

Elżbieta Durys

# Film jako źródło wiedzy historycznej



---

BIBLIOTEKA DYDAKTYCZNA  
INSTYTUTU NAUKI O POLITYCE

---

Elżbieta Durys

Film  
jako źródło  
wiedzy  
historycznej

Warszawa 2019



**Fundusze Europejskie**  
Wiedza Edukacja Rozwój



**Rzeczpospolita  
Polska**

Uniwersytet  
Warszawski  
dla Juniorów  
i Seniorów

**Unia Europejska**  
Europejski Fundusz Społeczny





Seria wydawnicza: Biblioteka dydaktyczna Instytutu Nauki o Polityce

Recenzja:

dr hab. Małgorzata Jakubowska, prof. UŁ

Praca wydana została w ramach projektu Uniwersytet Warszawski dla Juniorów i Seniorów (POWR.03.01.00-00-T126/18) finansowanego przez Narodowe Centrum Badań i Rozwoju w ramach konkursu na Trzecią Misję Uczelni (Program Operacyjny Wiedza Edukacja Rozwój). Może być dystrybuowana na zasadach uznania autorstwa.

© Copyright by Elżbieta Durys, Warszawa 2019

Redakcja:

dr Justyna Smoleń-Starowieyska

Skład:

Manuscript Konrad Jajecznik

Objętość: 6 arkuszy wydawniczych

Wydawcy:

Wydawnictwo Instytutu Nauki o Polityce

[www.inop.edu.pl](http://www.inop.edu.pl)

ISBN: 978-83-955068-0-2

Druk i oprawa: Fabryka Druku

## O projekcie

Uniwersytety mają dwa podstawowe zadania: kształcenie studentów i prowadzenie badań naukowych. Spełniają także trzecie zadanie – Trzecią Misję – wpływają na swoje bezpośrednie otoczenie społeczne. Uniwersytet Warszawski od 200 lat jest związany z historią Warszawy i Mazowsza. Jest największą i najlepszą uczelnią w kraju, a jednocześnie największym pracodawcą na Mazowszu. Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie pełni rolę naukowej biblioteki publicznej, więcej niż połowa jej czytelników to osoby spoza Uniwersytetu. Uczelnia bardzo często otwiera swoje drzwi dla zewnętrznych gości, bardzo często wychodzi też poza swoje mury, aby pełnić Trzecią Misję. Przykładem takich działań jest projekt pt. Uniwersytet Warszawski dla Juniorów i Seniorów realizowany przez Centrum Europejskie Uniwersytetu Warszawskiego.

### Cele projektu

Głównym celem projektu Uniwersytet Warszawski dla Juniorów i Seniorów (POWR.03.01.00-00-T126/18) finansowanego przez Narodowe Centrum Badań i Rozwoju w ramach konkursu na Trzecią Misję Uczelni (Program Operacyjny Wiedza Edukacja Rozwój) jest podniesienie kompetencji osób, które aktualnie nie studiują. W tym celu Centrum Europejskie Uniwersytetu Warszawskiego we współpracy

z partnerami czyli Fundacją Instytut Nauki o Polityce, Fundacją Dziecięcy Uniwersytet Ciekawej Historii oraz Domem Kultury „Praga” przygotowało ofertę kursów dla niestandardowych odbiorców usług Uniwersytetu Warszawskiego. Adresatami projektu są trzy różne grupy odbiorców: młodzież szkół średnich (I), osoby kwalifikujące się do uniwersytetu drugiego wieku (II) oraz seniorzy (III). Wybór tych grup wynika z wcześniejszych doświadczeń Centrum Europejskiego w realizacji zadań dla tych trzech grup, co oznacza, że projekt stanowi rozwinięcie dotychczasowej działalności Centrum.

Oferta skierowana dla niestandardowych odbiorców oferty edukacyjnej Centrum Europejskiego Uniwersytetu Warszawskiego ma rozwinać w nich kompetencje pozwalające na:

- aktywizację społeczną i zawodową,
- poszerzenie wiedzy ogólnej i specjalistycznej oraz rozwój zainteresowań,
- pobudzenie aktywności edukacyjnej i kulturalnej,
- zapobieganie społecznemu wykluczeniu.

W ramach całego projektu cyklicznie odbywa się 13 różnych kursów przeznaczonych dla poszczególnych grup odbiorców. Do każdego kursu opracowano podręcznik, który w wersji elektronicznej jest dostępny na stronach instytucji realizujących projekt [www.ce.uw.edu.pl](http://www.ce.uw.edu.pl), [www.inop.edu.pl](http://www.inop.edu.pl), [www.duch.edu.pl](http://www.duch.edu.pl), [www.dkpraga.pl](http://www.dkpraga.pl).

Zapraszamy do zapoznania się z prezentacją kursów przygotowaną przez autorów.

## **Kursy dla uczestników Uniwersytetu Drugiego i Trzeciego Wieku**

### **Kurs nr 1. Prawo spadkowe**

W jakich okolicznościach śnią ci się umarli?

Czy często myślisz o nich przed zaśnięciem? (...)

Wisława Szymborska „Konszachty z umarłymi”

Uczestnicy kursu dowiedzą się o podstawowych zasadach funkcjonowania prawa spadkowego, aby spadek nie stał się dla nich kłopotliwym ciężarem.

### **Kurs nr 2. Nadużycia prawne wobec osób starszych i chorych**

Jak nie dać się wpuścić w maliny, wziąć na lewe sanki, ewentualnie nabić w butelkę (garnki, poduszki, dietę-cud czy co tam na rynku oferują). Kurs samoobrony przed nieuczciwymi praktykami dla osób starszych i chorych, które są na nie szczególnie narażone i to nie tylko ze strony przedsiębiorców i innych obcych ludzi, ale też ze strony osób znajomych, a nawet bliskich. W ramach kursu uczestnicy poznają podstawowe mechanizmy nadużyć prawnych wobec osób starszych i chorych oraz skuteczne sposoby ochrony przed nimi.

### **Kurs nr 3. Odwrócona hipoteka i prawne formy zabezpieczenia na starość**

Jak zabezpieczyć swój interes prawny na jesień życia? Jak zbudować swoje relacje z bliskimi tak, żeby zminimalizować szanse na kłótnie kiedy już nas nie będzie? Jak godnie żyć w trakcie zasłużonego odpoczynku w czasie emerytury? Kurs o odwróconej hipotece i prawnych formach zabezpieczenia pozwoli zorientować się w gąszczu przepisów i zdobyć niezbędne informacje stanowiące podstawę świadomego kształtowania swoich relacji prawnych wtedy, kiedy jest to dla nas najważniejsze.

### **Kurs nr 4. Dobra czy zła technologia? Problemy etyczne we współczesnym świecie**

Rozwój technologii ułatwia życie codzienne nas wszystkich. Coraz częściej jednak uświadamiamy sobie problemy i zagrożenia płynące z postępu cywilizacyjnego. Stajemy przed pytaniami, na które musimy odpowiedzieć jako pierwsi. Nie uczono nas o tym w domu ani w szkole. Na kursie nie dowiesz się, co jest dobre, a co złe. Otrzymasz jednak narzędzia, aby krytycznie patrzeć na zmieniający się świat, w którym

rozwój medycyny i postęp technologiczny zdają się każdego dnia przekraczać ustalone wczoraj granice.

### **Kurs nr 5. Zasada wzajemności – podstawa życia społecznego, czyli ustanawianie, utrzymywanie i zrywanie więzi z ludźmi**

Dlaczego czujemy radość rozpakowując prezent gwiazdkowy? Dlaczego czujemy rozczarowanie? Dlaczego denerwujemy się, kiedy przychodzi do wyboru prezentu dla osoby bliskiej lub znajomej? Dlaczego dajemy pieniądze lub jedzenie osobom o to proszącym, choć często uważamy, że nie powinniśmy? Z jakich powodów odpisujemy jeden procent podatku na rzecz potrzebujących – i wybieramy komu go prześlemy – choć gdyby chodziło jedynie o pomniejszenie wpływu budżetowego powinno nam być wszystko jedno? Dlaczego prosta wymiana uwag z sąsiadem o pogodzie lub stanie zdrowia pieska daje nam satysfakcję? Dlaczego poświęcamy godziny lub dni, na pomoc rodzinie czy bliskim kosztem konieczności zwolnienia z pracy? Dlaczego zabieramy z pracy służbowe produkty (papier, herbatę, długopisy, co tylko wpadnie w ręce), kserujemy książkę dla dziecka lub inne prywatne dokumenty i uważamy, że to w porządku? Dlaczego sądzimy, że pomoc państwa powinna być skierowana na potrzeby w kraju, a nie na wsparcie ofiar suszy w jakimś afrykańskim państwie? Dlaczego oczekujemy, że nasze wsparcie materialne zostanie wykorzystane przez odbiorców tak, jak my chcemy – a nie oni? Dlaczego niewdzięczność tych, którym pomogliśmy, często prowadzi do zerwania kontaktu z nimi?

Choć na pierwszy rzut oka pytania mogą wydawać się ze sobą niezwiązane, odpowiemy na nie wszystkie. Choć dotyczą różnych sfer: prywatnej i publicznej, są osobiste i związane z bardziej ogólnym światopoglądem – wszystkie wiążą się z najbardziej uniwersalną zasadą organizującą ludzkie życie (życie społeczne) – z zasadą wzajemności.

Świadomość działania zasady wzajemności to dobre relacje w rodzinie i pracy. To zrozumienie swojego miejsca w strukturze społecznej i możliwość jego zmiany. Ten kurs pozwala zrozumieć nasze działania i ograniczenia. Może odmienić nasze życie.



### **Kurs nr 6. Historia w filmie, film w historii**

Lubisz kino? Interesujesz się historią? Zawsze czułeś, że film historyczny to nie do końca historia, ale nie wiedziałeś dlaczego? Te spotkania są dla Ciebie. Nie musisz posiadać żadnej wiedzy o filmie, nie musisz znać teorii filmoznawczych ani śledzić recenzji krytyków. W trakcie kursu pomożemy ci zrozumieć, w jaki sposób filmy historyczne tworzą nasze wizje przeszłości. Dowiesz się, jak działa narracja filmowa. Film historyczny nie zawsze przekazuje prawdę historyczną. Czasem trudno dojść do tego, jaka ta prawda w ogóle jest. W trakcie naszego kursu dowiesz się, jak film buduje obraz przeszłości, jak ukazuje bohaterów, wrogów. Jak są w nim pokazywane wydarzenia historyczne. W trakcie kursu będziesz mógł poczuć się jak krytyk filmowy, historyk, filmoznawca. Będzie to unikatowa możliwość podyskutowania o kinie historycznym ze specjalistami.

## **Kursy dla uczestników Uniwersytetu Drugiego Wieku**

### **Kurs nr 7. Prawo pracy**

Prawo pracy dla pracowników jest kursem przeznaczonym przede wszystkim dla osób, które świadczą stosunek pracy i chciałyby dowiedzieć się więcej o swoich prawach (ale i obowiązkach). Kurs pozwala na zorientowanie się w sposobach nawiązywania i rozwiązywania stosunku pracy. W trakcie zajęć prócz omówienia zagadnień kodeksowych przeciwiczone zostaną kazusy (sytuacje realne), które pozwolą przekonać się w jaki sposób przepisy, często nadużywane przez pracodawców, działają w praktyce.

### **Kurs nr 8. Polska na pozaeuropejskich rynkach wschodzących – potencjał i instrumenty oraz szanse i wyzwania**

Jeśli myślisz o handlu (importcie lub eksporcie) z krajami należącymi do rynków wschodzących (Afryka, Ameryka Łacińska, Azja), przyjdź do nas. Damy Ci podstawową wiedzę na temat tych regionów świata i uwarunkowań gospodarczych handlu z nimi. Z nami poznasz swoje

szanse na tych rynkach, zrozumiesz wyzwania, jakie przed Tobą stawiają.

## **Kursy dla uczestników Uniwersytetu Trzeciego Wieku**

### **Kurs nr 9. Cyfrowa podróż w czasie – biblioteki cyfrowe dla miłośników historii Warszawy i Mazowsza**

Lubisz ciekawostki historyczne? Przyjdź do nas, nauczymy Cię, jak je znaleźć i jak podzielić się nimi z innymi. Ciekawe historie są w Twoim zasięgu, pomożemy Ci je odkryć i wykorzystać.

Poznaj z nami historię Soboru św. Aleksandra Newskiego, monumentalnej budowli, która stała na dzisiejszym Placu Józefa Piłsudskiego w Warszawie. Zobacz, kto ją zbudował i w jakim celu. Dowiedz się, dlaczego już jej nie ma. Poznaj z nami przedziwną historię Pałacu Staszica z Krakowskiego Przedmieścia w Warszawie. Dowiedz się, dlaczego warszawska prasa milczała, gdy otwierano Most Poniatowskiego. Te i inne informacje uczymy odnajdywać w bibliotekach cyfrowych. Przywracamy pamięć o dawnych czasach. Wsłuchujemy się w gorące dyskusje naszych przodków, odkrywamy pasjonujące życie zwyczajnych ludzi. Z nami dowiesz się, czym żyli mieszkańcy Mazowsza 100 i więcej lat temu!

## **Kursy dla młodzieży szkół średnich**

### **Kurs nr 10. Olimpiada na medal! Wiedza o społeczeństwie (WoS)**

Jeśli planujesz start w olimpiadzie z wiedzy o społeczeństwie dla uczniów szkół ponadpodstawowych mamy dla Ciebie propozycje – powtórz materiał razem z nami!

Fundacja Dziecięcy Uniwersytet Ciekawej Historii w ramach projektu „Uniwersytet Warszawski dla Juniorów i Seniorów” zaprasza na kursy przygotowujące do olimpiady z WoS.

Każdy kurs to:

- dużo rzetelnej wiedzy oraz ćwiczenia praktyczne,
- małe grupy,

- specjalnie przygotowany bezpłatny podręcznik dla każdego uczestnika,
- fantastyczni, sprawdzeni wykładowcy znani z zajęć DUCHa,
- 60 godzin zajęć podzielonych na 10 spotkań w weekendy.

### **Kurs nr 11. Olimpiada na medal! Historia**

Jeśli planujesz start w olimpiadzie z historii dla uczniów szkół ponadpodstawowych mamy dla Ciebie propozycje – powtórz materiał razem z nami!

Fundacja Dziecięcy Uniwersytet Ciekawej Historii w ramach projektu „Uniwersytet Warszawski dla Juniorów i Seniorów” zaprasza na kursy przygotowujące do olimpiady z historii.

Każdy kurs to:

- dużo rzetelnej wiedzy oraz ćwiczenia praktyczne,
- małe grupy,
- specjalnie przygotowany bezpłatny podręcznik dla każdego uczestnika,
- fantastyczni, sprawdzeni wykładowcy znani z zajęć DUCHa,
- 60 godzin zajęć podzielonych na 10 spotkań w weekendy.

### **Kurs nr 12. Matura bez stresu! Wiedza o społeczeństwie (WoS)**

Przed Tobą matura z WoS? Nie wkuwaj w domu, pouczmy się razem!

Fundacja Dziecięcy Uniwersytet Ciekawej Historii w ramach projektu „Uniwersytet Warszawski dla Juniorów i Seniorów” zaprasza na kursy przygotowujące do matury z wiedzy o społeczeństwie.

Każdy kurs to:

- dużo rzetelnej wiedzy oraz ćwiczenia praktyczne,
- małe grupy,
- specjalnie przygotowany bezpłatny podręcznik dla każdego uczestnika,
- fantastyczni, sprawdzeni wykładowcy znani z zajęć DUCHa,
- 60 godzin zajęć podzielonych na 10 spotkań w weekendy.

### **Kurs nr 13. Matura bez stresu! Historia**

Przed Tobą matura z historii? Nie wkuwaj w domu, pouczmy się razem!

Fundacja Dziecięcy Uniwersytet Ciekawej Historii w ramach projektu „Uniwersytet Warszawski dla Juniorów i Seniorów” zaprasza na kursy przygotowujące do matury z historii.

Każdy kurs to:

- dużo rzetelnej wiedzy oraz ćwiczenia praktyczne,
- małe grupy,
- specjalnie przygotowany bezpłatny podręcznik dla każdego uczestnika,
- fantastyczni, sprawdzeni wykładowcy znani z zajęć DUCHa,
- 60 godzin zajęć podzielonych na 10 spotkań w weekendy.

Zespół projektu

*Uniwersytet Warszawski dla Juniorów i Seniorów*

# Spis treści

## 5 **O projekcie**

## 15 **Ustalenia wstępne**

- 15 1. Historiografia: pozytywistyczna koncepcja badań a podejście konstrukcjonistyczne
- 20 2. Kino a historia
- 23 3. Historiografia a historiofotia

## 31 **Kino historyczne**

- 31 1. Początki kina historycznego
- 32 2. Kino historyczne jako gatunek
- 36 3. Kino historyczne jako termin parasolowy
- 37 4. Kino historyczne: gatunki
  - 38 a. Film płaszczka i szpad
  - 42 b. Film kostiumowy
  - 43 c. Film epicki
  - 47 d. Film biograficzny
  - 55 e. Film wojenny
  - 61 f. Film batalistyczny

65	e. Dokumenty historyczne
68	5. Kino historyczne a inne gatunki filmowe
70	a. Western
72	b. Melodramat
74	6. Wielkie tematy historyczne w kinie
74	a. Filmy o Zagładzie
78	b. Filmy o wojnie w Wietnamie
81	<b>Kino narodowe a kino historyczne</b>
81	1. Kino narodowe
85	2. Kino dziedzictwa narodowego ( <i>heritage cinema</i> )
87	3. Polskie kino dziedzictwa narodowego
89	4. Kino pamięci narodowej
110	<b>Lektury filmowe</b>
112	<b>POLECANE LEKTURY</b>
118	<b>Nota bibliograficzna</b>
119	<b>Bibliografia</b>

# Ustalenia wstępne

## 1. Historiografia: pozytywistyczna koncepcja badań a podejście konstrukcjonistyczne

Nowoczesna historiografia – czyli całokształt działań historyków wraz z efektami tych działań w formie tzw. produkcji dziejopisarskiej – ukształtowała się w okresie nowożytnym. Dwa wieki – XVIII i XIX – trwało ustalanie standardów. Wypracowany wówczas sposób pracy i podejścia do badanych zagadnień określa się obecnie pozytywistyczną koncepcją badań historycznych. Charakteryzuje ją wiara w możliwość ustalenia faktów i prawdy o przeszłych wydarzeniach. Najistotniejsze są bowiem zdarzenia realne i fizyczne. Ustalić je można poprzez dostęp do dokumentów i archiwów. Historyk jednak winien być ostrożny, krytycznie nastawiony i zachować wszelkie możliwe środki ostrożności i procedury obiektywizująco-dystansujące podczas ich lektury. Historia, która się z takiej analizy wyłania, rozumiana jest jako ciąg wydarzeń. Z punktu widzenia pozytywistycznej koncepcji badań istotną rolę w dziejach odgrywają wielkie jednostki<sup>1</sup>.

Alun Munslow zwraca uwagę na jeszcze jedną ważną kwestię z poziomu epistemologii. Język pisany, układ zdań, organizacja w akapity, podrozdziały i rozdziały w dziejopisarstwie uznane zostały za najwłaściwszy (jeśli nie jedyny właściwy) sposób „odzwierciedlania

---

<sup>1</sup> K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2006.

i ujawniania najbardziej prawdopodobnego znaczenia przeszłości”<sup>2</sup>. Język rozumiany jest przy tym jako przezroczyste medium pozwalające na oddanie prawdy o faktach odkrytej podczas pracy w archiwach. Z perspektywy filmów historycznych napotykamy w tym miejscu niemożliwy do przewyciężenia problem. Jeśli tylko historia w wersji książkowej, artykułu czy pracy kwalifikacyjnej jest właściwą historią, czyli taką, która „odkrywa fakty” lub/i dokonuje właściwej interpretacji przeszłych zdarzeń, to film, posługujący się „językiem” audiowizualnym, nie spełnia tych standardów.

Jeszcze w 1942 r. Carl Hempel wydał książkę *The Function of General Laws in History*, która hołdowała pozytywistycznemu sposobowi podejścia do uprawiania dziejopisarstwa. Już jednak od drugiej połowy lat 30. R. A. Colingwood prowadził w Oxfordzie wykłady propagujące inny sposób myślenia o historii. Jego idee zawarte zostały w wydanej w 1946 r. pośmiertnie *The Idea of History*. Colingwood stwierdził w niej, że przedmiotem historii nie są fakty rozumiane jako ciągi zdarzeń. To, czym zajmuje się historyk to czyny ludzkie dokonane w przeszłości. Nie są one dostępne bezpośrednio percepcji badacza, a jedynie za pomocą świadectw, czyli aktów czyjegoś myślenia. Co więcej, historyk badając ludzkie czyny, poszukuje motywów i intencji, dokonuje zatem interpretacji. Owa interpretacja dokonywana jest z perspektywy epoki, w której żyje, wiedzy, jaką dysponuje oraz schematów myślowych obowiązujących w danym miejscu i czasie. Ważna jest więc również wyobraźnia badacza. Colingwood czyni tym samym pierwszy krok ku wskazaniu podobieństw pomiędzy narracją historyczną (będącą owocem pracy historyka) a fikcją literacką, co stanie się głównym założeniem krytyki dokonanej przez Haydena White’a<sup>3</sup>.

Zanim przejdziemy do ogólnego zarysu koncepcji White’a warto jeszcze zatrzymać się przy dwóch kwestiach: po pierwsze zmianach, które dokonały się w historiografii za sprawą francuskiej szkoły „Annales” i marksizującej grupy brytyjskich historyków, po drugie – zmianach paradygmatu myślenia przyniesionych przez postmodernizm. W latach 1950–1970 zaczęto odchodzić od rozumienia historii tylko

<sup>2</sup> A. Munslow, *The Routledge Companion to Historical Studies*, London and New York 2006, s. 110.

<sup>3</sup> K. Rosner, *Narracja, tożsamość...*



i wyłącznie jako historii politycznej (działań przede wszystkim dyplomatycznych i wojskowych). Za sprawą szkoły „Annales” – grupy historyków zainspirowanych przez Marca Blocha i Luciena Lebre’a i wydawanego przez nich pisma – poszerzony został sposób postrzegania historii. Zaczęto kłaść nacisk również na kwestie społeczne. Badacze skupieni przy „Annales” nie chcieli się ograniczać do historii ekonomicznej czy społecznej. Interesowały ich również przemiany w mentalności, antropologiczne spojrzenie na przeszłość czy koncepcje długiego trwania. Z kolei bardziej marksizujący historycy zwrócili uwagę na odmienne, dotychczas nie brane pod uwagę perspektywy, patrzenia na dzieje, jak chociażby ze strony grup podporządkowanych, tj. ludu, kobiet, robotników, z czasem również mniejszości etnicznych, rasowych i innych. Wskazywali też pewne zagadnienia, nie mieszczące się w wąsko rozumianej historii politycznej, jak chociażby historię pracy, edukacji, miast, wsi itp. W tym kontekście warto wymienić dwóch historyków: Erica Hobsbawma i E. P. Thompsona<sup>4</sup>.

Istotne zmiany przyniosła również formacja postmodernistyczna. Postmodernizm, określany również mianem ponowoczesności, to szereg tendencji w sztuce, filozofii i życiu społeczno-politycznym, które ujawniły się w połowie XX w. kręgu kultury euroatlantyckiej. Mimo przedrostka post- użytego w nazwie, postmodernizm nie sprowadzał się tylko do następstwa. Okazał się zdecydowanie bardziej radykalny, negując fundamentalne dla naszego kręgu kulturowego oświeceniowe ideały (takie jak: emancypacja, racjonalność, uniwersalizm, postęp, empiryzm, obiektywizm) i podważając to, co konstytuowało modernizm, tj. nowatorstwo, oryginalność, hierarchię kulturową, rozdział sztuki wysokiej i niskiej. Ze szczególną siłą wystąpił przeciw temu, co Wright Mills określił jako Wielkie Teorie, a Jean-François Lyotard jako Wielkie Narracje. Czyli konstruowane przez naukowców czy filozofów koncepcje starające się w sposób całościowy i systemowy wyjaśnić świat.

W obszarze badań historycznych zbiegło się to ze zmianą w podejściu do narracji. Narracja na gruncie teorii literatury rozumiana jest jako „wypowiedź monologowa prezentująca ciąg zdarzeń uszeregowanych w jakimś porządku czasowym, powiązanych z postaciami w nich

---

<sup>4</sup> Tamże.

uczestniczącymi oraz ze środowiskiem, w którym się rozgrywają<sup>5</sup>. W latach 60. stopniowo odchodzono od wąskiego, teoretycznoliterackiego rozumienia narracji, traktując ją jako kategorię ogólnofilozoficzną (narracja jako możliwość samozrozumienia oraz percypowania czasu) oraz włączając do rozważań metodologicznych (narracja jako struktura rozumienia, procedura poznawcza). W obszarze nauk historycznych wykorzystał ją w.B. Gallie, dowodząc w książce *Philosophy and the Historical Understanding* (1964), że praca historyków, to *de facto* tworzenie tekstów narracyjnych pozwalających ułożyć fakty w pewną całość i zrozumieć przeszłość. Istotnym kryterium w tak rozumianym dziejopisarstwie jest nie tyle prawda (lub nie tylko ona), co również zrozumiałość i spójność<sup>6</sup>.

Największy przełom przyniosła propozycja badawcza Haydena White'a, który swoją rozprawą *Metahistory. The Historical Imagination in the Nineteenth Europe* (1973) zdecydowanie usytuował dziejopisarstwo po stronie konstrukcjonizmu. Przeanalizowawszy uznawane za klasyczne dzieła historyczne XIX-wieczne publikacje Micheleta, Rankego, Tocqueville'a i Burckhardta stwierdził, że realizują one cztery odmiany form narracyjnych wyróżnione przez Northrope'a Frye'a: romans, tragedię, komedię i satyrę. Jeśli do ich analizy wprowadzimy cztery możliwe odmiany artykulacji dziedziny badań (formistyczną, organicystyczną, mechanicystyczną i kontekstualistyczną) i cztery różne postawy aksjologiczno-ideowe (anarchizm, konserwatyzm, radykalizm i liberalizm), to otrzymamy wzory, według których konstruowane jest pisarstwo historyczne. Wykorzystanie tropów, fabularyzacja, wybór określonej argumentacji i odwoływanie się do jednej z istniejących ideologii przekładają się na formę bliską w swej istocie formie literackiej<sup>7</sup>.

Tym samym więc White zestawiał dziejopisarstwo z literaturą, podkreślić jednak trzeba, że nie negował istnienia przeszłości, faktów i zdarzeń. Zwrócił tylko uwagę na to, że pisarstwo historyczne podlega

<sup>5</sup> J. Sławiński, *Narracja*, w: *Słownik terminów literackich*, red. tenże, Wrocław – Warszawa – Kraków 2000, s. 331.

<sup>6</sup> K. Rosner, *Narracja, tożsamość...*

<sup>7</sup> H. White, *Metahistory. The Historical Imagination in the Nineteenth Europe*, Baltimore & London 1973.

pewnym regułem, które dotychczas łączyliśmy jedynie z twórczością literacką. Dla lepszego zrozumienia tego procesu, prześledźmy początek tego działania, jak przedstawia go Hayden White. Punktem wyjścia jest coś, co określa mianem kroniki, czyli zestawienie faktów i zdarzeń. Ułożona jest ona chronologicznie i przedstawia ciąg. Żeby zdać relację z jakiegoś wydarzenia, w nawet najbardziej obiektywny sposób, należy dokonać jego wyboru, ustalić (czyli wybrać) jakiś początek, miejsce, od którego się zacznie, następnie przedstawić samo wydarzenie (czyli umieścić je w środku), a wreszcie jakoś podsumować, czyli zamknąć. Nałożenie struktury opartej na początku–środku–zakończeniu stanowi już gest tworzenia opowieści. Przy tym jednocześnie pewne fakty i wydarzenia się pomija jako nieistotne, inne, wręcz przeciwnie, wysuwa się na pierwszy plan, skupiając na nich uwagę. Dodatkowo wskazuje się na powiązania przyczynowo-skutkowe pomiędzy faktami i zdarzeniami, kondensuje się, zestawia, abstrahuje i wykonuje szereg innych operacji, które również są wykorzystywane przy tworzeniu literackiej fikcji<sup>8</sup>.

