiego, wybiera się zdarzenia, które decydowały o polskości Warmii i Mazur, bo te wybory pasują do opowieści o narodzie polskim i jego historii”.

⁵⁷ W polskim kinie tradycyjny typ odniesienia „region – naród” w sposób paradygmaticzny reprezentuje trylogia śląska Kazimierza Kutza. Jako przykład „regionalizacji pamięci” (z pewnymi zastrzeżeniami) można wskazać obraz *Angelus* (2001) Lecha Majewskiego. Nie można jednak wyodrębnić – i uznać to za fakt niezwykle znamieny – zjawiska „regionalizacji pamięci” jako osobnego nurtu kinematografii po 1989 r.

istota zmian zachodzących w ostatnim czasie w sposobach odwoływania się do przeszłości lokalnej polega na tym, że dotychczas przeszłość lokalna była obecna w dyskursie publicznym tylko w jeden sposób, w ramach którego pamięć o wydarzeniach związanych ze społecznością lokalną była pamięcią wydarzeń cenionych i upamiętnianych przede wszystkim dlatego, że reprezentują one wartości ważne z punktu widzenia narodu, którego grupa ta pozostaje członkiem (typ odniesienia „region – naród”). Obecnie [...] przeszłość lokalna postrzegana jest jako wartość autonomiczna⁵⁸.

Zjawisko „prywatyzacji pamięci” ma charakter globalny i zdaniem wielu badaczy związane jest m.in. z marginalizowaniem – w procesie upamiętniania – roli państwa narodowego na rzecz społeczności lokalnych. Frank Ankersmit, odwołując się do koncepcji Pierra Nora, pisze:

Upamiętnianie nie pozostaje już w służbie tych dośrodkowych sił, które w ubiegłym stuleciu uczyniły z narodu najważniejszy czynnik kształtujący społeczeństwo oraz historię, lecz wspomaga siły odśrodkowe, uważane powszechnie za główną cechę postmodernizmu. Współczesne upamiętnianie oraz powrót pamięci, którego jest ono wyrazem, zrodziły się na grobie państwa jako centrum wszelkiej twórczej polityki. [...] Dzisiaj upamiętnianie zachowuje całą siłę i autentyczność w tym, co nierozdzielnie wiąże się z lokalnością, regionem, miastem, wioską, czy też, mówiąc ogólnej, z tym, czym dana społeczność we własnym mniemaniu różni się od reszty społeczeństwa czy narodu⁵⁹.

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

⁵⁸ Zob. Bartosz Korzeniewski, *Transformacja pamięci. Przewartościowania w pamięci przeszłości a wybrane aspekty funkcjonowania dyskursu publicznego o przeszłości w Polsce po 1989 roku*, Wyd. Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2010, s. 171.

⁵⁹ Zob. Frank Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, tłum. zbiorowe, Universitas, Kraków 2004, s. 395–396. Pierre Nora podkreśla, iż wraz z zanikiem tradycyjnych wspólnot wiejskich nastąpiła radykalna zmiana w sposobach funkcjonowania pamięci. W przeszłości pamięć była fenomenem o charakterze kolektywnym (przekazem międzypokoleniowym sięgającym czasów mitycznych), związanym z narodem i jego historią. W sytuacji, gdy idea zjednoczonego „narodu” została wyparta przez ideę „społeczeństwa” (konotującą zróżnicowanie i sekularyzację), „pamięć-historię” zastąpiła zmultiplikowana „prywatna pamięć” (*la mémoire particulière*) różnych grup społecznych. Zob. Naomi Greene, *Empire as Myth and Memory*, [w:] *The Historical Film: History and Memory in Media*, ed. Marcia Landy, Rutgers University Press, New Jersey 2001, s. 246.

wynika z niej, że w Polsce istnieje jedna, monolityczna „polska pamięć” i „inna” – pamięć mniejszości narodowych⁶⁰.

Wielka narracja – potwierdza Przemysław Czapliński – jak każda metahistoria, jest do pewnego stopnia językiem repertuarowym, zbiorem toposów. A jednak nie zestaw klisz jest tu najistotniejszy, lecz mechanizm składniowy: pozwala on snuć opowieść indywidualną wyłącznie jako zdanie wtrącone między stereotypy. Zasadniczy wzorzec nie ulega zmianie [...], lecz właśnie jego trwałość pozwala opowiedzieć o przypadku odrębnym. Dzięki temu wyjątek [...] potwierdza regułę⁶¹.

Po drugie, *Róża* doskonale wpisuje się w dyskurs postzależnościowy, w którym uprzywilejowaną perspektywą interpretacji dziejów staje się perspektywa ofiar. Trudno jednak za *stricte* rewizjonistyczny uznać w Polsce film, w którym rola ofiary tradycyjnie (że wspomnę tylko *Kobietę samotną* Agnieszki Holland czy *Matkę królów* Janusza Zaorskiego) przypada kobiecie, nawet jeśli jest ona przedstawicielką mniejszości, której dzieje stanowiły dotychczas „białą plamę” w narodowej historii⁶². Paradoksalnie – na co zwraca uwagę Bartosz Korzeniewski – rozpowszechnienie się dyskursu wiktyimizacyjnego ma w Polsce tę konsekwencję, że sprzyja uaktywnieniu się odwiecznego kompleksu martyrologiczno-heroicznego, wyrażającego się w poczuciu bycia ofiarą historii⁶³.

W świetle teorii głoszących zmierzch idei państwa narodowego i koniec wielkich narracji zrozumiałe stają się kontrowersje⁶⁴ wokół tzw. nowej polityki historycznej, którą postrzegać można jako kolejny „instytucjonalny bastion świadomości zbiorowej poddanej władzy polskich mitów”⁶⁵. Nowa polityka historyczna odnosi się do sfery

⁶⁰ Robert Traba, *Przeszłość w teraźniejszości*, dz. cyt., s. 73.

⁶¹ Przemysław Czapliński, *Polska do wymiany*, dz. cyt., s. 77.

⁶² Los tytułowej bohaterki stanowi tu egzemplifikację losu „wszystkich polskich kobiet” – przypomnijmy, iż film otwiera wstrząsająca scena gwałtu, którego ofiarą nie jest przecież Róża.

⁶³ Bartosz Korzeniewski, *Transformacja pamięci*, dz. cyt., s. 65.

⁶⁴ Nie można jednak wykluczyć, iż sprzeciw wobec nowej polityki historycznej jest pochodną znacznie szerszego zjawiska, sięgającego korzeniami okresu PRL. „Kiedy polityka historyczna – jak zauważa Korzeniewski – polega przez długie lata na fałszowaniu historii narodowej i jest formą propagandy historycznej, wywołując zrozumiałą nieufność i reakcje obronne społeczeństwa, efektem długofalowym staje się oderwanie społecznych wyobrażeń o przeszłości od korygującego wpływu instytucjonalnych form promowania określonych postaw wobec przeszłości, a co za tym idzie – generalna nieufność do instytucjonalnych form oddziaływania na wyobrażenia o przeszłości”. Zob. Bartosz Korzeniewski, *Transformacja pamięci*, dz. cyt., s. 105.