Uznając argumenty White'a, w przystępny sposób różnicę pomiędzy historią a przeszłością wyjaśnia Alun Munslow. Przeszłość według niego to czas przed tym, co jest obecnie, historia z kolei to narracja, którą tworzymy o przeszłości. Nie mamy bowiem bezpośredniego dostępu do przeszłości, tylko poprzez narracje. Nie znaczy to, że wymyślamy przeszłość lub kłamiemy, wciąż bowiem mamy dane, dokumenty, empiryczne materiały. Zebranie ich w pewną zrozumiałą całość wymaga narracyjnego opracowania. W tym sensie kreujemy przeszłość. Historia jest więc procesem narracyjnego opracowania przeszłości. Skoro nie mamy innego dostępu do przeszłości jak tylko poprzez historię (która jest narracyjnym substytutem przeszłości), Munslow zwraca uwagę na konieczność badania tego, w jaki sposób te narracje są przez historyków tworzone; jakie techniki i strategie są przez nich stosowane, czyli naturę tego procesu<sup>9</sup>.

Owo przewartościowanie spojrzenia na historiografię – już nie rozprawia się o niej jako o dążeniu do prawdy, ale jako tworzeniu narracji na bazie faktów i wydarzeń, do których to narracji stosuje

<sup>8</sup> Tamże, s. 5–7.

<sup>9</sup> A. Munslow, *The Routledge Companion...*, s. 113–117.

się z jednej strony kryterium spójności i całościowości, z drugiej zaś funkcjonalności – zbiegło się z inną zmianą we współczesnej kulturze. Coraz większą rolę zaczęły odgrywać media audiowizualne, odsuwając na dalszy plan książkę. Coraz częściej filmy i seriale stanowią źródło wiedzy, również wiedzy o przeszłości. Historycy, którzy zdecydowanie nieufnie podchodzili do mediów audiowizualnych, również musieli się z tą prawdą zmierzyć. Na gruncie międzynarodowym niezwykle rolę przypadła w tym zakresie aktywności badawczej Roberta Rosenstone'a. Jego kolejne publikacje prowadziły do zmniejszenia przepaści pomiędzy historykami a kinem.

## 2. Kino a historia

W połowie lat 80. XX wieku, Warren I. Susman wprowadził istotne rozróżnienie. Stwierdził, że rozważając relacje pomiędzy kinem a historią należy wydzielić cztery zagadnienia, a w konsekwencji, cztery obszary możliwości wykorzystania przez historyków filmu. W pierwszym przypadku chodzi o fakt, że samo kino (jako instytucja, jako medium, jako efekt rewolucji przemysłowej i rozwoju społecznego) jest produktem historii i jako takie powinno podlegać badaniu. W drugim przypadku należy zwrócić uwagę na to, że filmy rejestrują i oddają w dużym stopniu czasy, w których powstały, powinny zatem służyć jako materiał do badań. W trzecim przypadku można mówić o tym, że same filmy odnoszą się do przeszłości, interpretując ją, poszerzają czy wzbogacają rozumienie przeszłości. W czwartym przypadku należy pamiętać, że filmy również są w stanie wpływać na historię, transformować rzeczywistość<sup>10</sup>. Z tych czterech obszarów w podręczniku skupię się na trzecim z nich – filmie jako sposobie przekazywania wiedzy historycznej, interpretowania jej. Niemniej jednak warto przyjrzeć się bardziej szczegółowo rozróżnieniu Susmana. Głównie ze względu na to, że w refleksji dotyczącej kwestii związanych z filmem i historią owe obszary bywają traktowane łącznie. Nie znaczy to oczywiście, że czasami się nie łączą. Tak też bywa, niemniej jednak do rozważań

<sup>10</sup> W.I. Susman, *Film and History: Artifact and Experience*, „Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies” 1985, Vol. 15, nr 2, s. 26–36.

nad nimi należy wykorzystywać inne metody oraz inne kryteria należy wykorzystywać do ich oceny. Warto też wyraźnie powiedzieć, czym nie będziemy się zajmować, jakiego rodzaju rozważania nie będą nas interesowały.

Jeśli chodzi o pierwszy obszar – film jako produkt historii – Susman zwraca uwagę na trzy kwestie. Po pierwsze kino wpisuje się w rewolucję komunikacyjną, która poprzez wykorzystanie nowych technik doprowadziła do znacznego przyspieszenia obiegu „ludzi, towarów, usług oraz idei”<sup>11</sup>. To z kolei znalazło swoje przełożenie w sposobach organizacji społeczeństw oraz wyodrębnienia nowej grupy społecznej w obrębie klasy średniej, która tym obszarem zawiaduje. Obszarem, jak twierdzi Susman, niezwykle ważnym dla funkcjonowania dzisiejszych społeczeństw. Stąd postuluje on z jednej strony badanie instytucji kina jako specyficznego i znaczącego (znajdującego istotne przełożenie na dzisiejsze życie społeczne) powiązania „technologii, społecznej organizacji i idei moralnych”<sup>12</sup>. Z drugiej zaś strony historycy winni pochylić się nad sposobami przedstawiania wykorzystywanymi w kinie, gdyż oddziałuje ono na społeczeństwo. Susman pisze wręcz: „system reprezentacji, z którego korzysta filmowiec, jest kluczem do jego ideologicznej wizji; wiedząc, jak postrzega świat, możemy mieć pewien wgląd w daną sferę, jeśli nie całą kulturę”<sup>13</sup>.

Jeśli chodzi o drugi obszar – film jako źródło wiedzy o czasach, w których powstał – sam Susman zwraca uwagę, że może się ono wydawać do pewnego stopnia wariantem pierwszego obszaru: w aspekcie odzwierciedlenia społeczeństwa. Można go bowiem sprowadzić do pytania: „w jaki sposób film odzwierciedla społeczeństwo, w którym powstaje i poprzez to mówi coś o danym czasie i miejscu oraz jakie to ma znaczenie dla historyka?”<sup>14</sup>. Czyli odchodzimy od instytucji, na warsztat bierzemy sam tekst filmowy i na jego podstawie uzyskujemy wiedzę, w jaki sposób ludzie poruszali się, wypowiadali, chodzili ubrani itd. Traktujemy zatem film jako źródło. Susman postuluje tu jednak również pogłębione spojrzenie. Zamiast zatrzymywać się na poziomie

<sup>11</sup> Tamże, s. 28.

<sup>12</sup> Tamże, s. 29.

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> Tamże.

przedmiotowych odczytań, wspomina też możliwość swego rodzaju diagnozy społeczeństwa. Przywołuje bowiem teksty, które w amerykańskich filmach gangsterskich z lat 30. XX w. rozpoznają kryzys męskości wywołany w dużej mierze wielkim kryzysem. Zwraca też uwagę, że czasami jest tak, że przywołując jakąś epokę filmy mogą pod względem oceny dawać odmienny jej wyraz (lata 20. i 30. w Hollywood z perspektywy *Bulwaru Zachodzącego Słońca* [1950, reż. Billy Wilder] oraz *Deszczowej piosenki* [1952, reż. Gene Kelly, Stanley Donen]). Z tym również historyk powinien móc sobie radzić<sup>15</sup>.

Trzeci obszar – najbardziej istotny z naszej perspektywy – związany jest z możliwością, jaką daje film w interpretowaniu historii. Mówiąc współczesnym językiem, film traktowany jest jako forma polityki pamięci albo wręcz narzędzie polityki historycznej. Susman sprowadza jego rolę w tym obszarze do kwestii: „jak film działa jako interpretator historii, dostarczyciel sposobów wyjaśniania historycznego rozwoju i analizowania samego procesu historycznego”<sup>16</sup>. Susman podkreśla w tym miejscu to, o czym często się zapomina analizując filmy historyczne. Fakt, że za pomocą środków sobie właściwych – czyli montażu, ruchów kamery, posługiwania się sferą audiowizualną, możliwością manipulacji czasem przez odejście od chronologicznego zapisu – historia w ujęciu filmowym jest procesem, a filmowcy dysponują potężnym narzędziem przekazywania faktów oraz interpretacji historycznych. Susman przywołuje w tym kontekście jedno nazwisko – Johna Forda i jego rolę w propagowaniu określonej wizji historii Stanów Zjednoczonych<sup>17</sup>.

Czwartym obszarem zainteresowań historyków w kontekście powiązań filmu i historii może być obszar, na którym bada się zdolność filmów do „transformowania czy tworzenia historii”. Susman zwraca uwagę przede wszystkim na dwie kwestie. Wpływania przez filmy na styl życia na poziomie organizowania codzienności: mowę, język, ubiór, projektowanie wnętrza czy wzory zachowań. Ale również na poziomie mniej oczywistym, czyli wpływania na porządek symboliczny,

<sup>15</sup> Tamże, s. 29–30.

<sup>16</sup> Tamże, s. 30.

<sup>17</sup> Tamże, s. 30–31.

kształtowanie moralności, czyli struktury świadomości<sup>18</sup>. Historyk nieustająco przy tym podkreśla konieczność badania zarówno filmu, jak i kontekstu oraz wsparcia badaniami.

### 3. Historiografia a historiofotia

Pytaniami i wątpliwościami względem relacji pomiędzy filmem i historią, a w szczególności problemami, jakie napotykać historycy, chcący przestrzegać klasycznych zasad uprawiania historiografii i jednocześnie skłonni uznać film historyczny za wartościowy poznawczo sposób przedstawiania i uprawiania historii, zajmuje się, jak wspomniałam, w swoich pracach Robert Rosenstone. W opublikowanym pod koniec lat 80. XX w., klasycznym już dziś artykule *Historia w obrazach / historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej* stwierdził on, że podstawowe pytanie w tym kontekście brzmi: „czy dyskurs pisany historyków może zostać zmieniony na dyskurs wizualny”<sup>19</sup>? Niemal natychmiast odpowiedział na nie, odwołując się do Iana C. Jarviego: „Możliwe jest stworzenie na ekranie «interesującej, odkrywczej i wiarygodnej» opowieści historycznej, lecz niemożliwe jest zastosowanie w niej najważniejszych krytycznych elementów dyskursu historycznego – oceny źródeł, logicznego rozumowania czy systematycznego badania dowodów”<sup>20</sup>. Postuluje on w swoich kolejnych pracach traktowanie filmowej historii jako formy uprawiania historii, uwzględniając jednak fakt, że posługuje się ona inną formą (audiowizualną) i podlega specyfice medium. Nie jest gorsza, ale – tak jak historia mówiona (*oral history*) – jest po prostu odmiennym sposobem uprawiania historii.

Na czym polega owa specyfika medium, która przekłada się na rozbieżność pomiędzy tradycyjną historią a historią filmową? W przypadku filmowej historii należy pamiętać, że film bazuje na skonkretyzowanych wyglądach przedmiotów i postaci, tym samym ogromną rolę

<sup>18</sup> Tamże, s. 31–32.

<sup>19</sup> R.A. Rosenstone, *Historia w obrazach / historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*, tłum. Ł. Zarembe, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 98.

<sup>20</sup> Tamże, s. 100.



twórca musi przywiązywać do tego, co pokazuje na poziomie rzeczywistości profilmowej (tego wszystkiego, co jest przed kamerą), w jaki sposób i za pomocą jakich elementów i rozwiązań rekonstruuje wygląd świata. Obrazowo rzecz ujmuje Robert Gliński, pisząc o realizacji *Kamieni na szaniec* (2014): „Musiałem w filmie na coś się zdecydować, bo operuje on materią konkretną. W literaturze historycznej, i tak najczęściej robiono, możemy zapisać – «butelki uderzyły w szoferkę więźniarki». W scenie filmowej trzeba realnie pokazać: jedna butelka czy dziesięć. Więźniarka jedzie czy stoi. Kierowca pali się czy nie. Bo to tworzy efekt sceny. Jeśli zasypię w filmie więźniarkę płonącymi butelkami, pokażę, że nasi chłopcy są świetni. Osiągnę efekt triumfu. Jeśli w ciężarówkę uderzy tylko jedna butelka, a inne nie trafią, pokażę nieudaczników. Tego typu decyzji musiałem podjąć setki. Materiał historyczny, w oparciu o który robiliśmy film, był bardzo różnorodny”<sup>21</sup>.

Unaocznienie przeszłości, oddanie wyglądu przedmiotów, postaci czy otoczenia w obrazach, zwizualizowanie tego, w jaki sposób przebiegały zdarzenia, to nie jedyna różnica pomiędzy wizją historii zawartą w filmie a wizją historii zawartą w monografiach naukowych i podręcznikach. Analizując film historyczny należy wziąć pod uwagę również fakt, że w tekście filmowym znaczenia tworzone są nie tylko na poziomie kwestii wypowiedzianych przez postacie (lub narratora), ale także poprzez obraz. Rudolf Arnheim określił ten sposób budowania znaczeń mianem myślenia wizualnego. Składają się na niego takie elementy obrazu jak: równowaga, kształt, forma, rozwój, przestrzeń, światło, kolor, ruch, dynamika i ekspresja<sup>22</sup>. Ponadto, film fabularny bazuje w dużej mierze na narracji, istotne jest zarówno co zostanie opowiedziane, ale także jak. Jeśli ma być interesujący, powinien w zajmujący sposób opowiedzieć daną historię. Choć Rosenstone stwierdza, że w tym aspekcie historiografia i kino zasadniczo się nie różnią: „film fabularny, ze swej istoty opiera się na konfliktach między bohaterami i przedstawia materię filmową w zgodzie z konwencjami

<sup>21</sup> R. Gliński, *Arsenał długich i krótkich ujęć*, w: *Kamienie i szaniec. Analizy, rozmowy, kontrowersje wokół filmu Roberta Glińskiego*, red. M. Jakubowska, Warszawa 2015, s. 108.

<sup>22</sup> R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Gdańsk 2004.



narracyjnymi, [co – E.D.] nie odróżnia go znacząco od większości dzieł historii pisanej”<sup>23</sup>. Można też znaleźć filmy, które przedstawiają grupy społeczne i bezosobowe procesy, jak chociażby *Pancernik Potiomkin* (1925, reż. Siergiej Eisenstein), zbliżając się tym samym do wymogów pisarstwa historycznego. Wreszcie istotny jest kontekst wprowadzenia danego filmu na ekrany i reakcja widowni. Wiele książek historycznych publikowanych jest z myślą o wąskim gronie znawców. Przestrzegają one standardów metodologicznych i służą głównie rozwojowi nauki. Filmy zaś powstają po to (przynajmniej teoretycznie, i jest to prawdziwe również w odniesieniu do kina artystycznego), by przyciągnąć jak największą liczbę widzów. Muszą zatem podobać się widowni, odpowiadając na jej potrzeby.

Historycy coraz częściej odwołują się jednak do materiałów wizualnych. Próbując zredefiniować produkcję dziejopisarską wykorzystując materiały audiowizualne w postaci filmów fabularnych i dokumentalnych, seriali telewizyjnych, reportaży, rekonstrukcji itd., Dorota Skotarczak zaproponowała włączenie do nauk pomocniczych historiografii historii wizualnej. Definiuje ją w następujący sposób: „Historia wizualna to zorientowana multidyscyplinarnie subdyscyplina badawcza zajmująca się analizą przedstawień (audio)wizualnych w kontekście historycznym. W tym rozumieniu historia wizualna obejmuje swym zasięgiem wszystkie te sfery, które występują na styku historii i historiografii, fotografii, filmu, sztuk plastycznych, nowych mediów i wszelkiej wizualizacji przeszłości i wiedzy historycznej. Do jej zadań należy zaś z jednej strony – wskazanie na rolę, jaką przedstawienia (audio)wizualne odgrywają w tworzeniu przedstawień historycznych (wyobrażeń o przeszłości), stając się swoistą alternatywą dla akademickiej historiografii. A z drugiej – wskazanie na metody badawcze przydatne do analizy audiowizualnych reprezentacji przeszłości jako relatywnie nowych i równorzędnych wobec pisanej historii form refleksji o przeszłości oraz źródeł historycznych wymagających od historyka nowych umiejętności w zakresie krytyki i hermeneutyki przekazów medialnych”<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> R. Rosenstone, *Historia w obrazach...*, s. 103.

<sup>24</sup> D. Skotarczak, *Historia wizualna*, Poznań 2012, s. 188–189.

Na polskim gruncie niezwykle istotne z perspektywy powiązań między kinem a historią są również ustalenia Piotra Witka. Jego stanowisko wyrasta z gruntu konstruktywistycznego. Szereg opublikowanych dotychczas prac (książek i artykułów) analizuje naturę wiedzy historycznej dostarczanej przez historyków i przez filmowców, wskazując na podobieństwa i różnice, ich specyficzny status we współczesnym świecie oraz konieczność prowadzenia dalszej refleksji, której celem byłoby inkluzywne (a nie wyłączone) podejście historyków w odniesieniu do kina. W 2016 roku Witek wydał książkę *Andrzej Wajda jako historyk*<sup>25</sup>, w której dowodzi roli reżysera (i tym samym niezwykle owocnej możliwości takiego wykorzystania) we współczesnej polskiej historiografii. Powtarza tym samym gest Roberta Rosenstone'a polegający na systemowym włączeniu kina historycznego w obręb historiografii z uwzględnieniem specyfiki medium. Ten ostatni opublikował bowiem w 2000 roku artykuł *Oliver Stone jako historyk*<sup>26</sup>, wywołując falę dyskusji wśród historyków. Nie tylko dotyczyły one sposobów prezentowania (czy, jak zdecydowana większość twierdziła, przekłamywania) przeszłości w filmach Amerykanina, ale też podejmowano szersze kwestie, w tym tę nieustannie powracającą, czyli: czy w przypadku filmów historycznych można mówić o prezentacji i interpretacji historii. Książka Witka o Wajdzie nie wzbudziła kontrowersji. Może dlatego, że wiele spornych kwestii dyskutowanych było przy okazji premier kolejnych historycznych filmów reżysera, jak chociażby wizja szarzy oddziały ułanów na czołgi przedstawiona przez Wajdę w *Lotnej* (1959). Może też dlatego, że obecnie, po dyskusji o postprawdzie i fake newsach, która toczyła się w mediach przez ostatnich kilka lat, społeczeństwo jest otwarte na bardziej zniuansowane podejście do wiedzy o historycznej.

W *Visions of the Past* Rosenstone rozróżnia dwa sposoby podejścia kina do historii na poziomie wykorzystania fikcyjnych elementów: fałszywą fikcjonalizację (*false invention*) i prawdziwą fikcjonalizację (*true invention*). Ta pierwsza ignoruje dyskurs historyczny, ta druga

<sup>25</sup> P. Witek, *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*, Lublin 2016.

<sup>26</sup> R.A. Rosenstone, *Oliver Stone jako historyk*, tłum. Piotr Witek, w: *Świat z historią*, red. P. Witek i M. Woźniak, Lublin 2010, s. 13–26.

angażuje się w dyskurs historyczny. Prawdziwa fikcjonalizacja może posługiwać się różnymi technikami. Analizując film *Chwała* (1989, reż. Edward Zwick) zwraca uwagę na cztery z nich: modyfikację pewnych zdarzeń (np. przesunięcie ich w czasie, by lepiej coś uwidocznily), kompresję polegającą na chociażby obdarzeniu postaci cechami wielu postaci lub jakichś wybranych, rozpoznawanych kulturowo typów postaci (np. mędrca, gniewnego czarnego nacjonalisty), wprowadzenie elementów i wydarzeń fikcyjnych, mających unaoczniać jakieś trendy czy zjawiska (np. pod byle pretekstem kwatermistrz nie chce dać afroamerykańskim żołnierzom butów. Tłumaczy, że ich oddział nie będzie walczył, więc nie potrzebują. Faktycznie jednak kieruje nim rasizm), czy wreszcie wykorzystanie symboli i metafor. Jeśli w sposób niewolniczy trzymać się faktów, to techniki te powodują, że dochodzi do rozminięcia się z tym, co wydarzyło się w przeszłości. Jeśli jednak film ma stanowić formę wypowiedzi, pewną narrację dotyczącą przeszłości, to wykorzystanie tych technik pozwala w sposób bardziej pełny wykorzystać możliwości, jakie daje medium filmowe.

Odnosząc się do rozważań i wątpliwości Rosenstone'a, wspomniany już Hayden White wprowadził pojęcie historiofotii, wskazując na dystynkcję pomiędzy filmową wersją historii a dziejopisarstwem. Historiofotia to według niego „reprezentacja historii i refleksji nad nią tworzona w obrazach wizualnych i w dyskursie filmowym”, podczas gdy historiografia to „reprezentacja historii w obrazach werbalnych i w dyskursie pisanym”<sup>27</sup>. White nie tyle stwierdził, że historiofotia jako sposób prezentowania dziejów istnieje, co że może istnieć, należy jednak stosować wobec niej inne kryteria oceny niż względem tradycyjnej historiografii. Zaznaczył przy tym, że mimo różnic, wykazują szereg zbieżności. Czynnione przez historyków przekształcanie informacji w „fakty” ma swoją analogię w konkretyzowaniu zdarzeń w obrazie. W obu wykorzystuje się w dużym stopniu narrację. W obu też stosuje się zabiegi „kondensacji, przeniesienia, symbolizacji oraz selekcji”<sup>28</sup>. Od 1988 r., gdy jego artykuł ukazał się w czasopiśmie

<sup>27</sup> H. White, *Historiografia i historiofotia*, tłum. Ł. Zaremba, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 117.

<sup>28</sup> Tamże, s. 119.

„The American Historical Review” jest on często używany i wykorzystywany w analizach.

Jak należy zatem podchodzić do kina historycznego?

1. Podobnie jak w przypadku kina w ogóle, należy pamiętać, że filmy nie są rzeczywistością. Filmy są tekstami kultury powstałymi w określonym kontekście historycznym, organizacyjno-produkcyjnym, społeczno-politycznym czy estetycznym. Stoją za nimi twórcy legitymujący się mniej lub bardziej uświadomionym światopoglądem i poglądami na to, czym jest twórczość filmowa.
2. W związku z tym należy wypracować krytyczną postawę i w sposób refleksyjny podchodzić do filmów i tego, co jest w nich przedstawiane.
3. Konfrontacja faktów i sytuacji przedstawionych w filmie z opracowaniami przestrzegającymi standardów historyków oraz materiałami źródłowymi jest czymś jak najbardziej zasadnym. Przy wnikliwym oglądzie powinna ona stanowić punkt wyjścia do analizy i interpretacji uwzględniającej specyfikę medium filmowego i sposoby, poprzez które kształtuje się w nim znaczenia.
4. Ograniczenie się do konfrontacji faktów z rzeczywistością przedstawioną w filmie w znaczący sposób zredukuje możliwość wypowiedzi o filmie. Należy podkreślić, że nie tylko wydarzenia prezentowane w fabule, ale także sposób ich prezentacji są istotne, ponieważ środki stylistyczne w dużej mierze kształtują zarówno emocjonalny, jak i intelektualny odbiór widowni, a zatem analizując film historyczny należy wziąć również pod uwagę:
  - a) Specyficzne dla medium sposoby kształtowania znaczeń (środki stylistyczne, poziom narracji, konwencje filmowe),
  - b) Paradygmat, w jakim film został zrealizowany (kino głównego nurtu, kino rozrywkowe, kino artystyczne, kino narodowe, kino autorskie),

- c) Kontekst powstania danego filmu (sytuacja społeczno-polityczna).
5. Zadać pytanie w jaki sposób, do jakiego stopnia i jak dany film historyczny wpisuje się w politykę pamięci.



# Kino historyczne

## 1. Początki kina historycznego

Datę pierwszego publicznego pokazu – 28 grudnia 1895 r. – przyjmuje się za datę narodzin kina. Mimo że w pierwszym wyświetlanym wówczas zestawie nie znalazły się filmy historyczne, to historia bardzo szybko stała się materiałem dla filmowców. Niemal natychmiast zwrócili oni uwagę na możliwość zainteresowania potencjalnych widzów dzięki rejestracji istotnych bieżących wydarzeń. Często – z powodu ograniczeń technicznych – nie mogli filmować ich na bieżąco i rekonstruowali je *post factum* z udziałem aktorów zamiast rzeczywistych postaci. Nie przeszkadzało to wyświetlać tych filmów jako swego rodzaju kronik. Georges Méliès, jeden z najbardziej znanych i wszechstronnych twórców kina wczesnego okresu, nakręcił słynny film – odwołujący się do głośnej wówczas afery o podłożu antysemitycznym – *Sprawa Dreyfusa* (1899)<sup>1</sup>, a także obrazy filmowe takie jak *Koronacja Edwarda VII* (1902)<sup>2</sup> czy *Wybuch wulkanu na Martynice* (1902)<sup>3</sup>. Próbując rozszerzyć zakres tematyczny zainteresowania kinematografu, pierwsi twórcy sięgali również do literatury lub wydarzeń historycznych, realizując sceny z życia Jezusa itp.

---

<sup>1</sup> Zob.: <https://www.youtube.com/watch?v=3vBz3EkY33k> [dostęp: 27.06.2019].

<sup>2</sup> Zob.: <https://www.youtube.com/watch?v=AoGYll8gX14> [dostęp: 27.06.2019].

<sup>3</sup> Zob.: <https://www.youtube.com/watch?v=YEjfuP6K8gQ> [dostęp: 27.06.2019].

Można zatem powiedzieć, że kino historyczne narodziło się wraz z kinematografem.

Kino historyczne również przyczyniło się do wielkiego przełomu, jaki dokonał się w kinie w drugiej dekadzie XX w. Być może jest to tylko kwestia koincydencji, ale to realizacja filmów historycznych pozwoliła wydłużyć metraż i przestawić widzów na to, co teraz traktujemy jako standard filmowych projekcji, czyli seans trwający 90–120 minut i opierający się na wyraźnie zarysowanej opowieści z udziałem wielu postaci. Jako przykład podaje się najczęściej włoską *Cabirię* (1914) Giovanniego Pastrone. Wybuch I wojny światowej przyhamował rozwój kina europejskiego w tym zakresie, a pałeczkę przejęły Stany Zjednoczone. W zakresie metrażu na Nowym Kontynencie przełomem okazał się film Davida w. Griffitha *Narodziny narodu* (1915), który jednocześnie wzbudził ogromne kontrowersje ze względu na sposób przedstawienia wojny secesyjnej i Afroamerykanów.

Można powiedzieć, że od tego czasu kino historyczne rozwijało się, ciesząc się nieustającą popularnością. Wyraźnie przy tym daje się zauważyć dwie prawidłowości. Po pierwsze, jego produkcja zdecydowanie nasila się w okresach następujących jeszcze w trakcie lub tuż po przełomowych dla danej społeczności wydarzeniach i okresach, takich jak głębokie przemiany polityczne czy wojny. Po drugie, kino historyczne zdecydowanie powiązane zostało z kinem narodowym. W zdecydowanej większości przypadków prezentując wizję przeszłych zdarzeń, wpisuje się ono w dyskurs dotyczący tradycji danego narodu, jego tożsamości czy charakteru zarówno na poziomie makrohistorii, czyli Historii pisanej wielką literą, jak i mikrohistorii, skoncentrowanej na jednostkowych losach, życiu zwykłych ludzi, prezentując przede wszystkim indywidualne dramaty.