⁶⁵ Zob. Andrzej Werner, *Polskie, arcy-polskie...*, Wyd. Biblioteki „Więzi”, Warszawa 2011, s. 235.

wartości i symboli, konstrukcji pamięci i wyboru tradycji, tworzenia lub też odtwarzania tożsamości zbiorowej, w tym – narodowej. Ten rodzaj myśli i działań wnika bardziej intensywnie w życie publiczne i świadomość zbiorową, ponieważ jego domeną jest to, co powszechnie widziane i odczuwane – nazewnictwo ulic i placów, szkół i uczelni, uroczyste obchody i rytuały państwowe⁶⁶, wznoszenie pomników i budowa muzeów⁶⁷.

Nowa polityka historyczna starała się narzucić model jednej hegemonialnej pamięci „wszystkich Polaków”, definiowanych jako monolityczny naród⁶⁸. Zdaniem Roberta Traby nowa polityka historyczna skazuje społeczeństwo na pozytywistyczną, „przednowoczesną” wersję historii Polski, w której stare mitotwórcze treści opakowane zostaną w nowoczesne środki narracyjne, powielając utarte i w gruncie rzeczy populistyczne sposoby myślenia o narodzie⁶⁹. Brak zainteresowania „czasem przyszłym” nadaje tak rozumianej polityce historycznej charakter nostalgiczny „z bólem niezrozumienia, zagubienia w terażniejszości, cierpienia w nieodległej przeszłości i «jasnością» czasów, gdy Rzeczypospolita była państwem pełniącym na arenie międzynarodowej funkcję podmiotu”⁷⁰.

Znacznie poważniejsze oskarżenie pod adresem nowej polityki historycznej formułują ci badacze, którzy widzą w niej narzędzie (skutecznie) uniemożliwiające wypełnianie tzw. białych plam historii. Na dowód warto przytoczyć znamienne wypowiedź Joanny Tokarskiej-Bakir dotyczącą – czekającego (?) wciąż na filmową reprezentację – problemu czystek rasowych dokonywanych w czasie okupacji przez elitarne oddziały Armii Krajowej:

Na przeoranej nową polityką historyczną Kielecczyźnie zapewne nieprędko przyjmie się do wiadomości tę niewygodną prawdę o „Wybranieckich”⁷¹. Jest gorzka ironią,

⁶⁶ Transmitowana przez telewizję publiczną uroczysta premiera (17 września 2007 r.) filmu *Katyń*, w której wzięli udział m.in. prezydent RP Lech Kaczyński, prymas Polski Józef Glemp oraz minister kultury i dziedzictwa narodowego Kazimierz Ujazdowski miała taki właśnie „państwowo-rytualny” charakter.

⁶⁷ Andrzej Mencwel, *Polityka historyczna i wizja polityczna*, [w:] *Rodzinna Europa po raz pierwszy*, Universitas, Kraków 2009, s. 38.

⁶⁸ Robert Traba, *Przeszłość w terażniejszości*, dz. cyt., s. 77.

⁶⁹ Robert Traba, *Historia – przestrzeń dialogu*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 2006, s. 107.

⁷⁰ Zob. Krzysztof Zamorski, *Nostalgia i wzniosłość a refleksja krytyczna o dziejach. Kiedy „polityka historyczna” ma sens?*, [w:] *Pamięć i polityka historyczna. Doświadczenia Polski i jej sąsiadów*, red. Sławomir M. Nowinowski, Jan Pomorski, Rafał Stobiecki, Wyd. Ibidem, Łódź 2008, s. 59.

⁷¹ W opinii historyków jeden z najgłośniejszych oddziałów partyzanckich polskiego ruchu oporu, działający w Obwodzie Kieleckim. Nazwa oddziału wskazuje na wyjątkowy charakter jednostki, gromadzącej ludzi „niejako wybranych” (służbę pełnili wyłącznie

iż jak dotąd tylko w wyroku, który zapadł w stalinowskiej Polsce, sąd miał odwagę nazwać po imieniu popełnione przez nich czyny⁷².

W świetle takich wypowiedzi nie powinien dziwić fakt, iż dla najmłodszego pokolenia filmowców symbolem (wszelkiego) zła stał się w ostatnich latach prawnik polityk – faszysta (*vide* schematyczne *Bez wstydu* Filipa Marczewskiego⁷³).

Reasumując, polityka historyczna byłaby przykładem instytucjonalnej kontroli pamięci – „instrumentalnej logiki utrzymywania dobrego samopoczucia narodu kosztem zapominania o tym, co owemu samopoczuciu mogłoby szkodzić”⁷⁴. Dowodziłaby także, iż instytucjonalizacja pamięci zbiorowej nie jest zjawiskiem odnoszącym się wyłącznie do Orwellowskich (*Rok 1984*) reżymów totalitarnych. O tym zjawisku – w kontekście tzw. tradycji wynalezionych – pisze Eric Hobsbawm. Wszystkie *wymyślane tradycje* wykorzystują historię jako środek legitymizowania działania i cementowania więzi grupowych. Instrumentalne traktowanie historii jest szczególnie widoczne w przypadku tradycji służących umacnianiu instytucji, pozycji lub relacji władzy. Historia,

która staje się zasobem wiedzy czy ideologii narodu, państwa lub ruchu, nie jest tożsama z tą, która rzeczywiście trwa w pamięci ludzi, lecz czymś, co zostało wyselekcjonowane, spisane, zobrazowane, spopularyzowane i zinstytucjonalizowane przez ludzi, których funkcją jest robienie takich rzeczy⁷⁵.

Zdaniem Mary Douglas celem rewizjonistycznych działań instytucji demokratycznych (dla przykładu autorka analizuje dokonywaną średnio co dziesięć lat „aktualizację” podręczników historii, które – jak zauważa

żołnierze narodowości polskiej). O partyzantach „Wybranieckich” posłowie mówią z trybuny sejmowej, ich imię nosi jedna ze szkół na Kielecczyźnie, a liczne na tym terenie pomniki i tablice pamiątkowe przypominają o ich wyczynach. Wszyscy natomiast pomijają zabójstwa Żydów, których w latach II wojny dopuścili się „Wybranieccy”. Zob. Joanna Tokarska-Bakir, *Barabasz” i Żydzi. Z historii oddziału AK „Wybranieccy”*, [w:] *Okrzyki pogromowe. Szkice z antropologii historycznej Polski lat 1939–1946*, Wyd. Czarne, Wołowiec 2012, s. 177–229.

⁷² Tamże, s. 219.

⁷³ Zrealizowany w 2012 r. film Marczewskiego może stanowić potwierdzenie, iż radykalna prawica zaakceptuje raczej dewiację seksualną (ambitny debiutant zmierzył się bowiem z tabu kazirodztwa) niż „bohatersko-ofiarniczą”.