## 2. Kino historyczne jako gatunek

W refleksji filmoznawczej filmy klasyfikuje się posługując się kategorią gatunku. Została ona wypracowana i sprobematyzowana na gruncie amerykańskim. Gatunek jest swego rodzaju matrycą pozwalającą twórcom poruszać się w obrębie pewnych rozwiązań realizacyjnych, ale też komunikować się z odbiorcami. Widzom z kolei określenia



gatunkowe pozwalają rozeznaczyć się w gąszczu dostępnej produkcji filmowej i wybrać odpowiadające ich potrzebom własnym teksty. Z uwagi na powtarzalność rozwiązań fabularnych czy elementów, często o filmach gatunkowych mówi się jako o „uregulowanej różnorodności” lub o „powtórzeniu z różnicą”<sup>4</sup>. Mirosław Przyłipiak definiuje go w następujący sposób: „Gatunek rozumiany [jest – E.D.] jako pewna forma, a więc jako zespół stałych rozwiązań kompozycyjnych, dramaturgicznych, dotyczących postaci, ubiorów, scenografii, obrazów, świata przedstawionego [...]”<sup>5</sup>.

Przyjęło się zatem, że poszczególne gatunki charakteryzuje się poprzez bohaterów, czas i miejsce akcji, ikonografię, tematykę, wątki i motywy. Dla przykładu bohaterami kina gangsterskiego są gangsterzy, czyli osoby będące najczęściej członkami zorganizowanych grup przestępczych. Klasyczne filmy gangsterskie rozgrywały się w czasach prohibicji (czyli wprowadzonego w 1919 r. 18. poprawką do Konstytucji Stanów Zjednoczonych prawnego zakazu handlu i spożywania alkoholu), w wielkich miastach, głównie Chicago. Stałymi elementami ikonografii są: samochody, karabiny maszynowe, płaszcze, kapełuszki. Pościgi, strzelaniny, dźwięk karabinów maszynowych i opon piszczących na jezdni tworzyły nie tylko motywy wizualne, ale też dźwiękowe. W bardzo wielu przypadkach filmy gangsterskie realizują jeden z trzech schematów opowieści: kariera gangstera (droga na szczyt i upadek), przygotowywanie napadu i napad oraz wojny gangów<sup>6</sup>. W filmach gangsterskich głównym tematem jest kwestia prawa i bezprawia oraz możliwość realizowania się w społeczeństwie, w którym tego się oczekuje, ale nie stwarza ku temu warunków.

Film gangsterski można zaliczyć do tych gatunków, które stosunkowo łatwo dają się opisać dzięki wymienionym kryteriom. Są jednak takie gatunki, które nie poddają się w tak łatwy sposób deskrypcji i wyodrębnieniu, choć sami widzowie rzadko mają problem z ich klasyfikacją, gdy mają do czynienia z przedstawicielem. Za przykład

<sup>4</sup> M. Hendrykowski, *Gatunek*, w: tegoż, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 107.

<sup>5</sup> M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego: Dwadzieścia lat później*, Sopot 2016, s. 169.

<sup>6</sup> A. Helman, *Przemoc i nostalgia w filmie gangsterskim*, w: *Kino gatunków wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Kraków 1998, s. 13–27.

niech posłuży melodramat. Może rozgrywać się w różnym miejscu i czasie, dotyczyć może różnych osób, przy czym standardem jest heteroseksualna para. Z reguły zdarza się tak, że wyróżnia ją niemożliwa do pogodzenia przepaść społeczna – pochodzą z różnych klas (*Stella Dallas*, 1925, 1937) czy różnych grup narodowych lub etnicznych (*Mała Moskwa*, 2008; *Loving* 2016). Tematem jest miłość niemożliwa, standardem zaś nieszczęśliwe zakończenie. Opisując melodramat z reguły wskazuje się na reakcję emocjonalną, którą dany film musi wywołać u widza – czyli pobudzić do płaczu.

Filmy historyczne również nie poddają się łatwo opisowi gatunkowemu z wykorzystaniem powyższych klasyfikacji. Pod względem postaci: bohaterami mogą być zarówno postacie rzeczywiste (historyczne), jak i fikcyjne. Filmy te muszą być umiejscowione w przeszłości. I tu badacze spierają się, co to znaczy w przeszłości. Czy przeszłością jest jakaś wyraźna cezura, jak chociażby w przypadku Europy i Ameryki Północnej zakończenie II wojny światowej, a następnie rozpad porządku zimnowojennego w 1989 r.? David Eldridge zaproponował jako kryterium pięć lat od momentu, gdy dany film powstanie<sup>7</sup>. W przypadku więc filmu o dojściu do władzy Donalda Trumpa, to żeby go uznać za film historyczny należałoby go zrobić przynajmniej dopiero w 2021 r. Czy jednak nie należałoby w tej sytuacji wziąć pod uwagę jeszcze innych kryteriów? Weźmy choćby pod uwagę film *Smoleńsk* Antoniego Krauzego. Powstał w 2016 r. i dotyczy wydarzeń, które rozegrały się w 2010 r., czyli ponad pięć lat wcześniej. Czy można jednak ten film uznać za film historyczny *sensu stricto*? Czy nie bardziej właściwą kategorią byłaby tu kategoria kina politycznego (thriller polityczny)? Dodatkowo *Smoleńsk* wykorzystuje szereg elementów konwencji kina paranoi spiskowej (postać dziennikarza, dziennikarskie śledztwo, podział: my – oni, motyw życia w nieświadomości i odarcia ze złudzeń itp.).

W przypadku postaci historycznych: mogą być to postacie z historii politycznej, historii społecznej (teraz coraz częściej), różne kategorie zawodowe. Łączy je to, że albo ilustrowały jakiś przełom, albo doprowadziły do jakiegoś przełomu. Co natomiast z postaciami fikcyjnymi, nawet w niewielkim stopniu nieinspirowanymi rzeczywistymi

<sup>7</sup> D. Eldridge, *Hollywood History Films*, London and N.Y. 2006, s. 5.

postaciami? Na przykład Róża z filmu Smarzowskiego (2011) czy Joanna z filmu Feliksa Falka (2010)? Wówczas przydaje się kolejne kryterium, często włączane do elementów kina historycznego, czyli kryterium ważnych wydarzeń, które zmieniły bieg historii, albo tak oddziaływały na życie i funkcjonowanie danej społeczności, że ją odmieniły. Przykładem jest *Wołyń* Smarzowskiego (2016) lub *Syberiada polska* (2013, reż. Janusz Zaorski).

Poszczególne gatunki można klasyfikować posługując się różnymi kryteriami. Przyłipiak wymienia „reakcję widza, temat i zawartość, czas akcji, formę filmu, a czasami również materiał”<sup>8</sup>. Komedia wywołuje śmiech, melodramat – płacz, horror – przerażenie i lęk. Reakcje emocjonalne widza są w tych gatunkach wyraźnie ukierunkowane. Tematem filmów katastroficznych są katastrofy zarówno wywołane przez działalność człowieka (*Płonący wieżowiec*, 1974; *Titanic*, 1997), jak i te naturalne (*Trzęsienie ziemi*, 1974). Pod względem czasu akcji filmy mogą rozgrywać się w przeszłości (historyczne, biograficzne, biblijne), współcześnie (dramaty, kino społeczne, szpiegowskie), ale też w przyszłości (science fiction). Co do formy filmów, to kino dokumentalne posługuje się materiałem rzeczywistości, filmy awangardowe często zaś eksperymentują z formą<sup>9</sup>.

W przypadku podziału na gatunki warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną istotną kwestię. Mianowicie wyodrębnia się tzw. gatunki główne oraz podgatunki czy gatunki pomniejszych (oraz hybrydy gatunkowe). Tim Dirks na prowadzonej przez siebie stronie wyróżnia w kolejności alfabetycznej następujące główne gatunki: filmy akcji, filmy przygodowe, komedie, kryminalne i gangsterskie, dramaty, epickie/historyczne, horrory, musicale/taneczne, kino science fiction, wojenne, westerny. Przy czym już pobieżna lektura tego zestawienia wywołuje konfuzję, bowiem jako przykład kina przygodowego podaje *historical spectacles*, czyli widowiskowe filmy historyczne, w dramatach umieszcza filmy epickie (*epics*, inaczej *historical dramas*) oraz filmy biograficzne. Filmy wojenne wyodrębnia jako niezależny gatunek, zaś definiując gatunek kina

<sup>8</sup> M. Przyłipiak, *Kino stylu...*, s. 164.

<sup>9</sup> Tamże, s. 164.

epickiego/historycznego podkreśla przede wszystkim element widowiskowości oraz tzw. epickich zdarzeń<sup>10</sup>.

Nieco inaczej do kwestii wyodrębnienia tzw. kluczowych gatunków podchodzi jeden z najważniejszych teoretyków zajmujących się problemem kina gatunków, Steve Neale. W swojej książce, powołując się na ustalenia innych badaczy wskazuje na: western, komedię, musical, kino wojenne, thriller, kino kryminalne lub gangsterskie, horror, science fiction, film detektywistyczny, epicki, kino społeczne, kino dla młodzieży, biograficzne oraz przygodowe kino akcji. Nie tyle zwraca przy tym uwagę na ich określone cechy, co na zgodę zarówno krytyków, jak i ludzi stojących po stronie przemysłu filmowego odnośnie posługiwania się tymi kategoriami. Podkreśla jednak, że duża część hollywoodzkiej produkcji to hybrydy albo filmy wielogatunkowe<sup>11</sup>.

### 3. Kino historyczne jako termin parasolowy

Możemy jednak niektóre z głównych gatunków potraktować jako szersze, ponadgatunkowe kategorie, które zawierają w sobie szereg różnych gatunków. Na przykład kino kryminalne można uznać za nadgatunek, który zawiera w sobie takie gatunki jak: kino gangsterskie, kino sądowe, filmy detektywistyczne, policyjne, filmy z seryjnym mordercą itd. Łączącą je cechą – a zarazem wyróżnikiem kina kryminalnego – byłyby w takim razie kwestia popełnionego przestępstwa jako główny temat, trójca postaci: sprawca – ofiara – stróż prawa (zależnie od gatunku inna z nich znajdowałaby się na pierwszym planie) oraz problematyzowanie kwestii prawa i bezprawia jako temat. W podobny sposób można potraktować kino historyczne – ujmując je jako szerszą, ponadgatunkową kategorię, która obejmuje szereg pomniejszych, mniej lub bardziej wyemancypowanych gatunków. Wówczas wyróżnikiem kina historycznego byłoby odwoływanie się do przeszłych wydarzeń o znaczeniu politycznym lub/i społecznym oraz przedstawianie zdarzeń istotnych z punktu widzenia wybranej wspólnoty (narodowej, etnicznej, klasy społecznej itp.). Patrząc w ten sposób na kino historyczne

<sup>10</sup> T. Dirks, *Main Film Genres*, <https://www.filmsite.org/genres.html> [dostęp: 23.04.2019].

<sup>11</sup> S. Neale, *Genre and Hollywood*, London and New York b.d., s. 51.

w jego obrębie wyróżnić można: biografie filmowe, kino wojenne, epikę filmową, dramaty historyczne, filmy płaszcza i szpady, kino dziedzictwa narodowego, filmy o Zagładzie, filmy batalistyczne, filmy kostiumowe czy dokumenty historyczne. Zaznaczyć jednak trzeba, że również gatunki, których nie sytuuje się w obrębie kina historycznego, wykorzystują materiał przeszłych zdarzeń. Do najbardziej znanych należą filmy gangsterskie czy westerny. Wyróżnia je to, że historyczna świadomość nie jest istotna dla skonstruowania właściwych znaczeń tekstów do nich zaliczanych.

#### 4. Kino historyczne: gatunki

Jak wspomniałam wcześniej, punktem wyjścia charakterystyki poszczególnych gatunków jest opis, który obejmuje najczęściej występujące postaci (kowboj czy szeryf w przypadku westernu, czy aspirująca do roli tancerki młoda kobieta w przypadku klasycznego musicalu), czas i miejsce zdarzeń, ikonografię, powracające wątki i motywy, poruszany temat lub problematyka, narracyjne i stylistyczne konwencje. Następnie z reguły omawiany jest kontekst pojawienia się gatunku oraz jego rozwój i ewolucja aż do wygaśnięcia. Ten podstawowy schemat służy jako punkt wyjścia. Z uwagi na to, że gatunki filmowe – mimo że funkcjonujące szczególnie w okresie klasycznym jako produkty tzw. przemysłu filmowego – i na poziomie jednostkowych wytworów (filmów), i na poziomie formuł stanowią teksty kultury, różnią się między sobą. Dlatego badając gatunki jako formuły, bierze się również pod uwagę fakt ich zróżnicowania. Omawiając poszczególne gatunki kina historycznego, wezmę pod uwagę i zachowam w swoim wywodzie ów sposób ich problematyzowania zaproponowany wcześniej przez krytyków i monografów.

Drugie zastrzeżenie dotyczy punktu odniesienia. Mimo że gatunki pojawiały się i pojawiają w różnych kinematografiach, to w Stanach Zjednoczonych, które miały i mają najlepiej rozwinięty przemysł filmowy, kino gatunków – obok systemu gwiazd oraz klasycznego trybu narracji filmowej – stanowiło jeden z filarów wypracowanego już w latach 10. systemu. Wiele dekad później również w odniesieniu do amerykańskiej kinematografii rozwinęła się najpełniej refleksja

krytyczno-naukowa dotycząca formuł gatunkowych i poszczególnych *genres*. Jest ona na tyle rozwinięta, że w zdecydowanej większości przypadków, jeśli badacze analizują narodowe kino historyczne, odnoszą się do formuł (i refleksji) wypracowanych na gruncie kina amerykańskiego. Pozostanę przy tym sposobie analizy kina historycznego jako kina gatunkowego – kino amerykańskie stanowić będzie na różnych poziomach punkt odniesienia w dalszym wywodzie.

### a. Film płaszcza i szpady

Określenie ‘film płaszcza i szpady’ w polskiej literaturze traktowane jest wymiennie z określeniem ‘filmy kostiumowe’ lub ‘kino historyczno-przygodowe’. W języku angielskim używa się słowa *swashbuckle*, co tłumaczone jest jako ‘zawadiaka, śmiałek, poszukiwacz przygód’. Słowo to wcześniej odsyłało do chłopięcych zabaw, w których posługiwano się mieczem i niewielką tarczą. Z uwagi na ograniczone umiejętności fechtunku uczestnicy tych zabaw często hałasowali, pokrzykiwali na przeciwnika i czynili harmider, by go odstraszyć. W kontekście literackim, a później filmowym znaczenie terminu uległo odwróceniu. Owi „swashbucklerzy” to nie byli wykazujący się ograniczonymi umiejętnościami awanturnicy czyniący dużo hałasu celem odstraszenia przeciwnika, a wojownicy wykazujący się ponadprzeciętnymi umiejętnościami fechtunku, akrobatyki i hippiki.

Film płaszcza i szpady jako gatunek rozwinął się we wczesnym okresie kina i święcił swoje trumfy do końca lat 50. XX wieku. Obecnie jego formuła jest нефunkcjonalna i uległa wyczerpaniu. Od czasu do czasu podejmowane są próby jej reaktywacji. Do najnowszych filmów płaszcza i szpady zaliczyć można takie produkcje jak: *Robin Hood księżę złodziei* (1991, reż. Kevin Reynolds) z Kevinem Costnerem, cykl filmów *Piraci z Karaibów* czy *Człowiek w żelaznej masce* (1998, reż. Randall Wallace) z Leonardo di Caprio, *Maska Zorro* (1998, reż. Martin Campbell) z Antonio Banderasem, jednak gatunek uznawany jest za martwy.

Podobnie jak film kostiumowy (z którym często bywa traktowany wymiennie) film płaszcza i szpady historię traktuje z dezynwolturą, wykorzystując ją jako tło wydarzeń i pretekst do eksponowania

sposobu życia określonej grupy społecznej i jej etosu. W filmach płaszczka i szpady liczy się przede wszystkim przygoda i jako odmiana filmu przygodowego, a nie filmu historycznego, gatunek ten jest często klasyfikowany. Marek Hendrykowski pisze wręcz: „odmiana filmu przygodowego, w której obfitująca w efektowne pojedynki i bitwy, ukazana na barwnym tle historycznym akcja, z reguły wzbogacona o wątki romansowe, przedstawia niezwykle przygody bohatera (lub bohaterów) rozgrywające się w atrakcyjnych sceneriach i kostiumach z epoki”<sup>12</sup>.

Fabuły filmów płaszczka i szpady służą w dużej mierze jako pretekst do zaprezentowania pościgów konnych i ucieczek, pojedynków, sztuki fechtunku, bogactwa lokacji w postaci zamków, pałaców, zajazdów, dekoracji, wnętrza, strojów, bogactwa i splendoru. Owa stylizacja została wypracowana na bazie odwołania do życia klasy, która odeszła wraz z rewolucją przemysłową i przemianami dokonanymi w XIX w. Jeffrey Richards klasyfikuje filmy płaszczka i szpady jako kino nostalgiczne. Badacz twierdzi, że nawiązują one do i przywołują etos rycerski: styl życia i wartości reprezentowane przez tę grupę. Tym samym czas zdarzeń zamyka się w okresie od XI do XIX w., jeśli chodzi zaś o miejsce, to filmy płaszczka i szpady ewokują Europę<sup>13</sup>.

Typowy bohater filmów płaszczka i szpady to wysoko urodzony gentelman, dobrze usytuowany, świetnie wychowany, śmiały i dowcipny, pełen galanterii i uroku. Przestrzega określonych standardów zachowań, walczy za króla i ojczyznę, wierzy w prawdę i sprawiedliwość, broni honoru kobiet. Nawet jeśli jest wyjęty spod prawa, wciąż przestrzega owych zasad. Czarny charakter stanowi pod pewnymi względami jego negatyw. Wywodzi się często również z klasy rycerskiej lub grona gentlemanów i podziela wiele ich cech: odwagę, zaradność, umiejętność fechtunku. Jednocześnie jednak naznaczony jest

<sup>12</sup> M. Hendrykowski, *Leksykon gatunków filmowych*, Poznań 2001, s. 123.

<sup>13</sup> J. Richards, *Swordsmen of the Screen: From Douglas Fairbanks to Michael York*, 2016, [https://books.google.pl/books?id=Vp4sAwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=swordsmen+of+the+screen&hl=pl&sa=X&ved=0ahUKEwjK\\_\\_ag4qXjAhVqpYsKHRrWAaoQ6AEILjAB#v=onepage&q=swordsmen%20of%20the%20screen&f=false](https://books.google.pl/books?id=Vp4sAwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=swordsmen+of+the+screen&hl=pl&sa=X&ved=0ahUKEwjK__ag4qXjAhVqpYsKHRrWAaoQ6AEILjAB#v=onepage&q=swordsmen%20of%20the%20screen&f=false) [dostęp: 29.05.2019].



przez ambicję czy chciwość, co prowadzi go do złamania rycerskiego kodu i, w konsekwencji, do zguby<sup>14</sup>.

Wiele intryg w kinie płaszcza i szpady opiera się na spisku przeciw królowi lub królowej, za którym stoi czarny charakter. Król i królowa w tych filmach na poziomie symbolicznym oznaczają państwo, porządek, autorytet, establishment jako elitę kraju. Bohater opowiadając się po ich stronie, walcząc przeciw złoczyńcy i będąc gotowym oddać życie, wskazuje na wagę takich wartości jak „rycerskość, galanteria, patriotyzm, obowiązek i honor”. Pokonanie przez niego przeciwnika oraz jego ostateczne zwycięstwo prowadzi do ponownej afirmacji porządku upostaciowionego przez króla i królową oraz rycerskiego etosu<sup>15</sup>. Z kolei Rafał Marszałek zwraca uwagę na subwersywną pod względem społecznym wymowę filmów płaszcza i szpady, zwłaszcza w produkcjach poświęconych takim postaciom jak Robin Hood czy Janosik<sup>16</sup>.

Należy pamiętać o literackiej genezie filmów płaszcza i szpady. Formuła zaczerpnięta została z powieści łotrzykowskiej, powieści historycznej i romansów historycznych, które rozwinęły się w okresie romantyzmu głównie dzięki aktywności pisarskiej Waltera Scotta. Popularność w połowie XIX w. zawdzięczają powieściom Aleksandra Dumasa ojca. Druga połowa XIX w. to ich dalszy rozwój, ale głównie dzięki adaptacjom scenicznym. Powstałe pod koniec XIX w. kino, od razu sięgnęło do znanych i popularnych wśród widzów historii. Za pierwszy film płaszcza i szpady uznaje się dokonaną przez Georgesa Mélièsa w 1903 r. adaptację *Trzech muszkieterów* Aleksandra Dumasa, noszącą tytuł *Muszkieterowie królowej*. Gatunek rozwijał się zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i Europie. Richards zauważa, że w Stanach Zjednoczonych filmy płaszcza i szpady tworzą trzy wyraźne cykle. Pierwszy wiąże się z nazwiskiem Douglasa Fairbanka. Ten aktor, scenarzysta, reżyser i producent kina okresu niemego znany był ze swoich niemych ról, gdy stworzył w 1920 roku rolę Zorro w filmie *Znak Zorro* (1922). Film odniósł niezwykle kasowy sukces, czyniąc z Fairbanka supergwiazdę. Nakręcony w latach 20. cykl filmów z jego udziałem przyczynił się do ustabilizowania pozycji gatunku. Fairbanks

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> R. Marszałek, *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984, s. 48–50.



nie tylko przeniósł i ożywił literackie postacie na ekranie, ale również wprowadził element akrobatycznych wyczynów. Odtąd filmy płaszcza i szpady zawierały element spektaklu związany z popisami sprawności fizycznej bohaterów.

Początek lat 30. znamionuje zwrot publiczności ku gatunkom i cyklom bardziej realistycznym pod względem odwołań społecznych. Triumfy święci wówczas kino gangsterskie. Jednak już w 1934 i 1935 r. dochodzi do odrodzenia formuły za sprawą takich produkcji jak: *Wyspa skarbów* (reż. Victor Fleming), *Hrabia Monte Christo* (reż. Rowland V. Lee) i *Kapitan Blood* (reż. Michael Curtiz). Pałeczkę po Douglasiu Fairbanksie przejął Errol Flyn. Drugi okres popularności kina płaszcza i szpady Jeffrey Richards wiąże ściśle z wprowadzeniem cenzury wewnętrznej w Hollywood w reakcji na zapędy ze strony środowisk katolickich i działań podejmowanych przez władze stanowe (początek lat 30. XX wieku). Filmy tego gatunku okazały się „bezpieczne”, gdyż pozwalały nie narażać się na cenzurze. Dodatkowo, co podkreśla autor, stanowiły bardzo dobrą formę ucieczki w krainę fantazji, klarownych wartości i sprawstwa, szczególnie ważną, gdy doszło do nasilenia skutków czarnego czwartku i wzmocnienia skutków wielkiego kryzysu. Ten drugi cykl trwał do momentu przystąpienia Stanów Zjednoczonych do II wojny światowej w grudniu 1941 r. Trzeci okres świetności Richards wiąże również z chęcią ucieczki i zabezpieczenia się przed zapędami cenzorskimi oraz tzw. polowaniem na czarownice rozpętanym przez senatora Richarda McCarthego<sup>17</sup>. Dodatkowo wzmocniony tendencjami eskapistycznymi wynikającymi z narastającego zagrożenia zagładą nuklearną, kolejnymi wojnami, wyścigiem zbrojeń i polaryzacją świata<sup>18</sup>.

W kontekście polskim najbardziej odpowiada definicji filmu płaszcza i szpady dziesięcioodcinkowy serial telewizyjny *Czarne chmury* (1973, reż. Andrzej Konic). Często w ten sposób – jako film płaszcza

<sup>17</sup> Mianem „polowań na czarownice” w kontekście przemysłu filmowego i Hollywoodu uznaje się działania, za którymi stał senator McCarthy. W latach 40. i 50., nie mając dowodów ani podstaw prawnych, doprowadził do przesłuchań, procesów i skazania na więzienie oraz zakaz wykonywania zawodu szeregu hollywoodzkich twórców (m.in. scenarzystów i reżyserów) podejrzewanych o działalność wywrotową przeciwko Stanom Zjednoczonym.

<sup>18</sup> J. Richards, *Swordsmen of the Screen...*

i szpady – klasyfikuje się również *Rękopis znaleziony w Saragossie* (1964) Wojciecha Jerzego Hasa. Sam twórca zaproponował jednak określenie „pierwszy polski romans grozy”. Konwencja filmu płaszcza i szpady wpłynęła również na ekranizacje *Trylogii* Henryka Sienkiewicza: powstałego w okresie PRL-u *Pana Wołodyjowskiego* (1969) i *Potopu* (1974) oraz nakręconego po przełomie 1989 r. *Ogniem i mieczem* (1999, wszystkie w reżyserii Jerzego Hoffmana).

### b. Film kostiumowy

Określenie ‘filmy kostiumowe’ przez niektórych badaczy uważanie jest za określenie ponadgatunkowe, które zawiera w sobie „filmy historyczne, filmy płaszcza i szpady, filmy przygodowe oraz różnego rodzaju superprodukcje operujące bogatą oprawą scenograficzną”<sup>19</sup>. Jego wyróżnikiem ma zaś być położenie nacisku na kostium i dekoracje, co stanowić ma o wizualnej atrakcyjności – głównym czynnikiem przyciągającym widownię tego typu produkcji. Zdarza się jednak również, że choć traktuje się ekwiwalentnie określenie „film historyczny” i „dramat kostiumowy”, to przy bliższym oglądzie traktuje się je oddzielnie, kontrastując ze sobą. W takim ujęciu filmy historyczne prezentować mają rzeczywiste postaci historyczne w historycznym otoczeniu. Dramaty kostiumowe zaś wprowadzają fikcyjne postaci, umieszczając je na tle historycznych wydarzeń. Innym elementem różnicującym ma być sfera życia, na której się koncentrują. Filmy historyczne zdecydowanie na sferze publicznej, a co za tym idzie, historii pisanej przez duże H, dramaty kostiumowe zaś na sferze prywatnej<sup>20</sup>. Ta dystynkcja również jednak ulega zatarciu z uwagi na szereg powstałych ostatnimi czasy filmów, które koncentrują się na prywatnym życiu historycznych postaci, wyraźnie podważając tradycyjny sposób myślenia o nich. Przykładami tych filmów są: *Szaleństwo króla Jerzego* (1994, reż. Nicholas Hytner), *Elizabeth* (1998, reż. Shekhar Kapur), *Jak zostać królem* (2010, reż. Tom Hooper), *Powiernik królowej* (2017, reż. Stephen Frears) czy *Faworyta* (2018, reż. Jorgos Lantimos).

<sup>19</sup> M. Hendrykowski, *Leksykon gatunków...*, s. 94.

<sup>20</sup> A. Higson, *Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film*, w: *Film Genre Reader IV*, red. B.K. Grant, Austin 2012, s. 623.

Wiele z tych filmów wpisuje się w postmodernistyczną skłonność do rewizjonizmu, kwestionowania tzw. Wielkich Narracji. Nie tylko dlatego, że choć zwracają się na wielkie postacie, to pokazują ich ułomności, słabe strony, dotychczas skrzętnie pomijane w historycznych narracjach, demontują to, co dotychczas było świętością. Z uwagi na to, że przywołują one wielkie postacie, zaliczane są również i rozpatrywane w kontekście kina biograficznego. Często też jednak sięgają do przeszłości po to, by pokazać jej dotychczas przemilczane lub usuwane na dalszy plan fakty i zdarzenia. Prezentują przeszłość z innej perspektywy, najczęściej albo mniejszości, albo jednostek uprzedmiotowionych. Przykładem jest *Czarna Wenus* (2010, reż. Abdellatif Kechiche) czy *Angelo* (2018, reż. Markus Schleinzler). Jeśli chodzi o polską kinematografię, to w kontekście tak rozumianego kina kostiumowego konieczne należy wspomnieć *Daas* (2011, reż. Artur Panek) oraz *Krew Boga* (2018, reż. Bartosz Konopka).

### c. Film epicki

Podobnie jak w przypadku filmów płaszcza i szpady, również w odniesieniu do epiki filmowej podkreśla się jej literacką genezę, wskazując na takie dzieła jak: *Salammbó* (1862) Gustawa Flauberta, *Ostatnie dni Pompei* (1834) Edwarda Bulwera-Jyttona, *Quo vadis* (1895) Henryka Sienkiewicza, *Ben Hura* (1880) Lewisa Wallace'a czy tragedie Williama Szekspira. W kontekście epiki filmowej przywołuje się również jako tekst źródłowy dla wielu produkcji Biblię. Zdarza się jednak, że dochodzi do wydzielenia epiki biblijnej (*Biblical epics*). W takich przypadkach wprowadza się dalsze rozróżnienia. Bruce Babington i Peter William Evans wydzielają w filmy poświęcone Staremu Testamentowi, filmy o życiu i działalności Chrystusa oraz filmy epickie dotyczące początków chrześcijaństwa i jego rozwoju w Starożytnym Rzymie<sup>21</sup>. Idąc tropem odwołań do starożytności Derek Elley poszerza tę typologię do filmowych eposów odwołujących się do Starego i Nowego Testamentu oraz epoki wczesnego chrześcijaństwa, dodaje też te, które prezentują wydarzenia rozgrywające się w Starożytnej Grecji

<sup>21</sup> Bruce. i P.W. Evans, *Biblical Epics. Sacred Narrative in the Hollywood Cinema*, Manchester 1993, s. 4.

(zarówno mityczne, opowiadające o bogach i herosach, jak i historyczne „od maratonu do Alesandra”). Dalej wskazuje na Starożytny Rzym w całej złożoności (czasy mityczne, okres republiki i imperium, kryzys i wojnę domową, niewolnictwo, barbarzyńców), wczesne średniowiecze aż po renesans<sup>22</sup>.

Epika filmowa jest równie trudna do jednoznacznego scharakteryzowania jak filmy płaszcza i szpady. Marek Hendrykowski podaje następującą jej definicję: „utwór filmowy, którego dominantę stanowi spektakularny, pełen rozmachu i złożony narracyjnie obraz ukazywanej na ekranie rzeczywistości, zazwyczaj oparty na tematyce historycznej, biblijnej itp.”<sup>23</sup>. Derek Elley, wskazując na literacką genezę epiki, nie tylko odwołuje się do poszczególnych tekstów, ale też do definicji epiki z obszaru teorii literatury. Stwierdza on, że utwór epicki to: „opowieść o heroicznym czynach, często z głównym bohaterem, zazwyczaj mityczna w odniesieniu do treści, inspirująca i uwznioślająca w odniesieniu do określonej kulturalnej i narodowej tradycji”<sup>24</sup>. Jeśli odwołać się do literackich definicji epiki, warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden jej aspekt wydobyty przez Janusza Sławińskiego: „Fabuła epicka ukazuje życie postaci działających w określonym środowisku społecznym, na tle wydarzeń historycznych, pośród realiów obyczajowych, a zarazem prezentuje ich przeżycia, postawy, myśli, konflikty psychologiczne”<sup>25</sup>.

Spektakl, złożoność narracyjna, wielowątkowość, rozbudowane tło wydarzeń, odwołania do legendarnej i historycznej przeszłości, rozwinięta i wewnętrznie zróżnicowana sieć postaci (z podziałem na główne postacie oraz uboczne i epizodyczne) wymieniane są jako elementy tworzące charakterystykę gatunku. Z kolei Steve Neale podkreśla aspekty produkcyjno-dystrybucyjno-kinowe: „[Epika – E.D.] jako termin używany był do identyfikacji i sprzedaży w odniesieniu do dwóch ówczesnych [badacz ma na myśli lata 50. i 60., gdy gatunek po raz kolejny święcił swoje triumfy – E.D.] trendów. Pierwszy stanowiły filmy

<sup>22</sup> D. Elley, *The Epic Film. Myth and History*, London, Boston, Melbourne and Henley 2014.

<sup>23</sup> M. Hendrykowski, *Leksykon gatunków...*, s. 44.

<sup>24</sup> D. Elley, *The Epic Film...*, s. 9.

<sup>25</sup> J. Sławiński, *Epika*, w: *Słownik terminów...*, s. 134.

historyczne zlokalizowane w starożytności, drugi wszelkiego rodzaju produkcje filmowe na wielką skalę, wykorzystujące nowe technologie, mające wysokie wartości produkcyjne i wymagające specjalnych sposobów dystrybucji i wyświetlania, aby odróżnić je zarówno od rutynowych produkcji filmowych, jak i alternatywnych form ówczesnej rozrywki, przede wszystkim telewizji<sup>26</sup>.

Mimo że często produkowane w Stanach Zjednoczonych i Europie oraz wzbudzające ogromne zainteresowanie wśród widzów, w środowisku filmowym filmy epickie nie cieszyły się zbyt dużym prestiżem. Nominowane do Oscarów, zazwyczaj otrzymywały je w kategoriach technicznych. Z rozwojem technicznym też często wiązano ich sukcesy w poszczególnych kinematografiach krajowych. Dla przykładu, o czym już wspomniałam, pierwsza fala epiki filmowej – *Upadek Troi* (1911, reż. Giovanni Pastrone), *Quo vadis?* (1913, reż. Enrico Guazzoni), *Cabiria* (1914) – przełożyły się w dużej mierze na ewolucję, która się wówczas dokonała w kinie i przejście od wyświetlania krótkich, najwyżej jednorolkowych filmów do filmów tzw. pełnometrażowych (czyli trwających ok. 90–120 minut). Konieczność utrzymania uwagi widzów przez znacznie dłuższy czas projekcji powiązana była z chęcią przyciągnięcia również innej, bardziej wysublimowanej widowni. Filmy o tej tematyce nawiązywały do bardzo rozbudowanych w XIX w. zainteresowań klasy średniej i wyższej czasami starożytnymi i początkami chrześcijaństwa. Z wprowadzeniem tych filmów na ekrany wiąże się również rozwój języka filmowego. Właśnie *Cabiria* jest wskazywana jako dzieło, w przypadku którego filmowcy dużo odważniej eksperymentowali z ruchami kamery, wchodząc z nią odważnie w dekoracje, przemieszczając się za podążającymi postaciami czy filmując tłumy. Również przy produkcji pierwszych filmów epickich dopracowaniu uległ montaż jako narzędzie służące do sprawnego opowiadania historii. Wykorzystywano go na szeroką skalę z jednej strony do zaangażowania widza w opowiadaną historię, z drugiej do onieśmienia widza choreografią tłumów (w planach szerokich) i przytłaczającymi detalami (w wielkich zbliżeniach)<sup>27</sup>. Jak zwrócił na to uwagę Neale, na początku lat 50. kolejna fala filmów epickich miała za zadanie rywalizować

<sup>26</sup> S. Neale, *Genre and Hollywood...*, s. 85.

<sup>27</sup> Tamże, s. 86–87.

z raczkującą, choć dynamicznie rozwijającą się telewizją, przyciągając widzów do kin rozmachem opowieści i jej spektakularnością. Stąd też wprowadzenie i wykorzystanie kolejnych wynalazków: odmiennych formatów projekcji, koloru czy bardziej przestrzennego dźwięku.

Pisząc o kinie epickim w kontekście kina amerykańskiego wskazuje się na dwie jego złote epoki. Pierwsza miała miejsce jeszcze w okresie niemym, w latach 20. Wówczas powstały takie filmy jak: *Czterech jeźdźców Apokalipsy* (1921, reż. Rex Ingram), *Dziesięcioro przykazań* (1923, reż. Cecil B. DeMille), *Wielka parada* (1924, reż. King Vidor) czy *Ben Hur* (1925, reż. Fred Niblo). Stopniowy zanik filmowej epiki wiązał się nie tylko z wprowadzeniem dźwięku, ale – podobnie jak to było w przypadku filmów płaszcza i szpady – z zapotrzebowaniem ze strony publiczności na współczesne i realistyczne produkcje, odnoszące się bezpośrednio do bieżącej sytuacji społecznej (wzrost gangsteryzmu). Niezmiennie jednak pozostawały one w kręgu zainteresowania widzów na prowincji. Kolejna fala epiki historycznej – drugi złoty okres w Stanach Zjednoczonych – datuje się na lata 50. i 60. XX w. Badacze wiążą ją nie tylko z koniecznością rywalizacji z telewizją, ale również z bieżącą sytuacją społeczno-polityczną w Stanach Zjednoczonych. Działalność HUAC i okres wspomnianych polowań na czarownice przełożyły się na odejście od problematyki współczesnej na rzecz kina epickiego; epika filmowa z punktu widzenia twórców była bardziej bezpieczna. Pozwalała jednak również w sposób zawoalowany wyrazić zimnowojenne lęki. Podział na dwie zmagające się z sobą strony, zawsze właściwie waloryzowany moralnie, wyrażał przekonania co do tego, jak wyglądał podzielony żelazną kurtyną świat. Neale podkreśla również niebagatelną rolę odrodzenia chrześcijaństwa i praktyk religijnych w tym okresie oraz zmianę sytuacji na Bliskim Wschodzie wynikającą z powstania Państwa Izrael i przekładającą się na wzrost napięć na linii Zachów a państwa arabskie<sup>28</sup>.

Z końcem lat 60. stopniowo odstępowano od kręcenia filmów epickich na tak dużą skalę. Przestały się one cieszyć zainteresowaniem widzów. Poza tym przemiany w kinematografii amerykańskiej (produkcji, dystrybucji i wyświetlaniu) doprowadziły do tego, że studia zaczęły działać bardziej zachowawczo, nie angażując się w ryzykowne

<sup>28</sup> Tamże, s. 89–90.

pod względem finansowym projekty. Bruce Babington oraz Peter W. Evans wymieniają szereg innych powodów zaniku gatunku. Pośród nich znaleźć można wzrastającą sekularyzację społeczeństwa oraz przejście tych produkcji do telewizji i rozwijanie jej w postaci miniseriów. W kinie popularnym zaczęły pojawiać się i być problematyzowane elementy duchowe (*E.T.*, 1982; *Bliskie spotkania trzeciego stopnia*, 1977; *Duch*, 1982). Z drugiej strony zaś wzrosła popularność bardziej autorskich odczytań Biblii, takich jak odczytania Pier Paolo Pasoliniego (*Ewangelia wg św. Mateusza*, 1964) czy Martina Scorsese (*Ostatnie kuszenie Chrystusa*, 1988). Wcześniej, w epoce cenzury biblijna epika filmowa, eksponująca obnażone ciała, zaspokajała potrzebę nagości. Pod pretekstem realizmu odwołań można też było pokazać (oczywiście do pewnego stopnia) orgie. Po zniesieniu cenzury wewnętrznej w Stanach Zjednoczonych (1968) przestało to być wabikiem. Liberalizacja cenzury w ogóle źle wpłynęła na ten typ kina – można było mówić pewne rzeczy otwarcie, nie posiłkując się kostiumem epoki<sup>29</sup>.

Wśród polskich filmów o zdecydowanie epickim charakterze wskazać można *Noce i dni* (1975, reż. Jerzy Antczak), *Magnata* (1986) i *Kamerdynera* (2018, oba w reżyserii Filipa Bajona) czy *Wszystko, co najważniejsze* (1992, reż. Robert Gliński). Wyraźnie jednak w tej kategorii wyróżniają się seriale telewizyjne. Wymienić w tym miejscu warto nieco zapomnianą *Sławę i chwałę* (1997–1998, reż. Kazimierz Kutz) czy *Bożą podszewkę* (1997–1998, reż. Izabella Cywińska).

#### d. Film biograficzny

Badacze filmu zwracają uwagę, że choć film biograficzny był jednym z gatunków, który najwcześniej zaznaczył swoją obecność w nowo powstałym medium, od samego początku traktowany był jako formuła prestiżowa, w konsekwencji czego wspierany był przez wielkie studia hollywoodzkie oraz kinematografie narodowe, jak również liczbowo pozostawał na tym samym poziomie, to jednak sama formuła przez długi czas nie doczekała się opracowania ze strony badaczy. W odniesieniu do kina hollywoodzkiego rzecz uległa zmianie za sprawą wydanej po raz pierwszy w 1992 roku książki George'a Custena *Bio/*

<sup>29</sup> B. Babington i P. W. Evans, *Biblical Epics...*, s. 8.



*Pics*. W polskim piśmiennictwie dopiero monografia Sylwii Kołos *Filmy biograficzne* z 2018 roku wypełniła tę lukę. Choć trzeba zaznaczyć, że toruńska badaczka już wcześniej zwracała się ku gatunkowi, redagując w 2007 roku tom *Biografistyka filmowa: Ekranowe interpretacje losów i faktów*.

Definiując gatunek, badacze podkreślają, że jego podstawę stanowi przywołanie życia rzeczywistej postaci, zarówno historycznej, jak i współczesnej<sup>30</sup>. Niektórzy dodają również, że koniecznym jest, by występowała ona pod własnym imieniem i nazwiskiem<sup>31</sup>. Ten drugi warunek eliminuje, chyba nie do końca właściwie, szereg ciekawych przypadków. Steven Neale wymienia dwa z nich. Pierwszym jest *Człowiek z blizną* (1932, reż. Howard Hawks) – film uważany za jeden z kluczowych filmów współtworzących pierwszą falę kina gangsterskiego. Mimo że główny bohater nosił w filmie nazwisko Tony Camonte, to przedstawiona historia, była historią kariery w światku przestępczym Ala Capone. Z kolei *Obywatel Kane* (1941), arcydzieło okresu klasycznego autorstwa Orsona Wellesa opowiada faktycznie biografię magnata prasowego Williama Randolpha Hearsta<sup>32</sup>. Ten ostatni zresztą, gdy film powstał, starał się zatrzymać jego premierę i nie dopuścić go na ekrany. W kontekście współczesnych polskich filmów historycznych warto przywołać film Jana Kidawy-Błońskiego *Różyczka* (2010). W materiałach prasowych oraz w tekstach krytycznych otwarcie pisano o tym, że przedstawiona w filmie historia, to historia Pawła Jasienicy, jednak twórcy zdecydowali się nie używać rzeczywistych nazwisk historycznych postaci. Filmy biograficzne mogą przedstawiać wycinek z życia postaci, mogą też jednak starać się oddać całe ich życie.

<sup>30</sup> G.F. Custen, *Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History*, New Brunswick, NJ 1992, s. 5.

<sup>31</sup> S. Kołos, *Film biograficzny – gatunek progresywny. Geneza, genologia, strategie narracyjne*, Toruń 2018, s. 60.

<sup>32</sup> S. Neale, *Genre and Hollywood...*, s. 62.



Jako pierwszy film biograficzny wymieniany jest *Śmierć Marii, królowej Szkotów* z 1895 roku<sup>33</sup>. Ten jednoujęciowy, trwający zaledwie ok. 20 sekund film przedstawia moment egzekucji królowej, wykorzystując dla oddania wstrząsającej sytuacji możliwość stop-klatki. Trudno też z dzisiejszej perspektywy nazwać go *biopickiem sensu stricto*. Zawiera już pewne jego elementy: przedstawia los żywej postaci, przywołuje ją z imienia i nazwiska, wprowadza napisy, by potwierdzić jej tożsamość, skupia się na kluczowym z punktu widzenia historycznego momencie życia postaci – jej śmierci. Jednak za faktyczne biografie filmowe uznaje się na gruncie amerykańskim *Disraeliego* (1929, reż. Alfred E. Green) oraz na gruncie europejskim *Napoleona* (1927, reż. Abel Gance)<sup>34</sup>.

W okresie klasycznym – czyli pomiędzy 1927 i 1960 r. – wytwórnie hollywoodzkie wypuściły na ekrany około 300 *biopicków*<sup>35</sup>. Stanowiło to mniej niż trzy procent ówczesnej ich produkcji, niemniej jednak pozostawało stałym elementem produkcyjnych harmonogramów rocznych<sup>36</sup>. W różnych okresach różne typy zawodów i postaci były preferowane. Poszczególne wytwórnie również specjalizowały się w różnych postaciach. Jak podaje Custen, Fox skupiał się na gwiazdach wodewilowych i świecie rozrywki, MGM zaś kierował swoją uwagę na kulturę wysoką, kręcąc filmy o kompozytorach czy śpiewakach operowych<sup>37</sup>. W okresie 1927–1940 dominowały – jak to określa Custen – konwencjonalne elity: członkowie królewskich rodzin, przywódcy polityczni i przedstawiciele rządu. W kolejnym okresie – latach 1940–1960 – siła ciężkości przesuwa się w stronę przedstawicieli świata rozrywki. Bardzo często Hollywood kręci filmy o swoich gwiazdach i znanych postaciach. W latach pięćdziesiątych pojawiają się biografie gangsterów oraz wojskowych. W drugim okresie również

<sup>33</sup> Można go obejrzeć zarówno na kanale YouTube, jak na stronie archive.org pod adresem: [https://archive.org/details/Execution\\_of\\_Mary\\_1895](https://archive.org/details/Execution_of_Mary_1895) [dostęp: 11.05.2019].

<sup>34</sup> S. Kołos, *Film biograficzny...*, s. 45–51.

<sup>35</sup> G. Custen, *Bio/Pics...*, s. 3.

<sup>36</sup> Tamże, s. 83.

<sup>37</sup> Tamże, s. 48.

sportowcy zaczynają stanowić znaczącą grupę postaci, których losy są przenoszone na ekran<sup>38</sup>.

Przełom w kinie biograficznym wiązał się z przemianami w kinie w ogóle. I choć w dalszym ciągu powstawały i powstają tradycyjne biografie filmowe, to od początku lat 70. zaznacza się zmiana. Sylwia Kołos, idąc tropem rozmyślań Bolesława Michałka, wskazuje na filmy biograficzne firmowane nazwiskiem Kena Russella oraz na *Andrieja Rublowa* (1966) Andrieja Tarkowskiego jako na te *biopicki*, które zmieniły sposób przedstawiania postaci, przełamując dominację modelu klasycznego<sup>39</sup>. Biografie filmowe od przełomu lat 60. i 70. XX wieku większy nacisk kładą na autorską interpretację losów postaci, dokonaną przez twórcę (głównie reżysera i scenarzystę). Odchodzą od całościowego ujęcia życia na rzecz jego fragmentu, od faktów zewnętrznych na rzecz faktów psychologicznych. Reinterpretacja, pokazanie bardziej ludzkiej strony sławnych postaci staje się częścią tematu.

Z reguły biografie okresu klasycznego kina amerykańskiego starały się przedstawić życie wybranej postaci w sposób w miarę całościowy: od dzieciństwa do śmierci. By urozmaicić monotonię tego schematu, posługiwano się często strukturą retrospekcji. To znaczy film faktycznie rozpoczynał się w ważnym lub przełomowym dla niej momencie i cofając się do przeszłości w kilku kolejnych retrospekcjach, lub jednej dłuższej, uzupełniał brakującą wiedzę konieczną do zbudowania portretu postaci. Custen zwraca uwagę na szereg elementów tych biografii, które musiały zostać wyjaśnione czy dopowiedziane i przez to przekładały się na ideologiczny obraz myślenia o ważnych, przełomowych postaciach (co to znaczy być sławnym w określonym społeczeństwie). Owe ideologiczne rozumienie Custen rozpracowuje na czterech obszarach: rozumienia sławy i talentu, postrzegania roli rodziny, znaczenia przyjaciół i mentorów, publicznej recepcji talentu<sup>40</sup>.

Talent i towarzysząca mu sława uzasadniany w klasycznych filmach biograficznych jest na dwa przeciwstawne sposoby: albo jako predyspozycja biologiczna (dar od Boga), albo osiągnięty na drodze ciężkiej pracy i nieustannemu szlifowaniu przez pracę. Stoją za tym

<sup>38</sup> Tamże, s. 84–85.

<sup>39</sup> S. Kołos, *Film biograficzny...*, s. 64–70.

<sup>40</sup> G. Custen, *Bio/Pics...*, 67–75.

albo biologiczne, albo środowiskowe teorie dotyczące charakteru. Rodzina przedstawiana jest jako miejsce dojrzewania przyszłego talentu. Z tej perspektywy wpisywana jest w schemat albo jako źródło wsparcia, może nie do końca rozumiejące geniusz, ale nieustannie wierzące w to, co postać robi, sens jej działań i decyzji, albo jako opozycja. Szczególnie ważna jest rola ojca. Freudowskie z ducha myślenie wskazywało na wagę uznania przez niego talentu bohatera lub bohaterki<sup>41</sup>. Ważną kwestią jest też obecność przyjaciół, zwłaszcza tych z dzieciństwa, w otoczeniu bohatera lub bohaterki. Nie tylko dostarczają wsparcia, ale również motywują i stanowią swego rodzaju połączenie z tym, co naprawdę w życiu człowieka liczy się najbardziej – czyli rodziną i bliskimi. Zwłaszcza wtedy, gdy bohater lub bohaterka za bardzo pogrąża się w pracy, kultywowaniu talentu lub zmaganiach ze światem. Tutaj też Custen opisuje obecność mentora, przewodnika życiowego, postaci, która kieruje bohaterem, bohaterką i która stanowi źródło mądrości, rozważli i balansu. Pomaga uzyskać sławę, ale też na dalszej ścieżce. Może być z tego środowiska albo jest cywilem, osobą prywatną<sup>42</sup>.

I wreszcie ostatnia kwestia dotyczy publicznego odbioru talentu i sławy. Przede wszystkim organizowana jest ona na zasadzie zderzenia starego z nowym. Bohater/ka chce stworzyć coś nowego, zdefiniować granice, odświeżyć dyscyplinę itp. Napotyka na opór ze strony tych, którzy już ją tworzą. Stąd kluczowy dla *biopicu* problem: tworzenie nowej tradycji a respektowanie istniejącej tradycji. Często ów problem bywa przedstawiany z wykorzystaniem trzech motywów: zderzenia z establishmentem (opór i zmagania z jego przedstawicielami); rady udzielonej przez wspierającą postać (może to być wspomniany mentor) oraz dramatycznego przełomu, łutu szczęścia, który pozwala nowicjuszowi osiągnąć cel lub coś udowodnić. Z reguły tutaj pojawia się również rytuał symbolicznego przekazania pochodni – okazuje się, że bohater jednak kontynuuje tradycję (rozwoju dyscypliny, obszaru, sfery). Co również ważne, to w tych filmach praca jest figurowana jako zabawa lub rozgrywka sportowa<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> Tamże, s. 67–69.

<sup>42</sup> Tamże, s. 69–71.

<sup>43</sup> Tamże, s. 71–75.

Oprócz retrospekcji, w *biopicach* pojawiają się również karty z napisem identyfikującym czas i miejsce akcji oraz wprowadzającym w kontekst. Custen określa to jako „poświadczenie prawdy” i wskazuje, że funkcją tego chwytu jest zawiązanie swoistego paktu pomiędzy twórcą a odbiorcą<sup>44</sup>. Zdarza się czasami również, że postać, której losy są przedmiotem *biopicu*, jeśli jeszcze żyje, pojawia się w samym filmie i albo zostaje, albo nie zostaje zidentyfikowana jako ona. Zdarzają się sytuacje, gdy pojawia się w napisach jako doradca i konsultant<sup>45</sup>.

Wychodząc od konstatacji pewnej powtarzalności i, co za tym idzie, schematyczności tradycyjnych biografii filmowych, Ludwika Mastalerz zwraca uwagę na zjawisko we współczesnym kinie, które określa mianem „biografii nieoczywistych”. Tradycyjne biografie filmowe skupiały uwagę na postaciach, które nawet jeśli nie zostały rozpoznane jako wielkie przez swoich współczesnych, to faktycznie wielkie były z punktu widzenia tego, że dokonały czegoś istotnego dla ludzkości. Camille Claudel umarła w szpitalu psychiatrycznym, ale zostawiła po sobie wspaniałe rzeźby. Maria Cure-Skłodowska zmagła się z problemami finansowymi, ale dzięki niej światowa nauka wzbogaciła się. Trzymając się blisko faktów i wydobywając wielkość owej postaci, filmy im poświęcone rekonstruują ich wizerunek stosując w gruncie rzeczy ten sam schemat. Ich niepospolitość i zmagania z szeroko rozumianym (czy to jako rodzina, czy środowisko, w którym funkcjonują) oporem zewnętrznym, powtórzona po wielekroć, staje się schematyczna. Obecnie twórcy jednak starają się ten schemat – który można streścić w stwierdzeniu „zmagania geniusza” dla dobra ludzkości – przełamać stosując szereg, jak to określa Mastalerz, strategii i ogólnie określając produkcje owe strategię skuteczniającą mianem „biografii nieoczywistych”. Są to kolejno: synekdocha, model kognitywny, dyfuzja, aproksymacja, artefakt oraz indukcja (nie)eliminacyjna<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> Tamże, s. 51–55.

<sup>45</sup> Tamże, s. 55–60.

<sup>46</sup> L. Mastalerz, *W poszukiwaniu Homo Haecceitas. Strategie biografii nieoczywistych*, „dwutygodnik.com. Strona kultury” 2011, nr 49, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/1819-w-poszukiwaniu-homo-haecceitas-strategie-biografii-nieoczywistych.html> [dostęp: 29.05.2019]; S. Kołos, *Film biograficzny...*, s. 78–87.

Synekdocha polega na odejściu od próby przedstawienia całego życia na rzecz jedynie wybranego, ale kluczowego – według twórców – momentu biografii dla danej postaci. Ów moment – najczęściej kryzysu – pozwala ujawnić się wielkości owej postaci i służy twórcom jako próba przedstawienia geniuszu owej postaci w ogóle. Mastalerz jako przykład podaje *Królową* (2006, reż. Stephen Frears). Stephen Frears z długiego życia Elżbiety wybrał moment śmierci księżnej Diany i przedstawiając reakcję królowej, oddał jej wielkość. Model kognitywny bazuje na właściwości kina polegającej na możliwości wykorzystania kamery subiektywnej. Konsekwentne przyjęcie perspektywy danej osoby, nie tylko przybliżyła ją i jej sposób myślenia i postrzegania widzowi, ale również pozwala zrozumieć drogę do dezintegracji. Jest to szczególnie spektakularne w przypadku osób chorych (*Piękny umysł*, 2001, reż. Ron Howard) lub cierpiących na depresję (*Control*, 2007, reż. Anton Corbijn)<sup>47</sup>.

W przypadku dyfuzji artysta odchodzi od opowieści o życiu postaci, starając się znaleźć pewien klucz – z nią właśnie związany – a oddający charakterystykę tej postaci na poziomie sposobu konstruowania filmu. Rozluźnienie opowiadania filmowego na rzecz konstruowania albo scen będących swego rodzaju *tableaux*, albo epizodów powiązanych ściśle z dziełem lub danym momentem życia, ma doprowadzić do odejścia od faktografii na rzecz wizualnej interpretacji. Stylizowanie fragmentów filmu na obrazy jest symptomatyczne dla filmów o malarzach (*Caravaggio*, 1986, reż. Derek Jarman). Może jednak również realizować się przy innych typach postaci. Strategia aproksymacji polega na odejściu od faktów na rzecz skupienia na motywach działania lub refleksjach, jakie się z tym działaniem (przełomowym z punktu widzenia ludzkości) wiązały. Jako taka stanowi wyraz czystej interpretacji twórcy filmu i ma pogłębić portret postaci pod względem psychologicznym. Pokazuje historię od innej, ludzkiej strony. Przykładem jest *Maria Antonina* (2007) Sofii Coppoli. Reżyserka stara się w okolicznościach głównie zewnętrznych (sposób funkcjonowania ówczesnych dworów, wychowywania i kształcenia młodych ludzi, relacjach genderowych) poszukiwać uzasadnienia

<sup>47</sup> L. Mastalerz, *W poszukiwaniu Homo...*

dla działań królowej, które przełożyły się na jej negatywny wizerunek w historii<sup>48</sup>.