⁷⁴ Por. Joyce Appleby, Lynn Hunt, Margaret Jacob, *Powiedzieć prawdę o historii*, dz. cyt., s. 320.

⁷⁵ Eric Hobsbawm, *Wprowadzenie. Wynajdowanie tradycji*, [w:] *Tradycja wynaleziona*, red. Eric Hobsbawm, Terence Ranger, tłum. Mieczysław Godyń, Filip Godyń, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 17–20.

Fredric Jameson – pisane są z myślą o legitymizacji określonych tradycji narodowych)⁷⁶

nie jest uzyskanie idealnego obrazu zdarzeń. Tak przed rewizją, jak i po niej, lustro – o ile można tak nazwać historię – wciąż zniekształca odbicie. Celem rewizji jest dopasowanie owych zniekształceń do aktualnie panującej atmosfery. [...] Kiedy przyjrzymy się dokładniej konstruowaniu minionego czasu, odkryjemy, że proces ów ma bardzo niewiele wspólnego z przeszłością, za to mnóstwo – z teraźniejszością. Instytucje tworzą sfery cienia, gdzie niczego nie można dostrzec i nie zadaje się żadnych pytań. Inne obszary prezentowane są w najdrobniejszych szczegółach, podlegają starannej kontroli i ścisłej organizacji. Historia wyłania się w nieprzewidywanym kształcie jako rezultat działań nakierowanych na bezpośrednie cele praktyczne⁷⁷.

Warto by się także zastanowić, czy dyskurs „postnarodowy” i „postzależnościowy” ma szansę stać się w Polsce dyskursem dominującym? Wszakże

nie mamy jeszcze do czynienia ze społeczeństwem wielokulturowym, a martyrologiczno-heroiczna wizja narodowej historii jest wciąż mocno ugruntowana, co z pewnością utrudnia przyjęcie internacjonalistycznego wzorca. [...] zaimplementowanie nowego, uniwersalnego i koncyliacyjnego języka rozprawiania o „trudnej” przeszłości pociągnęło za sobą reakcję zwrotną w postaci pojawienia się silnych tendencji do reheroizacji polskiej historii i prób uczynienia z niej podbudowy dla konstruowania nowych form patriotyzmu afirmującego polskość⁷⁸.

Polityka pamięci historycznej – wedle Elżbiety Hałas – jest domeną państwa ze względu na takie ważne jej funkcje, jak legitymizacja porządku społecznego, konstytuowanie tożsamości zbiorowych, idealizacja wartości. Pamięć – w dużej mierze za sprawą mediów – nabiera charakteru zabawowego, stając się pamięcią *homo ludens*.

Pojawia się brak odpowiedzialności za pamięć, coraz częściej następują naruszenia pamięci zbiorowej – rodzaj przemocy symbolicznej, czemu sprzyjają niejasne reguły

⁷⁶ Frederic Jameson, *Postmodernizm, czyli logika późnego kapitalizmu*, tłum. Maciej Płaza, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 24.

⁷⁷ Mary Douglas, *Jak myślą instytucje*, tłum. Olga Siara, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 75–76. W dalszej kolejności autorka pisze: „Instytucje systematycznie sterują pamięcią jednostek i kanalizują nasze spostrzeżenia, nadając im formę kompatybilną z relacjami, jakie same sankcjonują” (s. 106). „[...] każda instytucja zaczyna kontrolować pamięć swoich członków; sprawia, że wypierają z pamięci doświadczenia nieprzystające do jej szlachetnego obrazu i przywodzi im na myśl wydarzenia podtrzymujące tę wizję natury, która pasuje do rzeczywistości instytucjonalnej. Wyposaża członków w kategorie myślowe, ustanawia warunki samowiedzy i ustala tożsamość” (s. 131).

⁷⁸ Bartosz Korzeniewski, *Transformacja pamięci*, dz. cyt., s. 60.

komunikowania doświadczeń przeszłości. W odpowiedzi, aby zapobiegać dowolnym interpretacjom i relatywizmowi, powołuje się specjalne instytucje, których zadaniem ma być ochrona pamięci⁷⁹.

W kontekście nowej polityki historycznej – ujawniającej skłonność do podtrzymywania (w dużej mierze za pomocą „tekstów kultury”) monolitycznej wizji przeszłości – powraca pojęcie kanonu (w rozumieniu kanonicznych ujęć historii) uznane przez badaczy postmodernistycznych za relikwiny nowoczesności. Okazuje się, iż w społeczeństwie demokratycznym

uprzywilejowani w sferze publicznej polityki mogą zasobami kultury narodowej względnie dowolnie operować: zamykać ją w sztywnym kanonie akceptowanej przez siebie przeszłości lub uczynić z niej zespół zasad regulacyjnych, umożliwiających jej przeniesienie do przyszłości⁸⁰.

Do niedawna podkreślano ścisły związek nowej polityki historycznej z kulturą audiowizualną (zwłaszcza filmową):

Kinematografia polska – pisze w tekście o znamienym tytule *Film pamięci narodowej* Witold Mrozek – od kilku lat staje się w mniejszym czy większym stopniu instrumentem praktyk społecznych, mających pomóc dominującemu obozowi prawicy w osiągnięciu określonych celów⁸¹.

Powyższy przykład wskazuje, iż autorzy wypowiadający się – zazwyczaj w tonie krytycznym – o „filmach pamięci narodowej” łączą to zjawisko z nową polityką historyczną („efekt Foucault”: dyskurs historii identyfikowany z dyskursem władzy?), którą określały:

1) afirmacja historii narodowej,

2) sprzeciw wobec tradycji patriotyzmu krytycznego (ukształtowanej w latach 70. w kręgu lewicowej opozycji demokratycznej, a reprezentowanej współcześnie m.in. przez Jana Józefa Lipskiego i Jana Błońskiego), wspierającego się na stałej dyspozycji do obalania mitów narodowych, walki ze stereotypami, stałej podejrzliwości wobec jakoby z natury potencjalnie groźnej idei narodu oraz na przekonaniu o konieczności stałego rewidowania pamięci historycznej⁸²,

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

⁷⁹ Elżbieta Hałas, *Symbole i społeczeństwo*, dz. cyt., s. 64.

⁸⁰ Joanna Kurczewska, *Kanon kultury narodowej*, [w:] *Kultura narodowa i polityka*, dz. cyt., s. 57.

⁸¹ Witold Mrozek, *Film pamięci narodowej*, dz. cyt., s. 295.

⁸² Zob. Bartosz Korzeniewski, *Transformacja pamięci*, dz. cyt., s. 198.

W „filmach pamięci narodowej” nie znalazła odzwierciedlenia teza, iż

Świadomość historyczna często zakłada *mnogość tradycji i wizji przeszłości*. [...] Nie istnieje jeden, lecz wiele wizerunków przeszłości. [...] społeczna świadomość przeszłości jest mnoga, nie pojedyncza, i że jest ona w różny sposób społecznie uwarunkowana. Nie ma też żadnej przyczyny *a priori*, dla której owe różne świadomości powinny zrosnąć się w jedną⁸³.