*Wittgenstein* (1993) Dereka Jarmana oraz *Gainsboroug* (2010) Joann Sfara stanowią przykłady kolejnej wskazanej przez Ludwikę Mastalerz strategii przełamania tradycyjnego sposobu realizowania biografii. W strategii artefaktów pogłębieniu ulega zarówno rozbicie struktury fabularnej, jak i odejście od unaoczniania faktów z życia. Twórcy kreują za pomocą filmów wizje, czy wręcz światy, mające oddać raczej wewnętrzne przeżycia jednostki, której dotyczą. Przy czym istotne jest jednak bardzo ściśle powiązanie pomiędzy dziełem lub osobowością twórczą pod jaką zafunkcjonował on/ona w historii a kształtem owego wizualnego oddania. Ostatnia strategia – indukcja (nie)eliminacyjna – również nastawiona jest raczej na stworzenie portretu psychologicznego niż odtworzenie faktów. Poprzez zestawienie masek, osobowości i eksperymenty formalne, twórca kreuje hipotezę dotyczącą postaci, albo – zresztą dużo częściej – daje odbiorcom do zrozumienia, że takiego portretu nie da się stworzyć, że albo człowiek jest niepoznawalny, albo że – w duchu myślenia postmodernistycznego – jest płynny i nomadyczny i jedyną rzeczą, którą możemy uzyskać, jest obraz tu i teraz<sup>49</sup>.

Podkreślić trzeba, że wskazany przez Ludwikę Mastalerz nurt biografii nieoczywistych nie zdominował pejzażu współczesnego kina biograficznego. Mimo wieszczonego przez Custena zmierzchu gatunku, ma się on bardzo dobrze. Głównie też powstają tradycyjne biografie, nawet jeśli starają się przełamać schemat Wielkiego Człowieka, opowiadając o postaciach zapomnianych lub wcześniej nie postrzeganych jako godne uwagi, jak chociażby *Ukryte działania* (216, reż. Theodore Melfi). Biografie nieoczywiste stanowią pewien nurt, interesujący zwłaszcza z perspektywy wpisania formuły w arthouse'ową perspektywę i uwzględnienie postmodernistycznych koncepcji jednostki.

Współczesne polskie kino biograficzne pozostaje bardzo tradycyjne i konserwatywne w formie i treści. Dominują ważni mężczyźni, których życie przełożyło się na funkcjonowanie społeczno-polityczne kraju: generał August Fieldorf, ksiądz Jerzy Popiełuszko czy przewodniczący „Solidarności” i późniejszy prezydent Lech Wałęsa.

<sup>48</sup> Tamże.

<sup>49</sup> Tamże.

Prezentowani są też tacy, których życie stanowiło unaocznienie szerszych historycznych zjawisk i procesów: Mieczysław Dziemieszkiewicz ps. Rój czy Władysław Strzemiński. Rzadko pojawiają się biografie kobiet – usuwane z przestrzeni publicznej zarezerwowanej dla mężczyzn, nie mieszczą się w tak rozumianej historii – Tworzonej przez Wielkich Mężczyzn. Próba przełamania tego sposobu myślenia o biografiiach był cykl trzech filmów zrealizowanych według podobnego formatu: *Bogowie* (2014, reż. Łukasz Palkowski), *Sztuka kochania. Historia Michaliny Wisłockiej* (2017, reż. Maria Sadowska), *Najlepszy* (2017, reż. Łukasz Palkowski). Zwrócenie w stronę historii społecznej, na czas małej stabilizacji, sferę raczej prywatną i dotknięcie istotnych bolączek polskiego społeczeństwa: alkoholizm, podwójne standardy, konieczność zmagania się z systemem na poziomie codziennym, choć znalazły ogromny poklask wśród widzów, to znów zostały odsunięte na plan dalszy. W kinach zobaczyć można *Kuriera* (2019) Władysława Pasikowskiego, a na październik zapowiadana jest biografia Piłsudskiego w reżyserii Michała Rosy.

#### e. Film wojenny

Badacze twierdzą, że filmy wojenne w większości przypadków powiązane są ściśle z określonymi wydarzeniami politycznymi i towarzyszą konfliktom zbrojnym, wyraźnie i w sposób jednoznaczny wspierając wojenny wysiłek. Bliższe przyjrzenie się kinu amerykańskiemu pozwala zauważyć, że faktycznie rozwijało się ono falami od 1898 roku, uaktywniając się przy okazji kolejnych konfliktów. Najważniejsze z tych fal, to fale towarzyszące II wojnie światowej oraz wojnie wietnamskiej. Filmy wojenne powstają również poza okresami, gdy dochodzi do znaczących konfliktów zbrojnych z udziałem USA. Za przykład niech posłuży *Szeregowiec Ryan* w reżyserii Stevena Spielberga, który miał swoją premierę w 1998 roku. Filmy wojenne odnoszą się też często do konfliktów historycznych. Dla przykładu *Pearl Harbor* (2001, reż. Michael Bay) czy *Przełęcz ocalonych* (2016, reż. Mel Gibson) powracają do II wojny światowej. Powstają w obrębie kina głównego nurtu, jak chociażby wcześniej wymienione, ale również w obrębie kina artystycznego. *Dziecko wojny* (1962, reż. Andriej Tarkowski) zostało



zrealizowane w paradygmacie kina artystycznego. *Dunkierka* (2017) Christophera Nolana wpisuje się w nurt filmów opowieści sieciowych eksperymentujących z narracją filmową. Film wojenny – mimo swoich rzeczywistych odniesień (historycznych lub bieżących) – wypracował jednak niezwykle skonwencjonalizowane reguły i zasady, zarówno z poziomu powracających wątków i motywów, jak i ikonografii (sfery wizualnych odniesień).

Film wojenny to wedle definicji: „[...] film fabularny lub paradokumentalny zrealizowany w formie rekonstrukcji historycznej [...], którego zasadę konstrukcyjną i główny temat stanowią konflikt militarny i obrazy działań wojennych”<sup>50</sup>. Kino wojenne, według Łukasza Plesnara, musi spełniać trzy podstawowe warunki. Po pierwsze, winno rozgrywać się w czasach, kiedy już istniało kino, czyli w XX w. (i, wraz z upływem czasu, później). Chodzi o to, by wyeliminować wszystkie te filmy, w których również pokazane zostają działania wojenne, ale które zaliczyć można do filmów historycznych czy historyczno-przygodowych. Po drugie, bohaterami muszą być żołnierze. Ten warunek skutkuje – przynajmniej w ujęciu Plesnara – wykluczeniem filmów, które traktują o sytuacji cywilów zmagających się z trudami życia w czasie wojny (w terminologii angielskiej tzw. *home front movies*). Po trzecie, winien nawiązywać do wydarzeń rzeczywistych. Fabuła nie musi być zaczerpnięta z annałów, ale przynajmniej tło powinno być prawdziwe<sup>51</sup>.

Robert T. Eberwein, definiując kino wojenne skupia się na powtarzalnych fabułach. Wskazuje przy tym na trzy typy fabuł istotne w kontekście gatunku. Niektóre z filmów łączą wszystkie trzy typy, inne wykorzystują tylko jeden z nich. Po pierwsze chodzi o filmy, które „bezpośrednio odnoszą się do wojny (bitew: przygotowań do nich, przebiegu, następstw/zniszczeń)”. Po drugie o fabuły opowiadające o „aktywności uczestników [działań zbrojnych – E.D.] poza polem bitwy (rekrutacja, szkolenie, wypoczynek, leczenie ran)”. Trzeci typ fabuł odnosi się do „skutków wojen dla relacji międzyludzkich (sytuacja

<sup>50</sup> M. Hendrykowski, *Leksykon gatunków...*, s. 175.

<sup>51</sup> Ł. A. Plesnar, *100 filmów wojennych*, Kraków 2002), s. 7–9.



wśród cywili, wpływ na rodzinę i bliskich)”<sup>52</sup>. Tym samym Eberwein poszerza definicję zaproponowaną przez Plesnara.

Guy Westwell z kolei podkreśla polityczny wymiar kina wojennego wskazując przede wszystkim na powiązania pomiędzy Pentagonem a Hollywoodem, zacieśniające się w przypadku niemal każdego konfliktu zbrojnego. Stwierdza, że media – w tym również kino – uczestniczą w produkcji oraz reprodukcji kulturowego wyobrażenia wojny, które pozwala nie tylko zrozumieć i przyswoić wydarzenie jakim jest wojna, ale też wzorem jakim się dana grupa posługuje, by myśleć o wojnie. Jak pisze Westwell, kulturowe wyobrażenia wojny „kształtowane [są – E.D.] przez niezliczone reprezentacje wojny pojawiające się w wielu różnych kontekstach, od telewizyjnych wiadomości, artykułów prasowych, fotoreportaży i reportaży do filmowych i telewizyjnych filmów dokumentalnych, komiksów, powieści, stron internetowych, wystaw i pomników upamiętniających wojny. Te przedstawienia tworzą płaszczyznę, na której podzielane przez kolektyw poczucie danej wojny zostaje wypracowane, wyartykułowane, a czasami zakwestionowane. Z czasem, to kolektywne poczucie wojny staje się wzorcem myślowym, skostniałym zbiorem oczekiwań i pragnień, który ogranicza sposoby myślenia o wojnie”<sup>53</sup>. Dla przykładu do przedstawienia I wojny światowej posługiwano się pochodzącym jeszcze sprzed epoki przemysłowej „rycerskim kodem honorowym, chrześcijańską retoryką poświęcenia i potężnym dyskursem nacjonalistycznym”. Wszystko to pozwalało przesłonić imperialistyczny charakter tej wojny i przez długi czas wykluczało z jej dyskursu ofiary – nie tylko zabitych, ale również osoby, które straciły zdrowie. „Zgodnie z tym sposobem myślenia ideologiczną funkcję kulturowego sposobu myślenia o wojnie jest wytworzenie uczucia, że wojna jest sensowna”<sup>54</sup>.

W kontekście kina amerykańskiego za pierwszy film wojenny uznaje się *Zerwanie hiszpańskiej flagi* (1898)<sup>55</sup>, wprowadzony na ekrany tuż po rozpoczęciu konfliktu zbrojnego pomiędzy Stanami Zjednoczonymi

<sup>52</sup> R. T. Eberwein, *The Hollywood war film*, Chichester, U.K. ; Malden, MA 2010, s. 45.

<sup>53</sup> G. Westwell, *War Cinema. Hollywood on the Front Line*, London 2006, s. 5.

<sup>54</sup> Tamże, s. 6.

<sup>55</sup> Zob.: <https://www.youtube.com/watch?v=G2Sutv2zhT4> [dostęp: 15.05.2019].

a Hiszpanią (25 kwietnia—13 sierpnia 1989). Jednouchwytowy film przedstawia powiewającą nad szczytami zamku hiszpańską flagę, która zostaje zdjęta, a na jej miejsce wciągnięta flaga amerykańska. Oglądając go dziś trudno jest uwierzyć, że mimo oszczędności użytych środków, nakręcony przez Jamesa S. Blacktona i Alberta E. Smitha film wywołał ogromne poruszenie wśród amerykańskiej publiczności i przełożył się na wsparcie dla rozpoczętej wojny. Realizował tym samym jeden z czterech celów kina wojennego wskazanych przez Roberta Eberweina: zachęcał do patriotycznych postaw i rozbudzał narodową dumę<sup>56</sup>. Wkrótce też pojawiły się inne filmy, które prócz operowania na poziomie narodowych resentymentów, zaspokajały głód informacyjny, dostarczały wrażeń oraz przekształcały wojnę w widowisko (spektakl)<sup>57</sup>, realizując tym samym podstawowe cele kina wojennego.

Te cztery funkcje – apelu (odwołania do narodowych uczuć), informacyjna, impresyjna oraz perswazyjno-ideologiczna – realizowane były poprzez trzy różne rodzaje filmów. Eberwein wymienia kolejno jako podstawowe i najważniejsze: kroniki filmowe, rekonstrukcje oraz filmy fabularne, które już na tym najwcześniejszym etapie się pojawiły. Te ostatnie stały się dominującą formą, często przy tym posługiwały się dwiema pozostałymi. Opowieść wojenną można sprowadzić do schematu. Najpierw rodzina wyprawia syna na wojnę. Zmagania wojenne i walka zostają pokazane naprzemiennie ze scenami przedstawiającymi zafrasowanych rodziców, czytających doniesienia prasowe. Zazwyczaj w tych filmach syn ratuje kolegę (lub zostaje sam uratowany), zostaje ranny i trafia do szpitala. Podczas rekonwalescencji obdarza uczuciem jedną z pielęgniarek. Po zakończeniu wojny wraca do domu, do rodziców i czekającej na niego narzeczonej<sup>58</sup>.

Schemat ten pozwala przedstawić doświadczenie wojny w sposób możliwy do przyswojenia zarówno przez żołnierzy, jak i cywilów. Mimo istotnej roli teatru wojny, wciąż w centrum pozostaje rodzina. To ona stanowi punkt odniesienia dla identyfikacji widza, jak i tworzy podzielane przez wszystkich centrum ideologiczne. Wielokrotne powtarzanie tego schematu pozwoliło wypracować szereg konwencji

<sup>56</sup> R. T. Eberwein, *The Hollywood war...*, s. 8.

<sup>57</sup> Tamże, s. 8.

<sup>58</sup> Tamże, s. 6.

dotyczących poszczególnych postaci i elementów narracyjnych. Eberwein przytacza je niezwykle szczegółowo i pieczołowicie. Ja pozostanę przy wybranych, najbardziej emblematycznych. Wśród męskich postaci dominują: starszy, doświadczony żołnierz, który mimo że początkowo jest szorstki, z czasem okazuje się bardzo pomocną postacią, rodzajem ojca wspierającego swoim doświadczeniem bohatera. Typową męską postacią jest również młody rekrut, który dopiero co trafił do jednostki. Często przestraszony i niedoświadczony, z czasem zdobywa męskie szlify w walce<sup>59</sup>. To z jego perspektywy najczęściej widzowie uczestniczą w zdarzeniach przedstawianych w filmie.

Z uwagi na to, że wojna była postrzegana jako męskie doświadczenie, kobiety odsuwane były na plan dalszy i pojawiały się przede wszystkim w rolach wiernych i spełniających się w oczekiwaniu na powrót matek, żon i narzeczonych, albo oddanych pielęgniarek, które opatrywały rany i przynosiły ukojenie po okropnościach bitewnych pól. W filmach wojennych pojawia się też inna grupa kobiet: kobiet do towarzystwa, pracujących w barach, przemieszczających się wraz z linią frontu, choć pozostających na jego tyłach<sup>60</sup>. Eberwein zwraca uwagę na pomniejsze postaci: młodszych braci bądź chłopców „chcących włączyć się w wojenny wysiłek”, „młodszą siostrę będącą pod urokiem mężczyzn w mundurach”, „dziecko zagrożone lub zabite w wyniku wojny” oraz zwierzęta, „czasami przemycane psy”<sup>61</sup>.

Poszczególne rodzaje sił zbrojnych wypracowały specyficzne dla siebie obrazy i sceny. Piechota – pokazywanie przemarszów zmęczonych żołnierzy, patroli, zasadzek. Walki zakładają strzały, wybuchy granatów, okopywanie się. Siły powietrzne – starty i lądowania, często utrudnione, zdjęcia z lotu ptaka, dźwięk nadlatujących maszyn. Marynarka wojenna: podwodne okręty – zanurzenie i wynurzenie, dźwięk i obraz z sonaru, ładunki głębinowe i torpedy, odpalanie torped i próby umknienia przed nimi, klaustrofobiczna przestrzeń. Przy schwytaniu przez wroga zostają przedstawione „przesłuchania, tortury, okrucieństwo, próby ucieczki, wyzwolenie”<sup>62</sup>. Niezależnie od rodzaju sił

<sup>59</sup> Tamże, s. 12.

<sup>60</sup> Tamże.

<sup>61</sup> Tamże.

<sup>62</sup> Tamże, s. 13.

zbrojnych, żołnierze w filmach wojennych pokazywani są, gdy piszą listy i czytają te otrzymane z domu, oglądają zdjęcia swoich bliskich (z reguły ukochanych) i pokazują je sobie nawzajem. Gdy słuchają radia, są to albo rozgrywki sportowe, albo szlagiery, albo specjalne doniesienia z ostatniej chwili, informujące o na przykład ataku na Pearl Harbor. Czasami sami żołnierze inicjują gry i zabawy sportowe, by rozładować napięcie. Pokazane zostają sceny nudy, wspólnych śpiewów, modlitwy, zarówno tej spontanicznej, jak i podczas mszy. Powracają też sceny pogrzebów, zarówno organizowanych naprędce (wrzucenie ciała do morza, mogiła gdzieś przy lesie z krzyżem zrobionym naprędce i pozostawionym hełmem, przestrzelonym), jak i uroczystych, z towarzyszeniem orkiestry i pełnym ceremoniałem. I w tym, i w tym przypadku wygłoszone zostaje przemówienie podkreślające odwagę i męstwo oraz fakt, że jego życie nie zostało oddane na daremne, podkreślenie heroizmu. Rozmowy na temat wroga z jednej strony go demonizują, z drugiej jednak prowadzą do rozpoznania jego człowieczeństwa<sup>63</sup>.

Filmy wojenne pokazują również przygotowania w postaci szkolenia rekrutów, ale też to, co dzieje się po wojnie, jej skutki. W tym pierwszym przypadku mamy powracającą postać dowódcy-tyrana, który w sposób bezwzględny obchodzi się z nowicjuszami. Z czasem jednak okazuje się, że jego motywacja była pozytywna – wiedząc czym jest wojna chciał ich właściwie przygotować. Sceny forsownych ćwiczeń, szkolenia, musztr przeplatają się ze scenami nawiązywania znajomości i przyjaźni, żartów, dowcipów oraz zemsty na okrutnym dowódcy. Weekendowe przepustki kojarzone są z wyjściami do barów, upijaniem się, bójkami, ale też miłostkami (możliwość seksualnej inicjacji). Wreszcie dochodzi do uroczystego zakończenia szkolenia i pasowania na żołnierza<sup>64</sup>. Filmowe powroty z wojny są równie skonwencjonalizowane. Pokazane zostaje „dochodzenie do siebie po otrzymanych fizycznych i psychicznych ranach w szpitalach i w domu”, „trudności z przystosowaniem do życia po doświadczeniu wojny”, „spotkanie z żoną, dziewczyną, rodziną i przyjaciółmi”<sup>65</sup>. Co interesujące,

<sup>63</sup> Tamże.

<sup>64</sup> Tamże, s. 12.

<sup>65</sup> Tamże, s. 13.

to w toku rozwoju kina wojennego te dwa ostatnie typy elementów narracyjno-wizualnych rozwinęły się w oddzielne formuły. Pierwszy – trening – w tzw. *combat film*, co tłumaczone jest na język polski jako kino batalistyczne. Nazwa zarówno angielska, jak i polska kładą nacisk na sceny walki i, szerzej, batalistykę, ale w *combat films* chodzi o stworzenie oddziału z grupy rekrutów (o czym piszę w dalszej części). Ten typ filmów wyraźnie rozwinął się w czasie II wojny światowej. W tym drugim przypadku – dochodzenia do siebie po powrocie z frontu – mamy do czynienia głównie po wojnie w Wietnamie.

Pojawiające się obecnie filmy wojenne – traktujące o bieżących konfliktach zbrojnych rozgrywających się w różnych częściach świata – prócz wykorzystania elementów charakterystycznych dla kina wojennego, wpisują się raczej w kino polityczne. Elementy kina wojennego bowiem nie tyle zostają wykorzystane do tego, by przedstawić konflikt zbrojny, racje strony zaangażowanej w ten konflikt oraz wyjaśnić wydarzenia z kronikarskiej raczej perspektywy, co odsłaniają cynizm oraz ekonomiczne interesy stojące za owymi konfliktami. Większy nacisk zostaje położony na skutki wojny na poziomie życia codziennego. Choć cywile pojawiają się w tle, to fakt, że to oni są głównie ofiarami zostaje wyraźnie podkreślony. Co więcej, z perspektywy zwykłego żołnierza dużo mówi się o cenie, którą on za udział w wojnie płaci czy dyskursach męskości, wspierających istniejący porządek. Przykładem jest *The Hurt locker. W pułapce wojny* (2008, reż. Kathryn Bigelow). W odniesieniu do polskiej kinematografii, kino wojenne było szczególnie popularne w okresie PRL-u, w latach 60. Więcej o tym fenomenie, określanym przez Piotra Zwierzchowskiego kinem nowej pamięci, w podrozdziale dotyczącym kina narodowego.

#### f. Film batalistyczny

Marek Henrykowski w następujący sposób definiuje filmy batalistyczne: „[...] widowisko filmowe, którego zasadniczą akcją i dominantą treściową stanowią pełne rozmachu inscenizacyjny sceny i sekwencje bitew oraz działań wojennych”<sup>66</sup>. Jeśli w sposób wąski potraktować określenie ‘batalistyka’, odnosząc się tylko do źródłosłów: francuskiego

<sup>66</sup> M. Henrykowski, *Słownik terminów...*, Poznań 1994, s. 31.

*bataille* czy włoskiego *battaglia* oznaczającego ‘bitwę’, wówczas definicja ta oddaje istotę kina batalistycznego. Jednak w sztuce batalistykę rozumie się szerzej, jako „przedstawienie scen bitewnych, oblężeń i życia obozowego w malarstwie, rzeźbie, grafice i tkaninach”<sup>67</sup>. Podejmując próbę pogłębionego opisu kina batalistycznego, Thomas Schatz skupia się na szerszym rozumieniu batalistyki, biorącym pod uwagę w dużym stopniu również owo życie obozowe<sup>68</sup>.

Pierwowzorem amerykańskich filmów batalistycznych był wyprodukowany przez Paramount *Wyspa Wake* (reż. John Farrow), który premierę miał w sierpniu 1942 r. Jest to historia porażki kontyngentu marines, zmagającego się z przeważającymi siłami japońskimi na odległej wyspie na Pacyfiku. Był to film ważny z wielu względów. Po raz pierwszy pokazana została w nim potyczka, w której uczestniczył oddział amerykańskich żołnierzy. Oddział ten stanowił zbiór indywidualiów – przedstawiciele typowych Amerykanów. Pojawił się też w nim motyw, który później będzie motywem organizującym kino batalistyczne – ostatni przyczółek: mała jednostka zмага się samotnie na śmierć i życie z przeważającymi siłami wroga. Opowieść kończy się tuż przed śmiercią ostatniego żołnierza<sup>69</sup>. *Wyspa Wake* zdobyła niezwykle uznanie krytyki i publiczności. Kolejne filmy tego typu to *Manila Calling* (1942, reż. Herbert Leeds) i cały szereg filmów z 1943 r.: *Mściwy jastrząb* (reż. Howard Hawks), *Bataan* (reż. Tay Garnett) czy *Dziennik z Guadalcanal* (reż. Lewis Seiler). Najczęściej działy się one na Pacyfiku, a wrogami byli odczłowieczeni Japończycy. Jednak i ten typ filmów nie był jednorodny. W jego obrębie wykształciły się dwa podtypy, których pierwowzorami były odpowiednio: *Mściwy jastrząb* i *Bataan*<sup>70</sup>.

<sup>67</sup> *Batalistyka*, w: *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/encyklopedia/batalistyka.html> [dostęp: 30.06.2019].

<sup>68</sup> T. Schatz, *World War II and the Hollywood “War Film”*, w: *Refiguring American Film Genres. History and Theory*, red. N. Browne, Berkeley, Los Angeles, London 1998, s. 89–128; E. Brzezińska i E. Durys, *Amerykański film wojenny – w poszukiwaniu głębokiej struktury*, „*Studia Filmoznawcze*” 2005, nr 26, s. 197–214.

<sup>69</sup> T. Schatz, *World War II...*, s. 112.

<sup>70</sup> Tamże, s. 114.

*Mściwy jastrząb* opowiada historię załogi niezwykle nowoczesnego i imponującego bombowca (w tej roli wystąpiła latająca forteca B-17), która bierze udział w wielu potyczkach na Pacyfiku we wstępnym okresie działań zbrojnych. W trakcie filmu żołnierze przekonują się, jak wielką wartość stanowi grupa i wspólne działanie. Niemalą rolę odgrywa też sam samolot, przez załogę traktowany jak „matka, kochanka i świętość”. Zakończenie filmu jest niezwykle podniosłe, ale i wesołe. Załoga bierze udział, wraz ze swoją maszyną, w zwycięskiej bitwie sprzymierzonych na Morzu Koralowym. *Bataan* również traktuje o bitwie z wczesnego okresu walk na Pacyfiku. To historia trzynastoosobowej jednostki, która samotnie zмага się w dżungli, broniąc odległego, osaczonego przez przeważające siły Japończyków, posterunku. Żołnierze mają za zadanie zniszczyć most i nie dopuścić do odbudowania go. Film kończy się śmiercią załogi.

Na podstawie tych dwóch filmów Hollywood wypracował, jak stwierdza Schatz, dwa warianty. W obu niezwykle nacisk położony zostaje na dynamikę zachowań w grupie. W filmach toczących się na morzu lub w samolotach dodatkowo uwypuklony zostaje potęgą militarna Stanów Zjednoczonych. Natomiast w tych, których bohaterami są żołnierze piechoty, uwidoczniony zostaje horror walki i przygnębiająca codzienność warunków życia żołnierskiego. Za bardziej paradygmaticzny Schatz uznaje *Bataan*, gdyż po pierwsze brak tu wytchnienia od wojny. Strach przed wrogiem, który jest tuż obok, kumuluje we wszechogarniającym poczuciu zagrożenia. Wraz z żołnierzami nieustannie przebywamy na linii frontu, pod ostrzałem nieprzyjaciela. Po wtóre, w tym filmie pojawiają się charakterystyczne postacie, które później niejednokrotnie powracają będą we właściwych filmach wojennych oraz ukazana zostaje dynamika ich wzajemnych interakcji. Ważny zatem staje się narodowy kolektywny bohater. Tworzony jest przez jednostki o różnym zapleczu religijnym, światopoglądowym, społecznym i etnicznym, które w obliczu zagrożenia i konieczności wykonania zadania, muszą zacząć wspólnie działać. Oddział musi mieć lidera, który stanowi jego integralny element, ale jednocześnie jest trochę z boku ze względu na swą funkcję. Konieczne są też konflikty wewnątrzgrupowe i ich przewyciężanie. W filmie oddany być musi horror walki i umierania oraz żołnierskie czynności, drobne rytuały



życia codziennego. Ważny element stanowi jasno sformułowane zadanie, które wiąże się z koniecznością obrony bądź zdobycia jakiegoś ważnego obiektu wojskowego. Poza tym żołnierze muszą nieustannie powtarzać, po co walczą.

Produkcja filmów batalistycznych zakończyła się równie szybko jak się zaczęła. Schatz pisze, że jeszcze 1949 rok przyniósł nagły powrót *combat films*. Wówczas to weszły na ekrany i zdobyły niezwykle popularność takie filmy jak: *Pole bitwy* (reż. William A. Wellman) czy *Piaski Iwo Jima* (reż. Allan Dwan). Na kolejne erupcje gatunku czekać trzeba było do wojny w Korei oraz Wietnamie. Zbieżność powstania i kolejnych wykwitów filmów batalistycznych nie jest przypadkowa. Można ją wytłumaczyć, odwołując się do bieżącej sytuacji politycznej. Gatunek wtedy się rozwija, gdy ideologia propagowana przez Hollywood spotka się z oczekiwaniami publiczności. Czas II wojny światowej stanowił właśnie taki moment. Prezydent Franklin Delano Roosevelt, za pośrednictwem Hollywood, chciał przekonać Amerykanów do zaangażowania się w wysiłek wojenny i podjęcia trudu walki. Jeśli z tej perspektywy spojrzeć na *combat films*, uda nam się wyjaśnić pojawiające się wątki i tematy. Chodzi przede wszystkim o konieczność podjęcia często niezrozumiałego z partykularnej perspektywy wysiłku obrony maleńkiego odcinka sceny teatru działań wojennych, nawet kosztem śmierci wszystkich żołnierzy; przewyciężenie dążeń odśrodkowych, poskromienie własnej indywidualności po to, by stworzyć grupę, bo tylko sprawnie działający kolektyw jest w stanie wykonać zadanie i przeciwstawić się siłom wroga. Późniejsze filmy, które sięgały po formułę kina batalistycznego, sięgały jednak nie tylko po strukturę, ale i po tematy do okresu II wojny światowej. Judith Hess z przekąsem zauważa, że działo się tak dlatego, że łatwiej jest legitymizować istniejący stan rzeczy, budując analogię poprzez sięganie do wydarzeń, które rozegrały się w przeszłości i które zostały usankcjonowane przez czas<sup>71</sup>.

<sup>71</sup> J. Hess, *Genre Film and the Status Quo*, w: *Film Genre: Theory and Criticism*, red. B.K. Grant, N.J. & London 1977, s. 54–55.



### e. Dokumenty historyczne

Wydawać by się mogło, że sprawa rozstrzygnięcia, co jest prawdą, a co fantazją twórcy jest mniej skomplikowana w przypadku kina dokumentalnego. Zdrowy rozsądek nakazuje stwierdzić, że historyczne filmy dokumentalne, to filmy dokumentalne odnoszące się tematycznie do przeszłości. Jednak już sama definicja kina dokumentalnego jest problematyczna. Ogólnie można powiedzieć, że kino dokumentalne, to obok kina fikcji, jeden z podstawowych rodzajów filmowych. Jego wyróżnikiem jest taki sposób rejestracji rzeczywistości, by zachowany został jej indeksalny charakter, a przekaz filmu odnosił się bezpośrednio do owej rzeczywistości, która jest przedmiotem rejestracji.

W polskiej literaturze przedmiotu funkcjonuje definicja filmu dokumentalnego zaproponowana przez Mirosława Przyłipiaka. W poświęconej temu rodzajowi kina monografii badacz pisze: „Film dokumentalny jest to taki autonomiczny, istniejący jako osobna całość przekaz audiowizualny, który prezentuje wycinek świata kompletnego, w którym znaczenia nominalne są tożsame ze źródłowymi, w którym istnieje dystans czasowy między momentem rejestracji a momentem odbioru, gdzie zostaje zachowana indeksalna wierność odtworzenia czasu i przestrzeni w ramach ujęcia, w którym realizatorzy nie ingerują w rzeczywistość przed kamerą albo ingerują i fakt tej ingerencji czynią elementem strukturalnym filmu, albo też ingerują w tym celu, aby przywrócić taki stan tej rzeczywistości, jaki istniał przed pojawieniem się ekipy filmowej, lub też aby wyzwolić prawdę zachowań osób filmowanych, który naśladuje w swojej strukturze konwencjonalne sposoby właściwego człowiekowi porządkowania rzeczywistości, w którym funkcja autoteliczna względem warsztatu lub tworzywa filmowego, o ile istnieje, nie może przytłumić i zdominować funkcji przedmiotowej”<sup>72</sup>. Definicja może być pomocna na wstępnym etapie badań. Należy jednak pamiętać, że nie uwzględnia zmian, które dokonały się ostatnimi czasy w dokumentalistyce. Od czasu premiery *Walca z Baszirem* (2008, Ari Folman) na szerszą skalę zaczęto wykorzystywać w dokumentach animację. Obecnie nawet wyróżnia się animowany dokument jako gatunek w obrębie kina dokumentalnego.

<sup>72</sup> M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk–Słupsk 2004, s. 49–50.

Innym nowym gatunkiem, który wprowadził zamieszanie w obszarze definiowania kina dokumentalnego i postrzegania dokumentalistyki jest mockumentary. Mockumentary prezentuje fikcyjne wydarzenia w taki sposób, by widz odnosił wrażenie, że ma do czynienia z dokumentem.

Wracając do kwestii definicyjnych dotyczących dokumentalnego kina historycznego, wstępnie przyjęliśmy konstrukcjonizm jako sposób postrzegania prawdy o minionej rzeczywistości. Jeśli mamy zachować spójność myślową, to samo należałoby orzec w odniesieniu do rzeczywistości bieżącej, będącej przedmiotem zainteresowania dokumentu filmowego. To zaś prowadzi może do stwierdzenia, że dokumentem jest to, co ktoś uznaje za dokument. By nie posunąć się w relatywizowaniu aż tak daleko, przyjmijmy kontekstową definicję dokumentu zaproponowaną przez Piotra Witka w jego pracy poświęconej historycznemu wymiarowi dzieł Andrzeja Wajdy. W części omawiającej dokumenty reżysera, Witek pisze: „Na potrzeby niniejszej pracy określam film dokumentalny jako audiowizualny zapis uwarunkowanego kulturowo, społecznego, audiowizualnego doświadczenia świata przeżywanego, dokonany przez ekipę realizatorską z użyciem estetyczno-formalnych środków wyrazu uznawanych w danym kontekście kulturowym za typowe dla kina dokumentalnego, który w geście realizacji ekranowego dzieła współtworzy fragment kulturowej rzeczywistości”<sup>73</sup>. W dalszym ciągu propozycja ta nie uwzględnia animowanych dokumentów, jednak podkreślona w niej zostaje kwestia społecznego konstruowania i rozumienia dokumentalizmu. Dokument historyczny będzie to więc film, który za pomocą różnych narracyjnych konwencji oraz formalno-estetycznych środków wyrazu uznawanych za dokumentalne, odnosi się do przeszłości. Przy czym będzie to mógł czynić w różny sposób, korzystając z różnych typów filmu dokumentalnego.

Mirosław Przyłipiak podkreśla zmianę, jaka dokonała się w polskim dokumentalizmie w latach 90. XX wieku. Po pierwsze dotyczy ona kontekstu funkcjonowania, po drugie – formy filmów. W odniesieniu do kontekstu funkcjonowania badacz wskazuje na likwidację Głównego Urzędu Kontroli Publikacji i Widowisk, który regulował treści dostępne w mediach, pełniąc funkcję prewencyjnej cenzury

<sup>73</sup> P. Witek, *Andrzej Wajda...*, s. 64.

(1990). Państwo zrzekło się centralnej kontroli nad produkcją filmową, jednocześnie odstępując od jej finansowania. Otwarto tym samym ten obszar aktywności na inne podmioty, jednak – z uwagi na stan finansowy – doprowadziło to do wytworzenia innego monopolu – telewizji publicznej. Tylko bowiem telewizja publiczna w sposób systematyczny łożyła na filmy dokumentalne. Zauważyć przy tym należy, że prezesem TVP zostawał człowiek władzy. Mimo że publiczna, telewizja prowadziła w konsekwencji pewną formę polityki poprzez zamawianie i finansowe wspieranie określonych produkcji. Zmiany wynikające z transformacji ustrojowej sprzęgły się ze zmianą systemową z innego poziomu. Kino dokumentalne w tym czasie „przestało być gatunkiem filmowym, a stało się gatunkiem telewizyjnym”<sup>74</sup>. Wszystko to znalazło swoje przełożenie w formie powstających filmów. Jak pisze Przyłipiak: „Wymogi oglądalności sprawiają, że trudniej przychodzi realizowanie filmów zmetaforyzowanych, syntetycznych, wymagających od widza skupienia i aktywnego odbioru, a w takich właśnie filmach upatrywano dotąd siły i specyfiki polskiego dokumentu. [...] Masowy widz telewizyjny domaga się bowiem form zrealizowanych w sposób rutynowy, łatwo zrozumiałych, a do tego – poruszających atrakcyjne, nierzadko sensacyjne tematy”<sup>75</sup>.

Przyłipiak odnotowuje również zmianę w odniesieniu do tematyki filmowych dokumentów. Znaczący wzrost liczbowy dokumentalnych filmów historycznych badacz uzasadnia potrzebą: „odkłamania» historii, wypełnienia «białych plam», przypomnienia wydarzeń, które w czasach komunistycznych skazano na społeczną niepamięć, albo też rzucenia nowego światła na obszary uprzednio szczególnie zakłamate”<sup>76</sup>. Obok tematyki historycznej pojawiała się również tematyka współczesna. Dominowały jednak, jak podkreśla Przyłipiak, dokumenty historyczne, przy czym historia PRL-u oraz historia II wojny światowej przede wszystkim przyciągnęły uwagę twórców.

<sup>74</sup> M. Przyłipiak, *Dokument polski lat dziewięćdziesiątych*, w: *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2015, s. 472.

<sup>75</sup> Tamże, s. 473.

<sup>76</sup> Tamże, s. 475.

Jeśli chodzi o okres PRL-u, to wiele kręcono o „zbrodniach peerelowskiego aparatu bezpieczeństwa i sprawiedliwości, zwłaszcza w okresie stalinowskim”<sup>77</sup>. Z reguły opowiadały one o nich poprzez postacie ofiar tego systemu, głównie żołnierzy AK-owskich, „elementów obcych klasowo”<sup>78</sup> oraz żołnierzy WiN-u. Inne poruszane przez dokumentalistów wątki historyczne w tym okresie to opowieści o przedstawicielach aparatu władzy (czyli drugiej stronie barykady), ważne wydarzenia tego okresu – głównie protesty społeczne, strajki itp., wydarzenia lat 80., relacje polsko-radzieckie (masakra katyńska, deportacje i wywózki Polaków). W odniesieniu do II wojny światowej kręcono filmy o walce Polaków z okupantami, Armii Krajowej, powstaniu warszawskim i Holocauście. Tutaj Przyłipiak umieszcza również kwestie relacji polsko-żydowskich<sup>79</sup>. Badacz w następujący sposób podsumowuje te filmy: „potępienie władzy i systemu komunistycznego, heroizacja społeczeństwa, położenie nacisku na kłamliwość oficjalnej komunikacji w PRL, a także dominacja spojrzenia właściwego nie zawsze zresztą precyzyjnie zdefiniowanej lewicy KOR-owskiej oraz męska perspektywa, będą charakterystyczne dla znacznej liczby filmów dokumentalnych z lat dziewięćdziesiątych”<sup>80</sup>. Dalej konstatuje wykorzystanie heroiczno-martyrologicznego obrazu historii, w którym naród jest jednocześnie „prześladowany, poddany licznym cierpieniom na skutek najazdu ze Wschodu oraz narzuconego siłą zbrodniczego ustroju politycznego” oraz „nie daje się ujarzmić i co chwila podnosi głowę w odruchach protestu, topionych we krwi przez komunistyczną władzę”<sup>81</sup>.

## 5. Kino historyczne a inne gatunki filmowe

Przyjęło się uważać, że koniec lat 60. XX wieku zamyka klasyczny okres w historii gatunków i rozpoczyna nowy, postklasyczny okres. O ile gatunki w okresie klasycznym miały być wyraźnie określone, dawać

<sup>77</sup> Tamże, s. 476.

<sup>78</sup> Tamże.

<sup>79</sup> Tamże, s. 475–484.

<sup>80</sup> Tamże, s. 476.

<sup>81</sup> Tamże, s. 484.

się wyodrębnić, opisać i sklasyfikować, gatunki w okresie postklasycznym nie posiadały tak wyraźnie określonych granic, nieustannie się mieszały, łączyły i wymykały jednoznacznemu opisowi. O ile w okresie klasycznym gatunki miały mieć wyraźnie określoną funkcję rytualno-ideologiczną i służyć edukacji społeczeństwa (przy okazji bawienia), w okresie postklasycznym utraciły tę funkcję, plasując się tylko i wyłącznie po stronie rozrywki. O ile w okresie klasycznym miały kreować i podtrzymywać kluczowe dla kultury amerykańskiej mity (mit jednostki zdolnej osiągnąć sukces na drodze ciężkiej pracy, mit jednostki władnej przeciwstawić się całemu światu w imię zasad i ideałów, mit możliwości rozwiązania nurtujących społeczeństwo problemów, mit równości obywateli względem prawa), o tyle w okresie postklasycznym albo wskazywały na mityczny – czyli rozchodzący się z rzeczywistością – ich charakter, albo krytycznie odnosiły się do konwencji gatunkowych.

Hipoteza „czystości” gatunkowej filmów klasycznych została zdecydowanie odrzucona przez filmoznawców. Bardzo rzadko można dziś usłyszeć o klasycznych gatunkach jako enklawach (używając metafory Janet Staiger) „czystości rasowej”<sup>82</sup>. W klasycznym okresie studia, dążąc do realizacji nowych-takich samych filmów, nie tyle odwoływały się do rzeczywistości pozafilmowej w poszukiwaniu interesujących tematów i sposobów ich przedstawiania, co czerpały z rzeczywistości filmowej (lub szerzej: kultury popularnej). Ta sama praktyka została przejęta przez wielkie konglomeraty medialne, które opanowały Hollywood od połowy XX w., przez twórców o inklinacjach artystycznych, jak i przez „rzemieślników” realizujących większość „zwykajnych filmów gatunkowych”. Badacze podkreślają jednak, że o ile wcześniej była ona strategią, której celem było stworzenie nowego produktu, o tyle w okresie postklasycznym mieszanie, łączenie i zacieranie granic stało się w dużej mierze celem samym w sobie i traktowane było jako jeden ze sposobów komunikacji z widzami i wzbogacenia doświadczenia odbiorczego. Wskazuje się różne tego przyczyny. Świadomość historyczno-filmowa twórców z pokolenia „filmowych dzieciaków” (*movie brats*) wykształconych w szkołach filmowych i widzów

<sup>82</sup> J. Staiger, *Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History*, w: *Film Genre Reader III*, red. B. K. Grant, Austin 2005, s. 185–199.

obznajomionych z konwencjami poprzez telewizję (jej gatunki i formy, jak i stare filmy hollywoodzkie wyświetlane na srebrnym ekranie) oraz kino artystyczne są najczęściej wymienianymi powodami. Wśród pozostałych znaleźć można odmienny paradygmat, poczucie wyczerpania, nastawienie na zabawę<sup>83</sup>.

Pozostaje jeszcze do omówienia jedna kwestia. Mianowicie, co z gatunkami, które nie są klasyfikowane jako kino historyczne, ale albo wykorzystują historię jako materiał, albo bardzo często łączone są filmami historycznymi. Jeśli chodzi o ten pierwszy przypadek, to wzorcowym przykładem jest western. Należałoby jednak również wymienić kino gangsterskie, zwłaszcza w jego początkowym okresie rozwoju, na początku lat 30. XX w. Jeśli chodzi o drugi przypadek, to melodramat stanowi najbardziej emblematyczny przykład. Coraz częściej też jednak do opowiadania o przeszłości wykorzystuje się fabuły kryminalne.

#### a. Western

Ten niezwykle popularny, wręcz paradygmatyczny dla kultury amerykańskiej, gatunek okresu klasycznego na dobrą sprawę jest gatunkiem, który można by wpisać w obręb kina historycznego. Konwencja zakłada, że mamy do czynienia z powracającymi postaciami, wypracowaną ikonografią, specyficzną czasoprzestrzenią (również powracającą), powracającymi tematami, strukturami narracyjnymi, wątkami i tematami. Jednak nie da się ukryć, że materiał stanowi historia Stanów Zjednoczonych. Oczywiście opowiedziana z określonej perspektywy, z dużym ładunkiem romansu i przygód, niemniej jednak wciąż historia.

Okres ekspansji na Zachód stanowi ramy czasowe dla większości westernów. Przyjmuje się albo zawężoną perspektywę i pisze się, że westerny rozgrywały się między 1895 a 1890 r., albo szerszą perspektywę i wówczas wskazuje się na rok 1775 (wojna z Anglią) jako moment inicjujący oraz czasy współczesne jako punkt dojścia (westerny rozgrywane się po II wojnie światowej: *Przybywa jeździec* [1978, reż. Alan J. Pakula] lub *Tajemnica Brockback Mountain* [2005, reż. Ang Lee]). Równie precyzyjnie wskazuje się miejsca akcji, zwłaszcza w przypadku

<sup>83</sup> G. King, *New Hollywood Cinema: An Introduction*, New York 2001, s. 116–146.

westernów w węższym rozumieniu. Początkowo były to takie stany jak Nowada, Oregon i Kalifornia (okres gorączki złota). Następnie nastąpiło przesunięcie na granicę z Meksykiem i western ulokował się w Teksasie. Na poziomie ikonograficznym filmy westernowe również odwoływały się do historii. Charakterystyczne elementy stroju i wyposażenia kowboja (rewolwer, ostrogi, kapelusz, kamizelka itd.), miejsca i przestrzenie, które utrwały się w postaci wizualnych motywów, jak chociażby: drewniane miasteczko u stóp gór, wypalona słońcem preria, po której ciągną szeregi charakterystycznych wozów z osadnikami czy przecięte torami kolejowymi pustkowia, po których porusza się grupa jeźdźców lub wypuszczająca obłoki dymu lokomotywa z wagonami. Omawiając kwestię powracających w westernach postaci, prócz kowbojów, szeryfów, farmerów itd. wymienić należy rdzennych Amerykanów. Sposób ich przedstawiania w sposób najbardziej dobitny uzmysławia, że western – podobnie jak kino historyczne – ściśle powiązany był z pamięcią kulturową/społeczną i podlegał wpływowi polityki pamięci. Najpierw kodowani zdecydowanie negatywnie – jako rozszalała dzicz napadająca i mordująca osadników – wraz ze wzrostem świadomości historycznej oraz tendencjami rewizjonistycznymi rdzenni Amerykanie zaczęli być pokazywani z większą empatią, jako grupa skazana na eksterminację, gdyż stała na drodze ekspansjonistycznej polityki nowo powstałego państwa<sup>84</sup>.

Wojny z rdzennymi Amerykanami to nie jedyne wydarzenia historyczne, do których w sposób systemowy nawiązuje western. Badacze wskazują pięć innych kluczowych dla nowo powstałego państwa wydarzeń, które stały się przedmiotem filmowego przepracowania i, w konsekwencji, elementem polityki pamięci. Są to kolejno: „(1) wojna secesyjna, (2) pionierskie wyprawy do Oregonu, (3) poszukiwanie złota i srebra w Kalifornii i Nevadzie, (4) budowa pierwszej transkontynentalnej linii kolejowej, (5) tworzenie nowych osiedli na zasiedlanych terenach, (6) walki z Indianami”. Z tej perspektywy western bywa określany jako „artystyczna synteza dziejów całych Stanów Zjednoczonych”

<sup>84</sup> Ł. A. Plesnar, *Twarze westernu*, Kraków 2009; J. Ostaszewski, *Konteksty westernu*, red. A. Helman, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zeszyty Teoretycznoliterackie. Kino gatunków 1991*, tom CMLXXI, nr 75, s. 69–83; C. Michalski, *Western i jego bohaterowie*, Warszawa 1972.



lub „społeczna percepcja historycznej rzeczywistości”. W westernach pojawiały się również historyczne postacie: dowódcy amerykańskich wojsk, Doc Holliday, Billy Kid, Jesse i Frank Jamesowie, wodzowie poszczególnych plemion. Często te filmy można postrzegać w kategoriach biografistyki filmowej<sup>85</sup>.

Dlaczego zatem westerny traktowane są jako oddzielny gatunek, a refleksja na temat sposobu przedstawienia historii stanowi pomniejszy, marginalny nurt w refleksji dotyczącej gatunku jako takiego? Są to bardzo ciekawe pytania, sproblematyzować je stara się Łukasz Plesnar. Dodatkowo jeszcze skomplikowaniu sprawy dodaje fakt, że wypracowane na gruncie amerykańskim konwencje westernowe służyły filmowcom z innych krajów do opowiadania o przeszłości swojego kraju.

### b. Melodramat

Inaczej przedstawia się sytuacja w przypadku melodramatu. W tradycyjnych klasyfikacjach ujmowany jako gatunek przeznaczony dla kobiet, melodramat bardzo często stanowił nieodłączny element kina historycznego. Przyjmuje się zazwyczaj popularne rozumienie melodramatu jako gatunku opowiadającego o wielkiej, niemożliwej do zrealizowania miłości, który poprzez silny emocjonalny wydźwięk wywoływać miał w widzach reakcję w postaci wzruszenia i łez. Jak podkreśla Grażyna Stachówna, w klasycznym melodramacie przypadkowe spotkanie prowadzi do niemożliwej do zatrzymania i opanowania miłości dwojga wybranych postaci. Los jednak zsyła niemożliwe do przewyciężenia przeciwności („nierówność społeczna, waśń rodzinna, wojna, rewolucja, intrygi złych ludzi, ambicja, nieporozumienia, choroba”<sup>86</sup>), prowadząc z reguły do nieszczęśliwego zakończenia – rozstania bądź śmierci. Owa historia opowiadana jest w taki sposób, by wyeksponować uczucia, posługując się specyficznym stylem,

<sup>85</sup> Ł. Plesnar, *Twarze westernu...*; C. Michalski, *Western i jego bohaterowie...*

<sup>86</sup> G. Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków 2001, s. 42.



który Stachówna (za Marią Janion) określa mianem „emocjonalnej metody opowiadania”<sup>87</sup>.

Przez długi czas melodramat zaliczany był przez krytyków do grona pośrednich gatunków filmowych. Dopiero lata 70. XX w. przyniosły zmianę w tym obszarze. Głównie za sprawą krytyki feministycznej zaczęto nie tylko badać filmy będące realizacją formuły, ale też stosować wobec nich inne, niewartościujące kryteria. Inspiracją przyszła ze strony książki Petera Brooksa *The Melodramatic Imagination* (1976). Jedną z głównych postawionych przez niego tez jest stwierdzenie, że melodramat to nie gatunek, ale retoryczna strategia, która pozwala wyrazić ścieranie się moralnych sił w przedstawianym w melodramacie świecie. Szczególnie jest to widoczne w okresach przełomu, zmian i przewartościowania, gdy wydarzenia zewnętrzne prowadzą do rozbicia dotychczasowego porządku będącego gwarantem ładu. Tak rozumiany melodramat używa specyficznego emocjonalnego, wizualnego i stylistycznego języka dla przekazania i wyartykułowania moralnych dylematów<sup>88</sup>.

Melodramat bardzo często łączony jest z innymi gatunkami. Grażyna Stachówna wymienia dziewięć przykładów egzemplifikując je tytułami. Pośród nich znalazły się: western, film wojenny, *film noir*, thriller, film szpiegowski, policyjny, katastroficzny, film akcji, a nawet science fiction. Dodaje też radzieckie filmy rewolucyjne i seriale telewizyjne<sup>89</sup>. W zestawieniu tym nie pojawia się co prawda kino historyczne, ale z nim również melodramat często bywa łączony. Daje się tu wyróżnić dwa typy połączeń. W pierwszym z nich melodramat stanowi dominantę, zaś wydarzenia historyczne stają się tłem dla wielkiej niemożliwej miłości. Maciej Białous stwierdza, że tak właśnie w większości przedstawiały się filmy patriotyczno-historyczne okresu dwudziestolecia międzywojennego. Historia była w nich instrumentalizowana lub wykorzystywana do tego, by uwnioślić melodramatyczne fabuły<sup>90</sup>. W ten sposób traktuje się również historię w filmach

<sup>87</sup> Tamże, s. 46.

<sup>88</sup> J. Mercer, *Melodrama*, w: *Schirmer Encyclopedia of Film*, red. B.K. Grant, Detroit 2007, s. 139.

<sup>89</sup> G. Stachówna, *Niedole miłowania...*, s. 34.

<sup>90</sup> M. Białous, *Spółeczna konstrukcja filmów historycznych. Pamięć zbiorowa i polityka pamięci w kinematografii polskiej*, Gdańsk 2017, s. 85–111.

skupiających się na losach zwykłych ludzi wplątanych w tryby Historii, czyli w perspektywie mikrohistorii. W drugim typie to historia – z reguły w postaci wojny, choć nie tylko – staje się tym czynnikiem, który wysunięty zostaje na plan pierwszy. Dzieje się tak wówczas, gdy ów moralny dylemat, przed którym stają postaci ściśle powiązany zostaje z sytuacją historyczną. Znakomitym przykładem jest *Mała Moskwa* (2008). Parę dwóch głównych postaci, które połączyła miłość dzieli fakt, że oboje reprezentują różne nacje. Wiera jest Rosjanką, żoną radzieckiego oficera, Michał jest Polakiem, żołnierzem polskiej armii, opowieść zaś rozgrywa się w 1968 r. w Legnicy.

## 6. Wielkie tematy historyczne w kinie

W filmach historycznych często powracają lub przez jakiś czas są bardzo popularne wybrane tematy historyczne. Pewne wydarzenie, z uwagi na swój istotny dla danej wspólnoty charakter, staje się przedmiotem zainteresowania filmowców. Filmy, które w ten sposób powstają, nie tylko dotyczą tego samego okresu czy zdarzeń. Twórcy dla ich przedstawienia, czy opowiedzenia o nich, posługują się zestawem podobnych środków. Fenomen ten określiłam za Guyem Westwellem kulturowym wyobrażeniem wojny. Może ono ulec pewnej kodyfikacji przekształcając się w gatunek, może być charakterystyczny tylko dla wybranego cyklu filmów, może też powracać w historii kina w różnym czasie i w różnych miejscach w zmodyfikowanej postaci. W tym kontekście – powracających tematów historycznych – omówię filmy o Zagładzie oraz filmy o wojnie w Wietnamie.

### a. Filmy o Zagładzie

Umieszczanie Holocaustu w kontekście kina gatunków i formuł filmowych może wydać się nieestosowne czy wręcz bluźniercze nie tylko z uwagi na długotrwałą debatę o możliwość przedstawienia Zagłady w ogóle. Przez długi czas sądzono bowiem, że to, do czego doszło w Europie podczas II wojny światowej – zorganizowane na skalę przemysłową ludobójstwo – jest nieprzedstawialne. Na Starym Kontynencie powstawały książki i filmy na ten temat, jednak sytuowane

były one w sferze kultury wysokiej lub literatury faktu czy kina dokumentalnego<sup>91</sup>. W Stanach Zjednoczonych ogromną dyskusję wywołał zrealizowany przez stację NBC i wyświetlony w 1978 r. miniseriał *Holocaust*. Zapoczątkował on debatę na temat Zagłady w trzech obszarach: mediach, edukacji i polityce. Alison Landsberg twierdzi nawet, że przyczynił się on do wprowadzenia tego wydarzenia w obszar tożsamości Amerykanów, stając się elementem, jak to określa, pamięci protetycznej<sup>92</sup>.

Elementem dyskusji, która się rozpętała po wyświetleniu miniseriału przez stację NBC była kwestia przystawalności formuły popkulturowej – z jaką wówczas utożsamiany był niemal wyłącznie serial telewizyjny – z tak podniosłą tematyką. Drugi raz dyskusja ta odbyła się po opublikowaniu powieści graficznej *Maus. Opowieść ocalałego* Arta Spiegelmana (1980–1991). Wykorzystanie przez autora niekonwencjonalnej formy (m.in. czarno-białych rysunków), oparcie na faktach oraz spersonalizowanie opowieści (*Maus* opowiada o tragedii rodziny autora), pozwoliły oddalić zarzuty. Pojawiły się one jednak po raz kolejny po premierze *Listy Schindlera* (1993) dodatkowo wzmocnione skojarzeniami, jakie wywoływało nazwisko autora. Steven Spielberg znany był przede wszystkim z takich filmów jak *Poszukiwacze zaginionej Arki* (1981), *E.T.* (1982) czy cyklu filmów z Indianą Jones (1984, 1989)<sup>93</sup>. Próby przejścia na grunt kina mniej kojarzonego z rozrywką – czyli adaptacja powieści Alice Walker *Kolor purpury* (1985) oraz J.G. Ballarda *Imperium Słońca* (1987) – spotkały się z chłodnym przyjęciem ze strony krytyków, którzy szczególnie w tym pierwszym przypadku nie szczędzili przygan głównie ze względu na stonowanie w filmie krytycznej wymowy powieści. Kontrowersje wzbudziła również *Lista Schindlera* uznawana za wydarzenie przełomowe na gruncie kina hollywoodzkiego. Jako taka odczytana bowiem została jako próba wprowadzenia tematyki Holocaustu do kina głównego nurtu zrównywanego w powszechnej świadomości z rozrywką. I choć wcześniej

<sup>91</sup> B. Langford, *Film Genre: Hollywood and Beyond*, Edinburgh 2005, s. 263–265.

<sup>92</sup> A. Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York 2004.