„Filmy pamięci narodowej” stanowić mogą także dowód na to, iż sztuka filmowa przyczynia się do petryfikacji określonych wyobrażeń historii nie tylko w warunkach niewoli, kiedy to tak przekazywana historia odgrywała doniosłą rolę czynnika służącego podtrzymywaniu zbiorowej pamięci, słowem – instrumentu przetrwania⁸⁴. Autorzy współcześnie produkowanych filmowych wyobrażeń historii do tego typu wspólnotowego (czy wręcz „egzystencjalnego”) alibi nie mogą się już odwołać.

Jeśli za sztandarowy przykład „filmu pamięci narodowej” uznamy – wzorem piszących o tym zjawisku – *Katyń* Andrzeja Wajdy⁸⁵, musimy podkreślić ewidentny w przypadku tego filmu brak (choć problem ten nie dotyczy wyłącznie utworu Wajdy) wspomnianego przez Roberta Trabę „opakowania” (*starych mitotwórczych treści w nowe środki narracyjne*). Krytyczna recepcja filmu dowodzi, iż wobec nowej fali (medialnych) atrakcji „etosowa” pamięć jawi się jako nazbyt koturnowa i fabularnie nieatrakcyjna⁸⁶. Byłby zatem *Katyń* – zrealizowany przy użyciu gwarantującego (zdaniem twórcy) powszechną zrozumiałość, lecz niemożliwego dziś do zaakceptowania *języka niewolniczego patriotyzmu*⁸⁷ – świadectwem tezy, iż obecnie

Twórców wcielających w materię filmową pożądaną interpretację można wspierać publicznymi dotacjami lub nakazywać szkołom, aby wysyłały na ich film dzieci do kin, ale o sukcesie decyduje dostosowanie się do poetyki kultury masowej. Zmianę świadomości historycznej ludzi wywoła film przede wszystkim atrakcyjny⁸⁸.

⁸³ Zob. Antoon Van den Braembussche, *Historia i pamięć*, dz. cyt., s. 109.

⁸⁴ Zob. Marek Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne*, dz. cyt., s. 76.

⁸⁵ Doskonałym uzupełnieniem refleksji nad *Katyniem* jako „filmem pamięci narodowej” może być przeprowadzona w duchu Orwellowskiej analiza – pochodzącej z *Dantona* Andrzeja Wajdy – sceny „przepisywania historii na użytek polityki” (chodzi o fragment, w którym malarz David wymazuje z fresku rewolucjonistę Fabre’a). Zob. Peter Burke, *Naoczność*, dz. cyt., s. 186.

⁸⁶ Lech Nijakowski, *Polska polityka pamięci. Esej socjologiczny*, Wyd. Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008, s. 128.

⁸⁷ Zob. Monika Nahlik, „*Katyń*” w czasach popkultury, [w:] *Kino polskie jako kino narodowe*, dz. cyt., s. 332.

⁸⁸ Lech Nijakowski, *Polska polityka pamięci*, dz. cyt., s. 48.

Niezbyt przekonująco brzmi jednak teza, iż alternatywną w stosunku do „kina pamięci narodowej” propozycją mogą być filmy w rodzaju *Jeża Jerzego* (2011) – „niepoprawnej politycznie [czytaj: kuriozalnej]⁸⁹ historii absolutnej mniejszości w naszym społeczeństwie”⁹⁰ czy *Wojny polsko-roskiej* (2009) Xawerego Żuławskiego, w której „nowym bohaterem narodowym jest nie akowiec, ale dresiarz walczący o byt w nowym wspaniałym kapitalistycznym świecie, zaś patriotyzm zyskuje wymiar groteskowy, ograniczając się do decyzji, od kogo kupić siding”⁹¹.

W polemikach z „kinem pamięci narodowej” za niezwykle znaczący uznają fakt nieustannego odnoszenia się do tekstów kanonicznych (dla przykładu „bohater akowiec” to oczywista aluzja do Wajdowskiego *Popiołu i diamentu*). Nie po raz pierwszy okazuje się, iż

Do wytwarzania nowych narracji u schyłku nowoczesności potrzebne okazują się – choćby jako kontekst negowany, prześmiewany, dekonstruowany – wielkie opowieści wykształcone przez nowoczesność, ponieważ zrozumienie nowego społeczeństwa jako nowego porządku narracyjnego rządzącego się nowymi regułami wymaga przemyślenia idei dawnych⁹².

Powyższa konstatacja wymaga jednak znaczącego uzupełnienia. „Wielkie opowieści”, aby można je było uznać za ów (negowany) kontekst, stanowić muszą integralny składnik tzw. pamięci żywej. Dla wyjaśnienia posłużę się przykładem wspomnianego powyżej *Popiołu i diamentu*. Słynnej sceny „spirytusu u Rudego”⁹³ przywołanej w *Pierścieniu z orłem w koronie* (1992) nie sposób czytać poza kontekstem wcześniejszego arcydzieła Wajdy. Jestem jednak przekonana, iż ta sama scena „zacytowana” (sparodiowana) w *Yumie* (2012) Piotra Mularuka dla współczesnego młodego widza – do którego adresowany był film – nie znaczy już nic. W procesie społecznej komunikacji – a dotyczy to w sposób szczególny pola produkcji kulturowej – niezbędne jest wypracowanie własnego języka. Twórca, który próbuje uczestniczyć w tym procesie, ograniczając się wyłącznie do parodiowania „tekstów kanonicznych”, nieuchronnie – jak dowodzi znamieny przykład *Człowieka z...* (1995) Konrada Szolańskiego – skazany jest na porażkę.

⁸⁹ O ile nie zaznaczono inaczej, dopiski w nawiasach kwadratowych pochodzą ode mnie – N.K.-R.

⁹⁰ Informacja zwarta w materiałach prasowych dystrybutora filmu.

⁹¹ Zob. Monika Nahlik, „*Katyń*” w *czasach popkultury*, dz. cyt., s. 346.

⁹² Przemysław Czapliński, *Polska do wymiany*, dz. cyt., s. 16.

⁹³ Niezwykle ważnej w historii polskiego kina, ale czy oddającej... prawdę *tamtých czasów*? Czyż nie jest ona – jak wspominał Tadeusz Konwicki – jedynie „modną pozą, dziwnym fasonem, nie naszym szpanem”, (nieprawdziwym) obrazem pokolenia Kolumbów, „odbitego już w lustrze sztuki”? Zob. Tadeusz Konwicki, *Wschody i zachody księżycy*, Oficyna Wyd. Interim, Warszawa 1990, s. 58.

Historia czy... wyobrazenie historii?

Pamięć zbiorowa – pisze Bronisław Baczko – może funkcjonować tylko w określonym obszarze symbolicznym, dzięki grze całej sieci wyobrażeń, rytuałów i stereotypów itp., które odnoszą się do pewnej szczególnej przeszłości, modelując ją i łącząc z doświadczeniami terażniejszości oraz z oczekiwaniami przyszłości⁹⁴. Wedle Cassirera punktem przecięcia dwóch postulowanych w badaniach historycznych punktów widzenia na przeszłość – perspektywicznego i retrospektywnego – jest zawsze terażniejszość. Historyk

Nie może wyjść poza warunki swego aktualnego doświadczenia. Wiedza historyczna jest odpowiedzią na konkretne pytania, odpowiedzią, którą musi dać przeszłość; ale same pytania stawia i dyktuje terażniejszość – stawiają je i dyktują nasze aktualne potrzeby moralne i społeczne⁹⁵.

Pomiędzy terażniejszością a przeszłością istnieje ścisła współzależność. Przeszłość jest interpretowana (konstruowana⁹⁶) w aspekcie *aktualnych doświadczeń*. Nie powstaje jako prosty efekt upływu czasu, lecz stanowi rezultat procesów kulturowej konstrukcji i reprezentacji, a kształtowana jest przez określone motywacje, oczekiwania, nadzieje i aspiracje w ramach konkretnej terażniejszości⁹⁷. Ta zasada wydaje się obowiązywać także w przypadku filmowych wyobrażeń historii. W pewnym sensie wszystkie filmy traktujące o wydarzeniach z przeszłości mogą być uznane za wypowiedzi odnoszące się do terażniejszości. W ogóle nie ma filmów historycznych – mówił Andrzej Wajda przy okazji premiery

⁹⁴ Bronisław Baczko, *Wyobrażenia społeczne*, dz. cyt., s. 228.

⁹⁵ Ernst Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, tłum. Anna Staniewska, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 289.

⁹⁶ Orientacja „konstruktywistyczna” – na co zwraca uwagę Martin Jay – pojawiła się w refleksji historiograficznej już w latach 30. Jest ona widoczna chociażby u Michaela Oakeshotta, który stwierdził, iż: „Rzeczą historyka nie jest odkrywać, odzyskiwać czy nawet interpretować; jest nią kreować i konstruować. [...] Jedyna możliwa różnica między surowym materiałem historii a historią jako taką polega na tym, że ta druga okazuje się bardziej spójna i zrozumiała. Właściwości te pochodzą jednak od samego historyka, ponieważ «historia jest doświadczeniem historyka. Nie jest ‘wytworzona’ przez nikogo prócz historyka; pisanie historii jest jedynym sposobem jej wytwarzania»”. Zob. Martin Jay, *Historia i doświadczenie. Dilthey, Collingwood, Scott i Ankersmit*, [w:] *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, tłum. Agnieszka Rejniak-Majewska, Universitas, Kraków 2008, s. 316.

⁹⁷ Zob. Jan Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. Anna Kryczyńska-Pham, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 104.

Popiołu i diamentu – każdy film jest współczesny, bo widzowie odczytują problem filmu zawsze jako problem dzisiejszy⁹⁸.

Teraźniejszość determinują (legitymizują) przeszłe zdarzenia. A raczej należałoby mówić o zdeterminowaniu teraźniejszości przez wyobrażenia przeszłości, bo – zdaniem George’a Steinera – właśnie takie wyobrażenia, równie wybiórcze jak każdy inny mit, dają każdej „nowej erze” jej poczucie tożsamości, zacofania i postępu⁹⁹. Mity (dotyczy to w sposób szczególny tzw. mitów fundacyjnych) nastawione są przede wszystkim na konstytuowanie pożądanego przez daną grupę społeczną obrazu przeszłości. W tym aspekcie interesująca wydaje się koncepcja Iana Barboura. Badacz traktuje mity jako wyobrażenia – dotyczące zwłaszcza przyrody i historii – które dostarczają sposobów organizowania doświadczenia i interpretowania świata. Nie są one ani dosłownymi obrazami rzeczywistości, ani użytecznymi fikcjami, stąd powinny być analizowane nie tyle ze względu na ich status epistemologiczny, ile na pełnione przez nie funkcje¹⁰⁰. Barbour podkreśla przede wszystkim społeczną funkcję mitu:

Mity przyczyniają się do integracji społeczeństwa. Są one czynnikiem spajającym wspólnotę i przyczyniającym się do wzrostu solidarności wewnątrzspołecznej, poczucia tożsamości grupowej i unikania konfliktów. Działają na rzecz stabilności kulturowej [...]¹⁰¹.

Formułowany na gruncie teoretycznym postulat badania przeszłości w aspekcie teraźniejszości wiązać się może z koniecznością poddania

⁹⁸ Zob. Tadeusz Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Wyd. Rabid, Kraków 2000, s. 158–159.

⁹⁹ Zob. Keith Jenkins, *Życie w czasie, lecz poza historią; życie w moralności, lecz poza etyką*, [w:] *Pamięć, etyka i historia*, dz. cyt., s. 241.

¹⁰⁰ Barbour zasadniczo posługuje się pojęciem „modelu” rozumianym jako „symboliczne przedstawienie, w określonym celu, wybranych aspektów zachowania jakiegoś złożonego systemu. Stanowi on narzędzie wyobraźni, służące bardziej do organizowania doświadczenia niż do opisywania świata. [...] Modele reprezentują trwałe komponenty strukturalne, które mity przekazują w formie opowieści. [...] Modele są wynikiem refleksji nad żywotnymi, przekazywanymi z pokolenia na pokolenie mitami. [...] Modele mogą skupiać w sobie elementy strukturalne pochodzące z kilku mitów”. Zob. Ian G. Barbour, *Mity, modele, paradigmaty*, tłum. Marek Krośniak, Znak, Kraków 1984, s. 39–40.

¹⁰¹ Tamże, s. 34–35. Wyjaśniając stabilizującą funkcję mitu, Barbour powołuje się na koncepcję Lévi-Straussa, wedle którego „w wielu mitach występują struktury binarne z dwoma przeciwstawnymi elementami. W strukturze logicznej tych mitów owo początkowe przeciwstawienie zostaje przewyciężone; często jest to wynikiem wprowadzenia jakiegoś trzeciego elementu. Te formalne własności mitu, w szczególności występujące w nim sprzeczności i powiązania logiczne, mają swój odpowiednik w strukturze społeczeństwa. Istnienie przeciwstawnych elementów wewnątrz społeczeństwa łagodzone jest przez mit, który służy właśnie jako ten trzeci element, pośredniczący między aspektami systemu społecznego pozornie niemożliwymi do pogodzenia”.

zmitologizowanej przeszłości reinterpretacji, przebiegającej zgodnie z *aktualnymi potrzebami społecznymi*. W praktyce oznacza to, iż często sięgamy do przeszłości (a raczej do jej wyselekcjonowanych – a przez to już w pewien sposób zinterpretowanych – elementów) nie po to, by zrozumieć teraźniejszość, lecz po to, by w przeszłości poszukać dla naszego „dzisiaj” historycznej legitymizacji. A zatem to nasze współczesne potrzeby decydują o tym, co nas interesuje w przeszłości oraz co i w jakim kształcie w niej dostrzegamy¹⁰².