<sup>93</sup> Do roku 1993 powstały dwie części cyklu: *Indiana Jones i Świątynia Zagłady* (1984) oraz *Indiana Jones i ostatnia krucjata* (1989).

pojawiło się kilka filmów w tym nurcie, jak chociażby *Wybór Zofii* (1982) czy *Europa, Europa* (1990), to ich twórcy – odpowiednio Alan J. Pakula i Agnieszka Holland – postrzegani byli przede wszystkim jako autorzy filmowi i kojarzeni z kinem artystycznym.

Zastosowanie taśmy czarno-białej oraz odwołanie do faktów (dodatkowo wzmocnione pokazaniem na zakończenie rzeczywistych osób, którym udało się przetrwać Zagładę dzięki pracy w fabryce Oscara Schindlera), podobnie jak w przypadku powieści graficznej Arta Spiegelmana, pozwoliło stonować zarzuty wysuwane względem Spielberga. Barry Langford, proponuje rozważać kino holocaustowe w kontekście filmowych *genres*. Zaznacza przy tym, że ma świadomość nietypowości tego posunięcia. Stwierdza wręcz, że z punktu widzenia kanonicznych gatunków (western, musical, film wojenny/batalistyczny, film gangsterski), ale także tych, które rozwinęły się w okresie postklasycznym (*film noir*, kino akcji) kino holocaustowe jako gatunek stanowi skandal („*scandalous*” *genre*) i przełamuje pod wieloma względami sposób postrzegania gatunkowości<sup>94</sup>.

Definiując kino o Zagładzie Maureen Turim ogranicza się jedynie do przywołania ram czasowych oraz wskazania rozpoznawalnych wydarzeń: „Filmy holocaustowe opowiadają lub dokumentują prześladowania i ludobójstwo Żydów i innych pod rządami Trzeciej Rzeszy Adolfa Hitlera (1933–1945). Od ustaw norymberskich z 1935 r., które wyłączały Żydów spośród obywateli Rzeszy, poprzez ataki na Żydów, ich synagogi i firmy podczas nocy kryształowej 9 listopada 1938 r., konferencję w Wannsee, podczas której zaplanowano ostateczne rozwiązanie, poprzez obławy na Żydów nie tylko w Niemczech, ale na wszystkich okupowanych przez Niemców terytoriach, po nazistowskie obozy zagłady i inne akty masowych mordów, te tragiczne i traumatyczne wydarzenia współczesnej historii konstytuują Holocaust, inaczej określaną również jako Shoah”<sup>95</sup>.

<sup>94</sup> B. Langford, *Film Genre...*, s. 257. Dwie inne formuły wpisujące się w owo „skandaliczne kino gatunków” to kino dokumentalne i kino pornograficzne. Por.: Tamże, s. 257–272.

<sup>95</sup> M. Turim, *Holocaust*, w: *Schirmer Encyclopedia of Film*, red. B.K. Grant, Detroit 2007, s. 379.

Rozwój kina holocaustowego Langford datuje na okres postklasycy (od lat 70. XX wieku). Pamiętać jednak należy, że filmy opowiadające o Zagładzie pojawiły się tuż po zakończeniu II wojny światowej. Marek Haltof podkreśla rolę i znaczenie dwóch polskich produkcji: *Ostatniego etapu* (1947, reż. Wanda Jakubowska) i *Ulicy granicznej* (1948, reż. Aleksander Ford). Badacz twierdzi, że choć nie rozpoznane zostały jako takie, faktycznie zainicjowały one nurt kina holocaustowego<sup>96</sup>. Szczególna rola przypadła Wandzie Jakubowskiej. Sposób przedstawienia przez nią doświadczenia obozowego w *Ostatnim etapie* przełożył się na pewien kod wizualny, obrazy i tropy, które później traktowane były jako ikonografia filmów o Zagładzie. Monika Talarczyk-Gubała wylicza i opisuje owe tropy w książce poświęconej reżyserce. Były to kolejno: przejazd pociągu z deportowanymi (u Jakubowskiej był to nocny przejazd), „błoto oblepiające plac apelowy”, druty kolczaste, „golenie głów kobiet”, tatuowanie obozowych numerów, obozowe apele<sup>97</sup>.

Jak podkreśla Katarzyna Mąka-Malatyńska, w polskim kinie tematyka Holocaustu obecna była z mniejszą bądź większą intensywnością (raczej mniejszą) od czasu zakończenia II wojny światowej. Zawsze jednak przez władze traktowana była instrumentalnie. Wykorzystywano ją nie tylko w doraźnych rozgrywkach politycznych, ale też na szerszym, społecznym poziomie. Z kolei „pamięć zbiorowa o Zagładzie pozostawała pamięcią wybiórczą, odpowiadającą martylogicznemu obrazowi dziejów naszego narodu”<sup>98</sup>. Ową politykę względem tematu Zagłady można sprowadzić do kilku prawidłowości: odsuwana na dalszy plan, staje się tłem opowiedzianej w filmie historii, jest „internacjonalizowana” (Zagłada dotknęła wielu różnych narodów), polonizowano żydowskie ofiary (podkreślano, że były one polsko-żydowskiego pochodzenia) oraz podkreślano heroiczny wymiar zachowań i postaw Polaków względem Żydów w czasie II wojny światowej<sup>99</sup>.

<sup>96</sup> M. Haltof, *Polish Film and the Holocaust. Politics and Memory*, New York, Oxford 2012, s. 6.

<sup>97</sup> M. Talarczyk-Gubała, *Wanda Jakubowska. Od nowa*, Warszawa 2015, s. 235–239.

<sup>98</sup> K. Mąka-Malatyńska, *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie*, Poznań 2012, s. 38.

<sup>99</sup> Tamże, s. 15–38.

Zarówno na gruncie zachodnim, jak i w Polsce daje się zauważyć wzrost liczby produkcji dotyczących Holocaustu w latach 80. Jednym z powodów może być efekt wspomnianego miniseriale *Holocaust*. W Stanach Zjednoczonych obejrzało go 220 milionów osób i wywołał dyskusję. Podobny efekt wywołała jego projekcja w Niemczech Zachodnich (RFN) niedługo później. Annette Insdorf podaje, że obejrzało go 15 milionów widzów<sup>100</sup>. W Polsce ów wzrost pod koniec lat 80. wiąże się ze zniesieniem cenzury, eksplozją kina dokumentalnego, bolesną świadomością prędkości odchodzenia naocznych świadków i uczestników Zagłady, którym udało się przeżyć.

### b. Filmy o wojnie w Wietnamie

Hollywood długo wstrzymywało się z decyzją dotyczącą przedstawienia zaangażowania w konflikt w Wietnamie (1957–1975) w filmie. Jednocześnie olbrzymią rolę w przyjęciu przez społeczeństwo amerykańskie niezwykle krytycznego stosunku do działań zbrojnych w Azji Południowo-Wschodniej odegrały publikowane przez prasę codzienną oraz dostarczane przez telewizję obrazy oraz relacje. Z uwagi na to, że po raz pierwszy w historii odbiorcy na bieżąco mogli śledzić doniesienia nie wychodząc praktycznie z domu, wojna ta określana jest często jako „wojna telewizyjna” (*living room war*). Nie tylko jednak sposób i ilość dostarczanych zdjęć i relacji okazały się znaczące. Również ważny był ich charakter. Prócz zdjęć prezentujących wojnę z perspektywy szeregowego żołnierza i wpisujących się w kulturowe wyobrażenie wojny, pojawiło się wiele zdjęć prezentujących tę wojnę z perspektywy cywilów oraz zdjęcia nie do końca oddające chlubne postępowanie Amerykanów. Najślynniejsze to zdjęcie biegnącej drogą wietnamskiej dziewczynki, która została obłana napalmem oraz zdjęcia dokumentujące skutki masakry w My Lai (16 marca 1968 r.). Stały się one orężem walki wielu młodych Amerykanów w walce z własnym prezydentem i rządem przeciwko kontynuowaniu zaangażowania w ten konflikt. Weszły również na trwałe do światowego rezerwuaru obrazów.

<sup>100</sup> A. Insdorf, *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo 2003, s. 3.

Na przełomie lat 60. i 70., czyli w momencie gdy wojna toczyła się w najlepsze, a młodzież protestowała na ulicach miast i w uniwersyteckich kampusach paląc karty poborowe, Hollywood sięgnęło po temat wojny, ale tej „bezpiecznej”, czyli II wojny światowej. Bezpiecznej zarówno z perspektywy czasowej (od jej zakończenia minęło ćwierć wieku), jak i oceny ideologicznej – była to wojna słuszna. Wówczas powstały takie filmy jak *Parszywa dwunastka* (reż. 1967, reż. Robert Aldrich) czy *Patton* (1970, reż. Franklin J. Schaffner). Jedynie *Zielone berety* (1968, reż. Mervyn LeRoy) stanowiły ewenement, jednak film, z uwagi na swój jawnie propagandowy wymiar, nie spotkał się z życzliwym przyjęciem ze strony widzów, choć stojący za nim John Wayne wciąż uchodził za autorytet.

Dopiero po 1975 r. zaczęły pojawiać się filmy bezpośrednio odnoszące się do wojny w Wietnamie. Najważniejsze i do dziś niezwykle popularne to *Czas apokalipsy* (1979, reż. Francis Ford Coppola) oraz *Łowca jeleni* (1978, reż. Michael Cimino). I od razu doszło do ogromnego przełomu. Związany on był z przesunięciem akcentów. Otóż filmy te otwarcie mówiły o koszmarze doświadczenia wojennego, pokazując go z perspektywy szeregowego żołnierza: o tym, w jaki sposób wpływa on na psychikę, jak go niszczy. Filmy te skupiły się więc na żołnierzu. Szereg kolejnych, które pojawiły się w latach 80. (*Pluton*, 1986, reż. Oliver Stone; *Pełny magazynek*, 1987, reż. Stanley Kubrick; *Urodzony 4 lipca*, 1989, reż. Oliver Stone) kontynuowały ten trend, wzbogacając go o niezwykle realistyczne, długie sceny ukazujące horror walk. Co znaczące jednak, to trend ten, choć początkowo uznawany był za odważny i kontrhegemoniczny – obnażający dyskurs wspierający wojnę i prezentujący jej chwalebno-heroiczny wymiar – z biegiem lat spotkał się z krytyką. Coraz częściej badacze podkreślają skupienie na sobie oraz przesunięcie akcentu z analizy wojny i działań zbrojnych jako takich na analizę i traumę amerykańskiej męskości. Szczególnie emblematyczny jest cykl filmów z Sylwestrem Stallone *Rambo*. W filmach tych, zwraca uwagę Guy Westwell, twórcy nie analizują wojny, ale „mity fundacyjne amerykańskiej tożsamości narodowej, mity, które opierają się na silnej narracji patriotycznej, supremacji technologicznej, wolności, dobru skontrastowanym ze złem i męskiej mocy”<sup>101</sup>.

<sup>101</sup> G. Westwell, *War Cinema...*, s. 58.



Można zaryzykować stwierdzenie, że filmy o wojnie wietnamskiej wprowadziły do kina głównego nurtu temat i analizę skutków zespołu stresu pourazowego. Schemat, jaki się tam bardzo często pojawia, to: afirmujący amerykańskie wartości młody mężczyzna, pod wpływem medialnej propagandy i wartości kultywowanych przez swoją rodzinę, zgłasza się na ochotnika do wojska. Po przejściu szkolenia, zostaje wysłany do Wietnamu. Tam przeżywa traumę wynikającą nie tylko z fizycznego wymiaru koszmaru wojny, ale też powiązaną z obdarciem ze złudzeń co do retoryki jej towarzyszącej i ideologii, która za nią stoi. Najczęściej – fizycznie i psychicznie okaleczony – wraca do domu. W domu spotyka się jeśli nie z wrogością, to obojętnością. Sięga dna. Dopiero po długiej walce z samym sobą i swoimi ograniczeniami udaje mu się z tego dna wydobyć. Często również pojawia się tu rozumiejąca i kochająca kobieta. Nie wszystko musi być pokazane, czasami rzeczy dzieją się w przedakcji. Jak chociażby w *Powrót do domu* (1978, reż. Hal Ashby) z Jane Fondą i Jonem Voightem.



# Kino narodowe a kino historyczne

## 1. Kino narodowe

W publikacjach poświęconych historii kina światowego stosuje się metodę polegającą na wskazaniu wielkich twórców, którzy swoim geniuszem pchnęli kino na nowe tory. Ów geniusz realizował się poprzez filmy, stąd metoda ta skrótowo nazywana jest metodą wielkich nazwisk i wielkich dzieł. Została ona przez współczesnych badaczy skrytykowana, niemniej jednak wciąż jest wykorzystywana w publikacjach. Podobnie jest z typologizowaniem diachronicznym szerszych zmian. Dokonuje się go poprzez wyodrębnienie i pozostanie na poziomie poszczególnych kinematografii narodowych. Kategoria kina narodowego, czyli kina francuskiego, brytyjskiego, włoskiego, polskiego, węgierskiego, szwedzkiego, duńskiego itd., przez dekady była kategorią operacyjną nie podlegającą refleksji. Jest to tym bardziej zaskakujące, że była powszechnie używana. Służyła nie tylko do opisu nurtów i zjawisk w podręcznikach, ale również do strukturywania kursów proponowanych w ramach intensywnie rozwijających się w latach 70. i 80. XX wieku akademickich studiów filmoznawczych.

Andrew Higson zwraca uwagę na to, że kino narodowe rozumiane jest jako „kino tworzone w obrębie danego państwa” przynajmniej na cztery sposoby: ekonomiczny, światopoglądowy, odbiorczy i krytyczny. W tym pierwszym sensie chodzi o szeroko rozumiany

krajowy przemysł filmowy wraz z wszystkimi instytucjami wspierającymi produkcję od strony finansowej i organizacyjnej. Wymienić tu należy również szkoły filmowe, które kształcą przyszłych twórców. Kontekst światopoglądowy sprowadza się do filmów „włączających się w dyskurs narodowy, współtworzący go, problematyzujący”. Kontekst odbiorczy podkreśla perspektywę widzów: które z filmów oglądają w odniesieniu do problemów narodowych. Wreszcie kontekst krytyczny wskazuje na środowisko krytyków, ich wskazania dotyczące tego, które z filmów reprezentatywne są dla narodu<sup>1</sup>.

Tak rozumiane kino narodowe wskazuje na tradycyjny sposób rozumienia narodu jako wspólnoty połączonej więzami krwi, dla której przetrwania istotne jest kultywowanie tożsamości symbolicznej, opartej na przekonaniach, wartościach, sposobie myślenia czy kulturze i tradycji. Produkcja filmowa włącza się tym samym w reprodukcję narodu. Już w momencie pisania swojego tekstu Higson miał krytyczny stosunek do tak rozumianego kina narodowego. Wynikało to przede wszystkim z debat dotyczących etnicznego rozumienia narodu, które rozgorzały po publikacji książek Benedicta Andersona, Ernesta Gellnera czy Terrence Rangera i Erica Hobsbawma<sup>2</sup>, a które nie tylko postulowały historyczne myślenie o narodzie, ale również wskazywały na moment, gdy koncept ten pojawił się w jego obecnym rozumieniu. Kino narodowe zatem miałoby być oparte na tych założeniach, które wówczas kwestionowano. Te założenia to: „unikatowa i stabilna tożsamość narodowa”, możliwość wyrażenia specyfiki danego narodu, „realizująca się w historiach kryzysu i konfliktu, oporu i negocjowania”<sup>3</sup>. Tym samym jest to koncept hegemoniczny, zmierzający do ujednolicenia, a nie zróżnicowania, zbudowany na bezproblemowym

<sup>1</sup> A. Higson, *Idea kinematografii narodowej*, tłum. M. Loska, w: *Kino Europy*, red. P. Sitarski, Kraków 2001, s. 9–10.

<sup>2</sup> B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone: Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Kraków 1997; E. Gellner, *Narody i nacjonalizm*, tłum. Teresa Hołowska, Warszawa 1991; *Tradycja wynaleziona*, red. E. J. Hobsbawm i T. O. Ranger, tłum. F. Godyń i M. Godyń, Kraków 2008.

<sup>3</sup> A. Higson, *Idea kinematografii...*, s. 18–20.

rozumieniu narodu i zmierzający do (re)produkcji „wspólnoty wyobrażonej” poprzez film<sup>4</sup>.

Kategoria kina narodowego szczególnie często pojawia się jako jedyna w kontekście kina Europy Środkowo-Wschodniej<sup>5</sup>. Przy czym owo wyszczególnione przez Higsona rozumienie narodu i kina narodowego łączone jest z kinem historycznym. Kino narodowe ma być zatem kinem szczególnie dbającym o tradycję i kulturę wspólnoty narodowej poprzez sięganie do wydarzeń z przeszłości i reaktualizowanie ich w opowieściach służących z kolei podtrzymaniu narodowej tożsamości. Owo afirmatywne podejście do przeszłości często uzupełnione bywa podejściem krytycznym, w którym również porusza się w obrębie tożsamości narodowej, jednak starając się sproblematyzować, krytycznie podchodząc do mitów kultywowanych przez afirmatywne przywoływanie owych kluczowych wydarzeń.

Nie inaczej jest w przypadku kina polskiego. Pobieźny rzut oka na spis treści jednego z najbardziej znanych i popularnych podręczników historii kina – książkę Tadeusza Lubelskiego<sup>6</sup> – wskazuje na to, że polskie kino jest nieodłącznie związane z historią. W przetłumaczonej na język polski książce Marka Haltofa *Kino polskie*<sup>7</sup> nie jest to tak ostentacyjnie widoczne, choć kwestie polityki i historii przewijają się w poszczególnych rozdziałach z dużą intensywnością. W przypadku *Historii kina polskiego* Lubelskiego wydaje się, że pomiędzy polskim kinem a kinem historycznym można wprowadzić znak równości. Pojawiają się one już w okresie międzywojennym, zarówno w kinie niemy, jak i po wprowadzeniu dźwięku (filmy patriotyczno-propagandowe i adaptacje literatury narodowej w wyróżnionym przez Lubelskiego upolitycznionym modelu twórczości filmowej, a następnie filmy historyczno-patriotyczne w tzw. kinie branżowym). Po II wojnie światowej, po krótkim interludium w postaci socrealizmu, historia wróciła w pełnym rozkwicie w polskiej szkole filmowej. Jej główni, jak i poboczni twórcy nie tylko przywoływali historyczne wydarzenia

<sup>4</sup> Tamże, s. 20. Por. również: A. Higson, *Ograniczona wyobraźnia kina narodowego*, tłum. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 62–63, s. 6–18.

<sup>5</sup> D. Iordanova, *Cinema of Other Europe. The Industry and Artistry of East Central European Film*, London and New York 2003.

<sup>6</sup> T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009.

<sup>7</sup> M. Haltof, *Kino polskie*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004.

(Andrzej Wajda w *Kanale* [1956], Stanisław Różewicz w *Wolnym mieście* [1958]), ale też pokazywali, jak historia trwa w terażniejszości, żyjąc życiem pośmiertnym w strauumatyzowanym wojną społeczeństwie (*Prawdziwy koniec wielkiej wojny*, 1957, reż. Jerzy Kawalerowicz)<sup>8</sup>.

Za szczególnie istotne doświadczenie uznana została II wojna światowa. Co interesujące, to nie tylko stała się ona naczelnym tematem polskiej szkoły filmowej. Jak wykazuje w swojej książce Piotr Zwierzchowski, również władze partii i, w konsekwencji, kinematografii, względem której w opozycji sytuowała się szkoła, również w centrum umieszczały te wydarzenia, określając je wręcz jako wydarzenie założycielskie. Chcąc też zdyskontować popularność i znaczenie filmów polskiej szkoły filmowej, postulowały tworzenie filmów historycznych, jednak w zupełnie odmiennym duchu. Zwierzchowski określa przypadające na dekadę lat 60. filmy historyczne wspierane przez aparat władzy mianem kina nowej pamięci. Kino nowej pamięci realizowało się w filmach batalistycznych (*Barwy walki*, 1964, reż. Jerzy Passendorfer; *Kierunek Berlin*, 1968, reż. Jerzy Passendorfer; *Ostatnie dni*, 1969, reż. Jerzy Passendorfer; *Jarzębina czerwona*, 1969, reż. Ewa i Czesław Petelscy), popularnych serialach telewizyjnych (*Czterej pancerni i pies*, reż. Konrad Nałęczki i Janusz Czekalski; *Stawka większa niż życie*, reż. Andrzej Konic i Janusz Morgenstern) oraz komediach wojennych (*Jak rozpętałem drugą wojnę światową*, 1969, reż. Tadeusz Chmielewski; *Rzeczpospolita babska*, 1969, reż. Heronim Przybył). Mimo że, jak pisze Zwierzchowski, kino nowej pamięci było stymulowane odgórnie i było „narzuceniem dominującej narracji”<sup>9</sup>, cieszyło się

<sup>8</sup> T. Lubelski, *Historia kina...* Do Polskiej Szkoły Filmowej powrócił ostatnio Marek Hendrykowski w monografii poświęconej tej – jak to dowodzi – formacji ideowo-artystycznej. Zob.: M. Hendrykowski, *Polska szkoła filmowa*, Poznań 2018.

<sup>9</sup> Zwierzchowski pisze: „[zjawisko] starające się na nowo opisać II wojnę światową, uzależnione od polityki, ale też biorące pod uwagę istniejące w społeczeństwie stereotypy i resentymenty, traktujące wojnę jako mit założycielski PRL, zawierające przeświadczenie o wyjątkowości polskiego doświadczenia wojny, niezależnie czy chodziło o cierpienie czy heroizm, zakładające istnienie nadrzędnego ładu przyczynowo-skutkowego oraz moralnego, wykorzystujące kino gatunków do kreowania tożsamości narodowej, posiadające określone strategie uwiarygodniania wizerunków przeszłości, łączące wojnę z terażniejszością, odnoszące się do polskiej szkoły filmowej, dotyczące prymatu pamięci

ogromną popularnością, a parydagmatyczne dla niego tytuły wciąż są oglądane.

Mimo zawłaszczenia tematu historycznego przez komunistyczne władze, nie przestał on być popularny wśród filmowców sytuujących się po stronie krytycznej. W latach 1969–1975, w okresie, jak to określał Tadeusz Lubelski, kina młodej kultury pojawił się równolegle nurt kina świadomości historycznej, nie tylko w twórczości wcześniejszych autorów polskiej szkoły filmowej takich jak Andrzej Wajda, Kazimierz Kutz, Tadeusz Konwicki, Stanisław Różewicz czy Wojciech Jerzy Has, ale również wśród debiutantów takich jak Andrzej Żuławski, Janusz Majewski i Walerian Borowczyk. W przypadku tych ostatnich bardziej jako „moda retro” niż element konstrukcji tożsamości narodowej. Co zaskakujące, to wyraźnie wiążące się swoją problematyką ze współczesnością kino moralnego niepokoju (1976–1981) również wśród tytułów uznawanych za kanoniczne odnaleźć można film odwołujący się do historii: *Człowieka z marmuru* (1976, reż. Andrzej Wajda), ale poza kanonem kina moralnego niepokoju znaleźć też można było *Zmory* (1978, reż. Wojciech Marczewski), *Gorączkę* (1980, reż. Agnieszka Holland). W dalszym ciągu realizowane były w tym okresie, jak to określa „kino świadomości historycznej”<sup>10</sup>.

## 2. Kino dziedzictwa narodowego (*heritage cinema*)

Termin ‘*heritage cinema*’ (‘*heritage*’ to ‘dziedzictwo narodowe’) użyty został w kontekście brytyjskim w odniesieniu do grupy filmów historycznych, które pojawiły się w latach 80. XX w. w dużej liczbie, w specyficznym kontekście społeczno-polityczno-ekonomicznym i promowały określoną wizję brytyjskiej kultury narodowej. Termin *heritage cinema* bezpośrednio nawiązywał do tzw. *heritage industry*. Ten drugi zaproponowany został przez Roberta Hewisona dla opisu ciekawego fenomenu ujawniającego się w ówczesnej Wielkiej Brytanii. Kryzys

---

zbiorowej nad indywidualną, starające się zamazać istniejące w społeczeństwie podziały i uzmysławiające widzom, że wojna tak naprawdę jeszcze się nie skończyła”. Por.: P. Zwierzchowski, *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, Bydgoszcz 2013, s. 9–10.

<sup>10</sup> T. Lubelski, *Historia kina...*, s. 297–426.

ekonomiczny okresu thatcheryzmu wynikający z neoliberalnych reform znalazł swoje przełożenie w kryzysie społecznym. Objawiał się on wzrostem niezadowolenia społecznego i ostrej krytyki rządu ze strony klas podporządkowanych, głównych ofiar wprowadzanych przez ówczesną premier reform. Remedium na to na poziomie symbolicznym miało być eksploatawanie specyficznej wizji brytyjskości. Związanej z wspaniałą przeszłością Imperium Brytyjskiego i klarowną sytuacją społeczną.

Ów przemysł dziedzictwa narodowego świetnie rozwinął się na poziomie popkultury. Kino i telewizja doskonale wpisały się w trend, dodatkowo wzmocniony dyskusją o reaktywacji, i to od razu w świetnym wydaniu, kina brytyjskiego. Przeżywało ono bowiem silny zastój pod koniec lat 70., osiągając dno w 1981 r., gdy w Wielkiej Brytanii powstały zaledwie 24 filmy. Wraz z nurtem dziedzictwa narodowego przyszło niezwykle ożywienie. Nie tylko wzrosła produkcja filmowa – Higson podaje, że od 1980 do 1990 r. wyprodukowanych zostało 487 filmów, co daje średnio ok. 48–49 filmów rocznie – ale również filmy te, zwłaszcza filmy kostiumowe zaczęły zdobywać nagrody i uznanie na rynkach światowych<sup>11</sup>.

Ze wspomnianych 487 filmów, 43 zalicza się do kina dziedzictwa narodowego. Większość z nich osadzona jest od lat 80. XIX w. do lat 30. XX w., wiele z nich to adaptacje znanych i uznanych literackich pierwowzorów. Ewokują one wizję przeszłości związaną z życiem i funkcjonowaniem arystokracji, z tej arystokracji przede wszystkim jej męskiej części. Opowiadają, z wyraźną nostalgią, o przeszłości Imperium Brytyjskiego, idealizując przy tym stosunki społeczne i w sposób afirmatywny odnosząc się do polityki prowadzonej przez klasy wyższe.

Filmy te rozgrywają się w południowej Anglii. Jej idylliczny krajobraz pozostaje nietknięty przez urbanizację i rozwijający się wówczas bardzo intensywnie przemysł. Ewokowanie sielankowej wizji przeszłości konstruowane było na poziomie wizualnym poprzez użycie określonych środków. Spowolniony rytm zdarzeń pozwalający celebrować widoki pieczołowicie odtworzonych wnętrz, ich wyposażenia, przestrzeni i krajobrazów, w których usytuowane były rodowe siedziby, głównie zamki i pałace. Malownicze otoczenie, filmowane w lekko

<sup>11</sup> A. Higson, *Re-presenting National...*, s. 602–603.

nieostrzy sposób, nadawało prezentowanemu światu wartość i zabarwiała nostalgią. Badacze twierdzą, że pośrednim celem nastawienia tych filmów na tak rozumiany spektakl było uśpienie krytycznego myślenia uwzględniającego kontekst historyczny oraz te sfery życia ludzi (i całych klas społecznych oraz grup etniczno-narodowych), które zostały z tej wizji wyrugowane. Dodatkowo znani i uznani aktorzy legitymizowali te produkcje swoją obecnością. Wśród nich wymienia się Denholma Elliota, Judi Dench, Maggie Smith, Simona Callowa. Niemal natychmiast pojawiła się też grupa młodych, bardzo zdolnych aktorów, których talent przełożył się na popularność wśród widzów. Należeli do nich: Helena Bonham Carter, James Wilby, Hugh Grant<sup>12</sup>.