Badanie (wedle zwolenników modelu konstrukcyjnego – konstruowanie) przeszłości jest procesem zdeterminowanym społecznie i kulturowo, przebiegającym zgodnie z kodem kulturowym właściwym danej wspólnoty.

Istota pracy historyka jest zatem determinowana przez zakorzenienie w kulturze, decydujące o tym, w jaki sposób strukturalizujemy, kategoryzujemy i metaforyzujemy świat, a więc ostatecznie rozstrzygające o komunikowanym obrazie świata. Wynikiem tego jest przekonanie, że ład, jaki dostrzegamy w świecie (przeszłości), nie jest porządkiem, jaki możemy w nim odnaleźć, ale jaki możemy mu jedynie zadać. „Zadany sens świata” jest wynikiem sięgnięcia po tzw. „sensy kultury” (archetypy, paradygmaty symboliczne, metafory dominujące, mity fundamentalne)¹⁰³.

W odniesieniu do narracji historiograficznej należałoby zatem mówić o przeszłości podwójnie zmediatyzowanej. Dwa typy pośrednictwa ustanawiane są przez kulturę materiałów źródłowych¹⁰⁴ oraz przez kulturę, w której zakorzeniony jest historyk. Wyzwaniem, przed jakim staje twórca historycznych wyobrażeń (zwłaszcza w kontekście Ricoeurowskiej filozofii *dtugu*), jest utrudniona weryfikacja źródeł dotyczących w szczególności najbardziej traumatycznych wydarzeń („faktów”¹⁰⁵) w XX-wiecznej historii Polski (pamiętajmy, iż *Kanał* powstał wedle scenariusza napisanego przez uczestnika powstańczego dramatu). Odchodzi bowiem pokolenie, które – wzorem Tadeusza Konwickiego – mogłoby zaświadczyć: *pamiętam z mojej pamięci*. Gdy zanika pomost pomiędzy zdarzeniami a człowiekiem, zaś pomostem tym są wspomnienia i świadkowie, nawet najbardziej traumatyczne z owych zdarzeń przestaje być znaczące:

¹⁰² Zob. Barbara Szacka, *Pamięć zbiorowa*, [w:] *Wobec przeszłości. Pamięć przeszłości jako element kultury współczesnej*, red. Andrzej Szpociński, Wyd. Instytutu im. Adama Mickiewicza, Warszawa 2005, s. 28.

¹⁰³ Zob. Marek Woźniak, *Przeszłość jako przedmiot konstrukcji. O roli wyobraźni w badaniach historycznych*, Wyd. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2010, s. 45.

¹⁰⁴ Por. Jerzy Topolski, *Czy historyk ma dostęp do przeszłej rzeczywistości? Problem źródeł historycznych*, [w:] *Historia: o jeden świat za daleko?*, dz. cyt., s. 56–70.

¹⁰⁵ Do fundamentalnej, wedle zwolenników tzw. nowej historii, opozycji pomiędzy „wydarzeniem” i „faktem” powrócę w rozdziale poświęconym filmowi *Generał* Anny Jadowskiej.

Później jest już tylko łaska tych, co nadejdą, ich wizje, ich pomysły na to, co zrobić z tym wszystkim, co zostało, w jaki sposób nadać temu wszystkiemu znaczenie, bo przecież to, co nie ma znaczenia, co nie ma sensu, nie istnieje¹⁰⁶.

Wedle Assmanna wymieranie pokolenia świadków najstraszniejszych zbrodni oznacza „kres pewnej epoki pamięci zbiorowej: żywemu wspomnieniu zagraża zagłada, a formy kulturowej pamięci stają się problematyczne”. To zjawisko stanowi *egzystencjalne jądro* współczesnego dyskursu historiozoficznego¹⁰⁷. W kontekście „końca epoki świadków” (diagnozowanego głównie w odniesieniu do problemu reprezentacji i pamięci Holocaustu) oraz ekspansji orientacji narratologicznych podkreślana jest konieczność dokonywania reinterpretacji historii i metod jej badania. Jak podkreśla Jacques Le Goff:

Krytyka pojęcia faktu historycznego doprowadziła między innymi do uznania „rzeczywistości historycznych” przez długi czas niedostrzeganych przez historyków. Obok historii politycznej, historii gospodarczej i społecznej, a także historii kultury – narodziła się historia *przedstawień*. Ta zaś przybrała różne formy: historii ogólnych koncepcji społecznych, czyli historii *ideologii*, historii struktur mentalnych wspólnych dla danej grupy społecznej, społeczeństwa albo epoki, czyli historii mentalności, historii wytworów umysłu związanych nie z tekstem, słowem ani gestem, ale z wyobrażeniami plastycznymi, czyli **historii wyobrażeń** [podkr. moje – N. K.-R.], która pozwala traktować źródła literackie, podobnie jak źródła artystyczne, jako źródła historyczne *sensu stricto*, pod warunkiem, że bierze się pod uwagę ich specyfikę [...]¹⁰⁸.

W erze „kulturowo pozyskiwanej pamięci”¹⁰⁹, (postpamięci) określanej także mianem kultury posttraumatycznej, pamięć zbiorowa jest kształtowana i kreowana zasadniczo daleko bardziej przez „wyprodukowaną” przeszłość, jaką zawierają obrazy dokumentalne, fabularne czy programy telewizyjne (a także historyczne gry komputerowe, instalacje i przekazy

¹⁰⁶ Zob. Katarzyna Jasiewicz, Łukasz Ołędzki, *Od nostalgii do fascynacji – doświadczenie przeszłości*, [w:] *Kultura przyjemności. Rozważania kulturoznawcze*, red. Jan Grad, Hanna Mamzer, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2005, s. 200–205.

¹⁰⁷ Jan Assmann, *Pamięć kulturowa*, dz. cyt., s. 27. „Świadkowie” stanowią fundament *struktury konektywnej* tworzącej w obrębie społeczeństwa „symboliczny świat znaczeń”. Spajająco działa powiązanie teraźniejszości z przeszłością, dokonujące się drogą włączania opowieści z innego czasu do horyzontu teraźniejszości (ten wątek jest silnie eskonponowany w *Poznaniu 56* – struktura konektywna manifestuje się u Bajona w swym „pierwotnym” oralnym (przedtekstualnym) charakterze: jej „nośnikiem” jest postać dziadka-powstańca). Tamże, s. 32.

¹⁰⁸ Jacques Le Goff, *Historia i pamięć*, tłum. Anna Gronowska, Joanna Stryczyk, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 35.

¹⁰⁹ Zob. Dominick LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, tłum. Katarzyna Bojarska, Universitas, Kraków 2009, s. 125.

multimedialne), niż poprzez samą pamięć o wydarzeniach z przeszłości¹¹⁰. Tekst musi zastąpić świadectwo. Nie możemy ponownie doświadczyć przeszłości, ale możemy ją skonceptualizować poprzez historyczne przedstawienia, które służą jako *simulacra* przeszłości¹¹¹. Fredric Jameson pisze o kulturze symulakrum:

W ten sposób modyfikacji ulega sama przeszłość: to, co kiedyś było organiczną genealogią burżuazyjnego projektu zbiorowego [...] w międzyczasie przekształciło się w olbrzymi zbiór obrazów, ogromne fotograficzne symulakrum. Sugestywne hasło Deborda dziś jeszcze lepiej pasuje do „prehistorii” pozbawionego historyczności społeczeństwa, które to, co uważa za przeszłość, traktuje jak teatralną rupieciarnię. Można by rzec [...], że przeszłość jako „przedmiot odniesienia” jest stopniowo brana w nawias, a następnie w całości wymazywana, tak że zostają nam po niej jedynie teksty¹¹².

A raczej teksty-obrazy. Obrazy (choć nie tylko) stają się „proteżami” pamięci (implementują – *wypalają* – „żywą” pamięć nie przeżytych osobiście doświadczeń¹¹³). Trudności w ocenie tego zjawiska – w kategoriach ontologicznych (Czy „pamięć protetyczną” można potraktować jako „sprawdzian istnienia przeszłości”?¹¹⁴ W jaki sposób digitalizacja, podważając Bazinowską wiarę w obraz wynikającą z indeksalnej natury fotografii, oddziałuje na jej „protetyczną” funkcję?¹¹⁵) i etycznych – potęguje fakt, iż fałszywy obraz historii może upowszechniać artefakt uznany za dzieło sztuki (filmowej)¹¹⁶.

¹¹⁰ Zob. Marek Woźniak, *Przeszłość jako przedmiot konstrukcji*, dz. cyt., s. 241.

¹¹¹ Zob. Hans Kellner, *Etyczny moment w teorii historii*, tłum. Ewa Domańska, [w:] *Historia: o jedne świat za daleko?*, dz. cyt., s. 97.

¹¹² Fredric Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, dz. cyt., s. 18. Wedle autora w kulturze symulakrum nawet zabytki historyczne, uporządkowane i oczyszczone, nie są już pozostałościami przeszłości, lecz jej błyszczącymi symulakrami (tamże, s. 320).

¹¹³ Zob. Alison Landsberg, *America, the Holocaust, and the Mass Culture of Memory: Toward a Radical Politics of Empathy*, „New German Critique” 1997, no. 71, s. 66.

¹¹⁴ Por. Joyce Appleby, Lynn Hunt, Margaret Jacob, *Powiedzieć prawdę o historii*, dz. cyt., s. 269.

¹¹⁵ Zob. Celia Lury, *Prosthetic Culture. Photography, Memory and Identity*, Routledge, London–New York 1998, s. 173.

¹¹⁶ O zagadnieniu społecznych skutków odbioru w aspekcie tzw. prawdy historycznej pisze Tadeusz Lubelski. Autor analizuje pod tym kątem świadectwa krytycznej recepcji *Popiółu i diamentu*. Zob. Tadeusz Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, dz. cyt., s. 150–175.

W kontekście problemu prawdy – poświadczonej doświadczeniem *ciury akowskiej* – Tadeusz Konwicki upominał się o obraz „Polski grobów, Oświęcimia, wywózek na Sybir, wyrzynanych partyzantek, Polski głodu i sieroctwa, Polski tortur i więzień, Polski przegranej wojny i przegranej nadziei”. W ironicznym komentarzu podsumował: „Ani słowa więcej o filmie, arcydziele trzydziestopięciolecia. Dość zrzędzenia, złośliwość, jakiegoś starczego czepiania się. Padam plackiem przed filmem *Popiół i diament*, cenię go szanuję, uważam, admiruję, wysoko stawiam”. Zob. Tadeusz Konwicki, *Wschody i zachody księżycy*, dz. cyt., s. 58–59.

Czynnikiem najsilniej determinującym świadomość i pamięć zbiorową okazuje się zmediatyzowana (czytaj: skomercjalizowana) historia. O nobilitacji „niekanonicznych” form reprezentacji przeszłości najlepiej świadczy fakt uhonorowania prestiżową nagrodą Pulitzera kontrowersyjnego komiksu *Maus* (1986) Arta Spiegelmana¹¹⁷. Podejmowana przez badaczy kwestia społecznej – i moralnej – odpowiedzialności nie ogranicza się wyłącznie do obszaru kultury audiowizualnej. Etyczność jest istotną kategorią krytyczną i interpretacyjną w wielu dziedzinach badań nad kulturą:

W teorii historiograficznej problem etyczności badań z większą intensywnością zaczął pojawiać się w kontekście dyskusji na temat odpowiedzialności historyka za nieobecnych zmarłych oraz kwestii przedstawiania przeszłości. [...] Etyczna kategoria odpowiedzialności i długu wobec żyjących w przeszłości ujawnia się z jednej strony w roli historyka jako reprezentanta zmarłego, a z drugiej – jako badacza, który w tekście przedstawia go i opisuje¹¹⁸.

Powyższa konstatacja w sposób oczywisty odnosi się również do filmowych dyskursów przeszłości. Stąd też przedmiotem zainteresowania historyków coraz częściej staje się praktyka kształtowania (konstruowania) – za pomocą „obrazów” – społecznych wyobrażeń dotyczących przeszłych wydarzeń. W sposób świadomy posłużyłam się w tym miejscu wywodem pojęciem „wyobrażenia”. Wedle Rolanda Barthesa dyskurs historyczny – już ze względu na samą strukturę, a nie „substancję treści” – należy ujmować jako przetworzenie wyobrażeniowe¹¹⁹. Tą dyrektywą kierowałam się w badaniach nad filmem. W pełni zgadzam się bowiem z Markiem Hendrykowskim, który pisze:

Historia na ekranie w każdym filmie – zarówno dokumentalnym, jak i fabularnym – jest **historią wyobrażoną**. Tak czy inaczej przybiera ona w danym tekście filmowym postać swoistego komunikatu o przeszłości (a więc jej pewnego symbolicznego przedstawienia). I, co bardzo ważne, staje się komunikatem służącym jego nadawcy (realizatorowi, reżyserowi, producentowi, twórcy) do opisanie, czyli **wyobrażenia** [podkr. moje – N.K.-R.], jakiegoś zjawiska w postaci obrazów kinematograficznych¹²⁰.

W dyskusjach zogniskowanych wokół kwestii etycznych nie brakuje głosów wskazujących na konstruktywne przykłady oddziaływania prze-

¹¹⁷ Warto odnotować, iż sam autor postulował, by zaklasyfikować *Maus* do literatury faktu (*nonfiction*). Zob. Marianne Hirsch, *Żałoba i postpamięć*, tłum. Katarzyna Bojarska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, dz. cyt., s. 258.

¹¹⁸ Ewa Domańska, *Wprowadzenie*, [w:] *Pamięć, etyka i historia*, dz. cyt., s. 19.

¹¹⁹ Roland Barthes, *Dyskurs historii*, tłum. Adam Rysiewicz, Zbigniew Kloch, „Pamiętnik Literacki” 1984, nr 75, s. 234.

¹²⁰ Marek Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne*, dz. cyt., s. 45.

kazów audiowizualnych. Dla przykładu, Thomas Elsaesser pisze o terapeutycznej funkcji (związanej z problemem przepracowania traumy) amerykańskich filmów poświęconych wojnie wietnamskiej, które *w imieniu narodu* wykonały „pracę żałoby”. W ten sposób wojna mogła „wejść do historii”, a nie jedynie na karty historycznych książek¹²¹. Sądzę, iż tę samą funkcję – w odniesieniu do II wojny światowej (a zwłaszcza Powstania Warszawskiego) – spełniły filmy polskiej szkoły filmowej. Tadeusz Lubelski w sposób niezwykle celny zinterpretował ten bezprecedensowy w dziejach polskiego kina fenomen oddziaływania kina na *wspólnotę*, wskazując na *Popiół i diament* jako paradygmatyczny przykład realizacji „strategii psychoterapeuty”. W opinii badacza najistotniejszym aspektem recepcji filmu *Wajdy* był – często podkreślany w świadectwach odbioru –

terapeutyczny moment pojednania widzów, owo „scalenie niezrośniętej Polski”, poczucie, że to nie tylko „mój” zachwyt, ale „wszystkich, którzy film widzieli”. I po drugie, świadomość przemożnego emocjonalnego oddziaływania obrazu, oglądanego „w zakrzepłym milczeniu”, przemieniającego rzeczywistość po seansie¹²².

Czy podobną funkcję mają do spełnienia filmowe wyobrażenia historii realizowane współcześnie?

Ogólne ramy metodologiczne

W wybranej przeze mnie metodzie badawczej chodzi o priorytet badania konkretnych tekstów przy jednoczesnej rezygnacji z abstrakcyjnej „wielkiej teorii” przykładanej *a priori* do instrumentalnie wykorzystywanych przykładów. Stosowane w pracy „narzędzia” (wykorzystywane na obszarze rozmaitych *culture turns*) traktuję pluralistycznie. I tak, kategorie analityczne właściwe dla *performative turn* („karnawał”, „dramat społeczny”, „protestacja”) stosuję jedynie w rozdziale poświęconym *Poznaniowi 56* Filipa Bajona; pojęcia z obszaru *postcolonial turn* („syndrom posttraumatyczny”, „postpamięć”¹²³) aplikuję do tekstu o *Pornografii* Jana

¹²¹ Thomas Elsaesser, *Subject Positions, Speaking Positions*, [w:] *The Persistence of History. Cinema, Television and the Modern Event*, ed. Vivian Sobchack, Routledge, New York–London 1996, s. 146.

¹²² Tadeusz Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, dz. cyt., s. 153.

¹²³ Wprowadzone do refleksji kulturowej przez Marianne Hirsh pojęcie **postpamięć** rozumiem jako „treści zapamiętane, żywo tkwiące w świadomości każdego z nas, które nie pochodzą z naszego własnego doświadczenia, ale z doświadczenia naszych bliskich,

Jakuba Kolskiego; pewne założenia *interpretative turn* („re-inskrybować teksty poprzez kontekstualizującą interpretację, czyli interpretować teksty innymi tekstami”¹²⁴) adaptuję dla potrzeb analizy *Szyfrów* Wojciecha Hasa, zaś *narrative turn* stanowi kontekst interpretacyjny wyłącznie dla filmu Anny Jadowskiej *Generał*. Jestem przekonana, iż żaden z przywołanych powyżej *turns* nie może stanowić nadrzędnej ramy metodologicznej obejmującej wszystkie omawiane przeze mnie przypadki. Są to bowiem utwory niezwykle zróżnicowane pod względem stylistycznym, powstałe na przestrzeni kilku dekad, realizowane przez różnych autorów¹²⁵ w odmiennych kontekstach społeczno-politycznych (cezura 1989 r.) i warunkach produkcyjnych. I – co wydaje mi się niezwykle istotne – niemieszczące się w żadnej z dominujących w danym okresie „szkół” czy „formacji” (polska szkoła filmowa¹²⁶, „trzecie kino”, kino moralnego niepokoju)¹²⁷. Moim celem było wydobyć i podkreślić wyjątkowego charakteru poszczególnych filmowych tekstów. Taka strategia umożliwiła mi zaprezentowanie czytelnikowi różnorodnych wyobrażeń historii w tych tekstach zawartych. W dwóch przypadkach wspomniane wyobrażenia dotyczą konkretnych (choć o trudnym do ustalenia statusie) wydarzeń historycznych (poznański Czerwiec w *Poznaniu 56*, katastrofa gibraltarska w *Generale*), w pozostałych – pewnego szczególnego okresu (wojna i okupacja w *Szyfrach* i *Pornografii*). Wszystkie filmy łączy

kótrzy doświadczenie to nam przekazali, mówiąc o nim, a tym samym przeżywając je z nami powtórnie. Jest to więc pamięć nasza, ale nie nasza zarazem. Pamięć o tym, co powstało poza moim doświadczeniem, ale jest częścią mojego doświadczenia w tym sensie, że przekazane mi, zostało przeze mnie przyswojone, zagarnięte i w swoisty sposób przeżyte. Można by powiedzieć, że podstawowe znaczenie dla tej pamięci mają: empatia i splecenie narracji o swoim doświadczeniu bliskiej mi osoby z moim doświadczeniem”. Zob. Katarzyna Kaniowska, *Postpamięć indywidualna – postpamięć zbiorowa jako kategorie poznania w antropologii*, [w:] *Pamięć i polityka historyczna*, dz. cyt., s. 67–68.

¹²⁴ Zob. Doris Bachmann-Medick, *Cultural turns*, dz. cyt., s. 76.

¹²⁵ W książce posługuję się pojęciem *autora* rozumianego jako „twórca (podmiot sprawczy, nadawca) komunikatu” (filmowego). W szczególnie uzasadnionych, jak sądzę, przypadkach, wprowadzam pojęcie *autora wewnętrznego* – „figury”, której obecność manifestuje się w tekście i „pozostaje w ścisłym związku z indywidualnymi właściwościami przejawianymi przez strukturę danej wypowiedzi filmowej”. Por. Marek Hendrykowski, *Autor*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, t. 3, red. Alicja Helman, Wyd. „Wiedza o Kulturze”, Wrocław 1992, s. 7.

¹²⁶ A przecież i w wypadku tego *stricte* już historycznego pojęcia coraz częściej formułowane są zastrzeżenia, które w sposób syntetyczny ująć można za pomocą pytania „szkoła czy autorzy?”

¹²⁷ Z przyczyn oczywistych pominęłam filmy historyczne – zrealizowane w okresie 1966–1989 – wspierające oficjalny dyskurs władzy (w części poświęconej *Szyfrom* wspominałam o *Barwach walki*, zaś w rozdziale o *Generale* Anny Jadowskiej przywołuję *Katastrofę w Gibraltarze*). W okresie transformacji ustrojowej podzieliły one los podręczników historii „beznadziejnie skażonych ideologią marksistowską”.