### 3. Polskie kino dziedzictwa narodowego

Mieszkająca i pracująca od lat w Wielkiej Brytanii polska badaczka, Ewa Mazierska, wypracowany na gruncie brytyjskim i rozpropagowany w odniesieniu do tamtejszego kina historycznego termin przeniosła na polski grunt i wykorzystwała do opisu tzw. pierwszej fali kina historycznego. W porównaniu z brytyjskim, polski dorobek *heritage cinema* wydaje się niewielki. Mazierska wskazuje zaledwie osiem filmów, które powstały na przełomie XX i XXI w. Były to kolejno: *Ogniem i mieczem* (1999, reż. Jerzy Hoffman), *Pan Tadeusz* (1999, reż. Andrzej Wajda), *Szybyłowe prace* (2000, reż. Paweł Komorowski), *Przedwiośnie* (2001, reż. Filip Bajon), *Quo Vadis* (2001, reż. Jerzy Kawalerowicz), *W pustyni i w puszczy* (2001, reż. Maciej Dutkiewicz i Gavin Hood) i *Pragnienie miłości* (2001, reż. Jerzy Antczak)<sup>13</sup>. Należy jednak pamiętać, że był to szczególnie trudny okres dla polskiej kinematografii. Produkcja roczna często nie przekraczała dwudziestu filmów. Większość absolwentów polskich szkół filmowych nie miała szansy na pełnometrażowy debiut, czekając wiele lat na możliwość nakręcenia fabuły. Co więcej, dotychczas hołubieni przez publiczność

<sup>12</sup> Tamże, s. 607–610. Por. również: K. Kosińska, *Kino brytyjskie: Realizm społeczny i kino dziedzictwa*, w: *Kino końca wieku*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2019, s. 423–488.

<sup>13</sup> Ósmy film, o którym pisze Mazierska, *Krzyżacy* – w dwóch wersjach: Jarosława Żamojdy i Bogusława Lindy – nie został zrealizowany.



twórcy filmowi mieli poczucie utraty kontaktu z widownią. Sukcesy frekwencyjne takich filmów jak *Psy* (1992, reż. Władysław Pasikowski) czy *Jańcio Wodnik* (1993, reż. Jan Jakub Kolski) tylko pogłębiały narastające od lat 80. poczucie braku porozumienia. Nagły powrót widzów do kina na adaptacje klasyki cieszył twórców takich jak Wajda czy Hoffman tym bardziej, że filmy te stanowiły wedle ich twórców właściwy rodzaj kina, bo promujący wyższe wartości i odpowiadający im romantyczny paradygmat.

Analizując te filmy Mazierska stwierdza, że zaproponowana przez Andrew Higsona definicja brytyjskiego kina dziedzictwa narodowego, poddana niewielkim modyfikacjom, może posłużyć za punkt wyjścia do charakterystyki wspomnianego nurtu: „oparte na uznanych źródłach literackich, kręcone w oryginalnych przestrzeniach, sielankowe w nastroju, ukazujące zazwyczaj klasy wyższe, filmowane zgodnie z tradycją wiktoriańskiego (swobodnie dającego się przełożyć na sienkiewiczowski piktoralizm, równoległy jeśli chodzi o czas i podobny w wielu obszarach) piktoralizmu, a w konsekwencji powolne w rytmie i montażu oraz dające wrażenie dostojności”<sup>14</sup>. Jak twierdzi Mazierska, polskie kino dziedzictwa narodowego jest równie zafascynowane historią, jak brytyjski odpowiednik. Przy czym jest to wizja uproszczona, szlachetna, nostalgiczna, pozbawiona jakichkolwiek krytycznych odniesień<sup>15</sup>. W stosunku do literackich pierwowzorów w polskich filmowych ekranizacjach daje się zauważyć mniej ksenofobiczne nastawienie do innych, sąsiadujących, nacji. Są one prezentowane w dalszym ciągu z wykorzystaniem spolaryzowanych figur wroga i sojusznika, jednak generalnie, jak stwierdza Mazierska, szowinizm jest mniej ostentacyjny, co zostało odnotowane przez krytyków, szczególnie po premierze *Ogniem i mieczem* (1999, reż. Jerzy Hoffman). Negatywne odniesienie względem Innych zakodowane zostało z wykorzystaniem rozróżnienia: chrześcijanie—niechrześcijanie. Filmy

<sup>14</sup> E. Mazierska, *In the Land of Noble Knights and Mute Princesses: Polish heritage cinema*, „Historical Journal of Film, Radio and Television”, 2001, Vol. 21, nr No. 2, s. 167–168, <https://doi.org/10.1080/01439680120051505>. Zob. również: M. Haltof, *Adapting the National Literary Canon: Polish Heritage Cinema*, „Canadian Review of Comparative Literature/ Revue Canadienne de Littérature Comparée” 2007, Vol. 34, nr 3, s. 298–306.

<sup>15</sup> E. Mazierska, *In the Land of Noble...*, s. 168.



reprezentujące *Polish heritage cinema* pełne są symboliki chrześcijańskiej (krzyże i obrazy Matki Boskiej w *Ogniem i mieczem*), a bohaterowie prezentowani jako ufni w boską opiekę i przewodnictwo. Dodatkowo niechrześcijanie, jak podkreśla Mazierska, są „pokazywani jako dekadency i «niemęscy», bardziej skupieni na własnych przyjemnościach niż zbożnych celach”<sup>16</sup>.

Daje się zauważyć odejście od wykorzystywania kwestii etnicznych do konstrukcji polskości. Nie odchodzi się jednak od wykorzystania figury Innego. Jedynie etnicznego Innego zastępuje Inny genderowy. W filmach tych, jak podkreśla Mazierska w puste miejsce po Innych „żyjących za wschodnią i zachodnią granicą” wpisane zostają kobiety, a szczególnie jeden typ kobiet: „aktywnych, niezależnych od mężczyzn i dorównujących im intelektualnie”<sup>17</sup>. Mazierska wykazuje to przyglądając się na poziomie narracji, konstrukcji postaci, obsady oraz użytych środków stylistycznych z jednej strony postaciom kniahini Kurcewiczowej, Horpyna i Telimena (które są „niewłaściwymi” kobietami) z drugiej zaś Helenie i Zosi (które przedstawiane są jako „właściwe”)<sup>18</sup>.

Mazierska podsumowuje swoje rozważania w następujący sposób: „Polskie filmy dziedzictwa narodowego z reguły kreują obraz dawnej Polski jako kraju feudalnego i patriarchalnego, gdzie lojalność wobec ojczyzny i wiary katolickiej uznawano za najwyższą wartość. Taki wizerunek Polski jest idealizowany przez twórców, co (choć niebezpośrednio) przekłada się na uwznioślenie sił politycznych wspierających nacjonalizm, katolicyzm, patriarchat, seksizm i elitaryzm. Podsumowując, polskie kino dziedzictwa narodowego, podobnie jak większość artefaktów i instytucji zrodzonych z nostalgii, promuje konserwatywną, reakcyjną ideologię”<sup>19</sup>.

#### 4. Kino pamięci narodowej

Polska, jak inne kraje Europy Środkowo-Wschodniej, należy do krajów, w których historia stanowi ważny element życia społeczno-kulturowego.

<sup>16</sup> Tamże, s. 173.

<sup>17</sup> Tamże, s. 175.

<sup>18</sup> Tamże, s. 178.

<sup>19</sup> Tamże, s. 180.

Co więcej, Polacy zaliczani są do nacji zorientowanych na przeszłość. Uwidacznia się to na wielu płaszczyznach, szczególnie zaś w dyskursie politycznym. Konstruując swoją tożsamość, zarówno indywidualną, jak i zbiorową, często sięgamy po wydarzenia historyczne, by uzasadnić to, kim jesteśmy. Epoka romantyzmu i wypracowane wówczas mity i symbole kulturowe w dalszym ciągu odgrywają w tym procesie ważną rolę. Zmiany cywilizacyjne wywołane przez procesy globalizacji, upadek komunizmu i transformacja ustrojowa (1989), wstąpienie do NATO (1999) i do Unii Europejskiej (2004) niewiele w tym zakresie zmieniły. Wśród istotnych wartości narodowych wciąż wymieniane są wolność i niezależność, poświęcenie dla narodu czy indywidualne działanie. Nie zmieniły tego również głosy krytyczne i próby przepracowania heroiczno-martyrologicznego wzorca. W obszarze kina ujawniło się to ze szczególną siłą po przyjęciu nowej *Ustawy o kinematografii* w 2005 roku. Chociaż minister kultury zobowiązany w niej został do tworzenia warunków rozwoju różnych typów i rodzajów produkcji filmowej, Polski Instytut Sztuki Filmowej (PISF, państwowa instytucja powołana przez ustawę i na jej mocy odpowiedzialna za rozwój polskiej kinematografii) szczególny nacisk położył na kino historyczne mające stanowić szczególną wartość dla polskiej tradycji i języka.

Filmowcy wykorzystali tę okazję, by sięgnąć po tematy odwołujące się do historii narodu i państwa polskiego w XX w. Filmy historyczne, które wówczas się pojawiły (i w dalszym ciągu powstają – na jesień 2019 roku planowana jest premiera *Marszałka* w reżyserii Michała Rosy oraz *Legionów* Dariusza Gajewskiego. Jacek Bławut pracuje nad filmem o najsłynniejszym polskim okręcie podwodnym *Orzeł. Ostatni patrol*) tworzą rozpoznawalny i najczęściej przez krytyków dyskutowany nurt we współczesnym kinie polskim. Wyreżyserowany przez Andrzeja Wajdę i wprowadzony do kin w 2007 roku *Katyń* traktowany jest jako film otwierający nurt. W dalszej kolejności wymienia się: *Generała Nila* (2009, reż. Ryszard Bugajski), *Generał – zamach na Gibraltarze* (2009, reż. Anna Jadowska, Lidka Kazen), *Popiełuszko* (2009, reż. Rafał Wierzyński), *Róża* (2011, reż. Wojciech Smarzowski), *80 milionów* (2011, reż. Waldemar Krzystek), *W ciemności* (2011, reż. Agnieszka Holland), *Czarny Czwartek. Janek Wiśniewski padł* (2011,

reż. Antoni Krauze), *1920 Bitwa Warszawska* (2011, reż. Jerzy Hoffman), *Ida* (2013, reż. Paweł Pawlikowski), *Wałęsa. Człowiek z nadziei* (2013, reż. Andrzej Wajda), *Miasto 44*, (2014, reż. Jan Komasa), *Jack Strong* (2014, reż. Władysław Pasikowski), *Pokłosie* (2012, reż. Władysław Pasikowski), *Historia Roja* (2016, reż. Jerzy Zalewski), *Zimna wojna* (2017, reż. Paweł Pawlikowski), *Kamerdyner* (2018, reż. Filip Bajon), *Kurier* (2019, reż. Władysław Pasikowski) i wiele, wiele innych. Filmy te określane bywają mianem „drugiej fali narodowego kina historycznego” w przeciwieństwie do wcześniejszych filmów, które pojawiły się na przełomie wieków. Filmy historyczne pierwszej fali – opisane wcześniej w podrozdziale jako polskie filmy dziedzictwa narodowego – stanowiły w większości przypadków adaptacje wielkiej, uznawanej za klasyczną, polskiej literatury historycznej<sup>20</sup>. Filmy drugiej fali nie odwołują się do literatury. Przynależą do kina narodowego w węższym, opisanym przez Andrew Higsona sensie. Wpisują się również w dyskusje dotyczące historii Polski w XX wieku, współtworząc tym samym dyskurs polityki historycznej. Ze względu na wizję historii państwa i narodu w nich promowaną, dla ich określenia będę używała terminu zaproponowanego przez Magdalenę Nowicką i Witolda Mrozka „kino pamięci narodowej”<sup>21</sup>.

Sposób podejścia do historii, konstruowania narodowego dyskursu czy, co bardziej istotne, konstruowania narodowej wspólnoty zostały w tym kinie niemal w niezmienionej postaci przeniesione z dziewiętnastowiecznej polskiej literatury i sztuki do filmów drugiej fali kina historycznego. Jak wspomniałam, w zdecydowanej większości przypadków kino to odnosi się do dwudziestowiecznej historii państwa i narodu polskiego. Domyślną widownię tych filmów stanowi „cały naród”, zaś cele edukacyjne – przybliżanie wielkich działań wielkich postaci oraz znaczących zdarzeń – często wysuwane są na pierwszy plan przez twórców. Produkcja tych filmów wspierana jest przez różne publiczne i rządowe instytucje. Oprócz PISF-u, filmowcy mogą ubiegać

<sup>20</sup> M. Adamczak, „*Katyń*” i „*Generał «Nil»*” a (długi) zmierzch paradygmatu, „*Kwartalnik Filmowy*” 2012, nr 77–78, s. 74. Por. również: M. Haltof, *Adapting the National...*

<sup>21</sup> W. Mrozek, *Kino pamięci narodowej: Najnowsze kino polskie w dyskursie polityki historycznej*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski i M. Stroński, Kraków 2009, s. 298.

się o dofinansowanie w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Polskiej Fundacji Narodowej (od 2016 roku). W przypadku takich filmów jak *Popiełuszko* głośno było o zaangażowaniu Kościoła katolickiego w jego promocję<sup>22</sup>. Wielkie produkcje historyczne również chętnie dotowane są przez spółki skarbu państwa.

Jako kino historyczne, odwołujące się do dwudziestowiecznej historii państwa i narodu polskiego kino pamięci narodowej łatwe jest do rozpoznania przez publiczność. Poza tym jednak stanowi heterogeniczny fenomen. Odwołuje się bowiem do różnych trybów narracji, stylów i poetyk, od tradycyjnych po bliskie awangardzie. Dla przykładu *Jack Strong* sytuuje się wyraźnie po stronie kina głównego nurtu w jego hollywoodzkim wydaniu. *Róża* Wojciecha Smarzowskiego wpisuje się w kino artystyczne. *Generał. Zamach na Gibraltarze*, zwłaszcza we fragmentach wykorzystujących podzielony ekran, przywołuje na myśl opisany przez Urszulę Jarecką idiom wideoklipowy<sup>23</sup>. W chwili premiery *Miasta 44* wiele pisano o estetyce gier komputerowych wykorzystanej przez Jana Komasę, co miało stanowić ukłon w stronę młodszej widowni.

Pisząc o kinie hollywoodzkim okresu klasycznego, Thomas Schatz dokonał podziału gatunków z uwzględnieniem wpisanej w tekst płci społeczno-kulturowej projektowanych widzów. Na tej podstawie wyróżnił gatunki „męskie” i gatunki „kobiece”. Gatunki męskie, określane przez niego mianem gatunków porządku (*genres of order*), to western, film wojenny czy tzw. *hard-boiled detective*. W filmach reprezentujących gatunki porządku konflikt dramatyczny jest wyrażany i rozwiązywany przy użyciu przemocy. W gatunkach kobiecych, określanych również gatunkami włączania (*genres of integration*), konflikt dramatyczny przekładany jest na uczucia i kodowany za ich pomocą. Następnie zaś wyrażany i przepracowywany na poziomie emocji, by znaleźć ukojenie w finalnym uścisku. Melodramat, *screwball comedy* i musical przynależą do gatunków kobiecych<sup>24</sup>. Kino pamięci narodowej

<sup>22</sup> Tamże, s. 298–303.

<sup>23</sup> U. Jarecka, *Od teledysku do wideoklipu. Ewolucja idiomu klipowego*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2002, s. 293–315.

<sup>24</sup> T. Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, New York 1981, s. 34–35.

również w tym aspekcie jest zróżnicowane. Do męskich filmów akcji zaliczyć można *Jacka Stronga* i *80 milionów*, do filmów kobiecych melodramaty takie jak: *Mała Moskwa* (2008, reż. Waldemar Krzystek) czy *Różyczka* (2010, reż. Jan Kidawa-Błoński).

Kino pamięci narodowej w różny sposób podchodzi również i wykorzystuje historię. Z jednej strony znaleźć można filmy tradycyjne, niemal podręcznikowe w postrzeganiu przeszłych zdarzeń. Najczęściej pojawiają się w nich znaczące wydarzenia i niezwykłe postacie. *1920. Bitwa Warszawska* oraz *Czarny czwartek* stanowią tu dobry przykład. Film Jerzego Hoffmana rozgrywa się w czasie wojny polsko-sowieckiej 1919–1921, która postrzegana jest w Polsce jako wydarzenie, które pozwoliło powstrzymać bolszewików w ich marszu na Zachód. *Czarny czwartek* przywołuje wydarzenia Grudnia 1970 r. – strajki robotników i krwawą pacyfikację dokonaną przez ówczesne władze. Najgłośniejsze filmy o znaczących postaciach to *Generał Nil* (o jednym z dowódców Armii Krajowej w czasie II wojny światowej, straconym przez komunistyczne władze w 1953 r.), *Popiełuszko* (o księdzu katolickim znanym ze swojej antykomunistycznej postawy, zamordowanym przez agentów bezpieki w 1984 r.) czy *Wałęsa. Człowiek z nadziei* (o liderze Solidarności). Z drugiej strony filmowcy sięgają do mikrohistorii. Przeszłość prezentowana jest z perspektywy zwykłych ludzi, tego, w jaki sposób Historia wpływała na ich losy. Za przykład niech posłużą *Rewers* (2009, reż. Borys Lankosz), *Róża*, *Różyczka* czy *Ida* (2013, reż. Paweł Pawlikowski).

Filmy przynależące do kina pamięci narodowej wykorzystują różne źródła finansowania. Jak już wspomniałam, najważniejszy z nich to ustanowiony w 2005 r. Polski Instytut Sztuki Filmowej. Bliższe przyjrzenie się kryteriom ewaluacji wniosków wskazuje na przemyślaną politykę w tym względzie. Publikowane co roku przez PISF dokumenty dotyczące zasad składania wniosków określają priorytety. W roku 2019 zostało wyszczególnione łącznie dziesięć priorytetów, kolejno: (I) rozwój projektu (film fabularny, dokumentalny i animowany), (II) produkcja filmów fabularnych, (III) produkcja filmów dokumentalnych, (IV) produkcja filmów animowanych, (V) produkcja filmów fabularnych pełnometrażowych – mikrobudżetowych „PIERWSZY FILM”, (VI) produkcja koprodukcji mniejszościowych, (VII) produkcja filmów

nowatorskich, (VIII) Polsko-Niemiecki Fundusz Filmowy, (IX) produkcja oraz rozwój projektów dla młodego widza lub widzowi familijnej, (X) stypendia scenariuszowe pełnometrażowych filmów fabularnych, dokumentalnych i animowanych. Priorytety I–IV oraz X mają wyszczególnione dodatkowo, obok filmów autorskich i koprodukcji mniejszościowych, filmy historyczne<sup>25</sup>. Dokument „Programy operacyjne Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej na Rok 2019” w następujący sposób definiuje film historyczny: „film, w którym tło historyczne wydarzenia ma znaczący wpływ na dramaturgię, rozwój bohaterów, przebieg akcji i który powstaje w konsultacji z historykiem”<sup>26</sup>.

Na liście beneficjentów w 2012 roku z łącznej liczby 42 dofinansowanych produkcji pełnometrażowych filmów fabularnych, osiem można było określić jako przynależne do kina pamięci narodowej. Są to kolejno: *Bitwa pod Wiedniem* (reż. Renzo Martinelli), *Hans Kloss. Stawka większa niż śmierć* (reż. Patryk Vega), *Historia „Roja”, czyli w ziemi lepiej słyszeć* (reż. Jerzy Zalewski), *Obława* (reż. Marcin Krzyształowicz), *Pokłosie* (reż. Władysław Pasikowski), *Ambassada* (reż. Juliusz Machulski) i *W cieniu* (reż. David Ondříček [koprodukcja]). W kolejnym roku proporcje te wzrosły, z 29 dofinansowanych przez PISF projektów, siedem przynależało do kina pamięci narodowej. Były to: *Miasto 44* (2014), *Ida*, *Baczyński* (reż. Kordian Piwowski), *Był sobie dzieciak* (reż. Leszek Wosiewicz), *Hiszpanka* (2014, reż. Łukasz Barczyk), *Sierpniowe niebo. 63 dni chwały* (reż. Ireneusz Dobrowolski) i *Wałęsa. Człowiek z nadziei*.

Oprócz PISF-u filmy pamięci narodowej finansowane są również przez Polską Fundację Narodową. Powstała w 2016 roku fundacja założona została przez 17 spółek Skarbu Państwa. Jej misją jest „promowanie naszych sukcesów w nauce, bogatej kulturze, wspaniałej historii i niepowtarzalnej przyrodzie”<sup>27</sup>. W przeszłości również Grupa ITI, specjalizująca się w komediach romantycznych, podejmowała się finansowania i produkcji filmów historycznych. Podkreślić jednak należy,

<sup>25</sup> *Programy Operacyjne Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej na Rok 2019*, s. 7–9, [https://www.pisf.pl/files/dokumenty/po\\_2019/Programy\\_Operacyjne\\_PISF\\_2019.pdf](https://www.pisf.pl/files/dokumenty/po_2019/Programy_Operacyjne_PISF_2019.pdf) [dostęp: 24.06.2019].

<sup>26</sup> *Programy Operacyjne Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej na Rok 2019*, s. 150.

<sup>27</sup> Zob.: <https://www.pfn.org.pl/#misja> [dostęp: 20.06.2019].



że filmy przez nią firmowane wchodziły na rynek w atmosferze skandalu. Tak było w przypadku *Generała. Zabójstwo na Gibraltarze*, którego twórcy odwoływali się do teorii spiskowych dotyczących śmierci generała Władysława Sikorskiego. Jeszcze przed premierą *Tajemnicy Westerplatte* (2013, reż. Paweł Chochlew) podniosły się głosy, że film szkaluje dobre imię polskiej armii, pokazując niegodne zachowania żołnierzy broniących półwyspu we wrześniu 1939 r. Kolejnym graczem, który funkcjonuje w tym obszarze, choć z niewielkimi sukcesami jest Fundacja Lux Veritatis. Powstała w 1998 r. fundacja „działa na rzecz kultury i sztuki produkując filmy o tematyce religijnej”<sup>28</sup>. Wprowadzony na ekrany w 2016 r. *Zerwany kłós* (reż. Witold Ludwik) definiowany jest w bazach jako film religijny, jednak rozpatrywać go należy również w kontekście kina historycznego, gdyż odwołuje się do sytuacji społeczno-politycznej oraz przywołuje polską mitologię narodową.

Kino pamięci narodowej wypracowało również szereg trendów i cykli. Magdalena Urbańska wyróżniła w jego obrębie kino pamięci narodowej w węższym sensie oraz kino postwolnościowe. To pierwsze wpisuje się w pozytywistyczny sposób myślenia o historii jako możliwej do ustalenia jednej prawdy, którą należy odkryć po latach zakłamania. Współgra jednocześnie z polityką historyczną propagowaną przez konserwatywne środowiska. Cele edukacyjne filmów wysuwane są na pierwszy plan. Towarzyszy im równocześnie hagiograficzna postawa – zaświadczać mają o wielkości narodu. Filmy fabularne traktowane są w tym przypadku przez twórców jako legitymizujące się „dokumentalną wiarygodnością”. Przykłady kina pamięci narodowej w wąskim sensie to *Generał Nil* czy *Popieluszko. Z kolei Ida, Kret* (2010, reż. Rafał Lewandowski) czy *Obława* przynależą do podnurtu określanego przez Urbańską kinem postwolnościowym. Punktem wyjścia w tym podnurcie jest przekonanie, że przeszłość wymaga przepracowania. Filmy te wskazują na traumy oraz niewygodne prawdy, z którymi należy się zmierzyć. Problematyzują pamięć jako pewien konstrukt społeczny. Do tego celu wykorzystują zabiegi narracyjne takie jak ramy narracyjne, postacie wewnętrznych narratorów czy

<sup>28</sup> Zob.: <https://luxveritatis.pl/> [dostęp: 20.06.2019].

fokalizatorów. Odwołują się również do kina gatunków<sup>29</sup>. W podobnym kierunku, choć skupiając się jedynie na wymowie filmów poszedł Jakub Majmurek, wskazując na podnurty monumentalny i rozliczeniowy we współczesnym polskim kinie historycznym. Jako przykłady pierwszego autor wskazał *1920. Bitwę warszawską* oraz *Miasto 44*, do drugiej grupy zaliczył *Różę*, *W ciemności*, *Idę*, *Papuszę* (2013, reż. Joanna Kos-Krauze, Krzysztof Krauze) czy *Kamerdynera* (2018, reż. Filip Bajon), jako wyróżnik traktując ujętą w tych filmach perspektywę mniejszości etnicznych i narodowych<sup>30</sup>.

Wśród podziałów w obrębie kina pamięci narodowej pojawia się również kryterium tematyczne. Barbara Szczekała wskazała na nurt filmów dotyczących powstania warszawskiego (1 sierpnia – 3 października 1944 r.), określając go mianem „nowego kina powstańczego”. Postrzegane jako najbardziej traumatyczne zdarzenie w historii II wojny światowej, powstanie długo nie mogło doczekać się realizacji poświęconego mu filmu. Dopiero okres 2013–2014 przyniósł szereg produkcji odwołujących się do wydarzeń z sierpnia 1944 r. Szczekała wymienia sześć tytułów: *Był sobie dzieciak*, *Sierpniowe niebo. 63 dni chwały*, *Baczyński*, *Powstanie Warszawskie* (2014, reż. Jan Komasa), *Miasto 44* oraz *Kamienie na szaniec* (2014, reż. Robert Gliński). Co ciekawe, to filmy te powstały dopiero po jakimś czasie od pojawienia się pomysłu na film o powstaniu (w 2005 r.) i wszystkie miały premiery w krótkich odstępach czasu (2013–2014)<sup>31</sup>. Elżbieta Durys zwróciła z kolei uwagę na potencjał cyklu o żołnierzach wyklętych. Dotychczas powstały zaledwie dwa filmy fabularne realizujące jego schemat – *Historia Roja* (2016) oraz *Wyklęty* (2017 reż. Konrad Łęcki) – zważywszy jednak na popularność fantazmatu żołnierzy wyklętych oraz politykę historyczną państwa i instytucji kultury, może się okazać nośnym tematem dla kolejnych produkcji<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> M. Urbańska, *Polskie kino postwoleńskie*, „EKRAŃY” 2017, nr 3–4 (37–38), s. 53–57.

<sup>30</sup> J. Majmurek, *Wojny pamięci*, „Kino” 2019, nr 4, s. 22–25.

<sup>31</sup> B. Szczekała, *Nowe kino powstańcze?*, „EKRAŃY” 2014, 21, nr 5, s. 46–49.

<sup>32</sup> E. Durys, *Żołnierze wyklęci i polskie współczesne kino historyczne: „Historia Roja”*, w: *Popkulturowe formy pamięci*, red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, Warszawa 2018, s. 197–215.



Powróćmy jeszcze do roku 1989, gdyż wydaje się, że przyczyny pojawienia się i obecnego kształtu kina pamięci narodowej wiążą się z tym przełomowym momentem w historii Polski. Do lat 80. władze komunistyczne trzymały się wypracowanej wcześniej polityki względem filmowców oraz krajowego rynku dystrybucji filmowej. Mimo istnienia cenzury politycznej, w kraju powstawało sporo filmów wyrażających w sposób mniej lub bardziej zawoalowany sceptyczny stosunek do systemu. Ujawniło się to szczególnie w okresie kina moralnego niepokoju pod koniec lat 70. i na początku 80. Ów krytycyzm względem władz był – obok wartości artystycznych – jednym z elementów przyciągających widzów do kin i przyczyniającym się do jego popularności.

W odniesieniu do produkcji międzynarodowych i polityki zakupu filmów, to prócz kryterium politycznego, władze kierowały się kryterium wartości artystycznej przy zakupie filmów. Świetnie rozwinięta i dotowana przez państwo sieć Dyskusyjnych Klubów Filmowych oraz organizowane co roku „Konfrontacje” (przeglądy najlepszych światowych produkcji) pozwalały amatorom filmów być na bieżąco. Po zniesieniu stanu wojennego (1983) i pojawieniu oznak załamania gospodarczego władze zmieniły politykę repertuarową, sprowadzając do kin *blockbustery*. Jednym z celów tej zmiany polityki repertuarowej było wyciszenie nastrojów po „karnawale wolności” i wprowadzeniu stanu wojennego (13 grudnia 1981) oraz odciążeniu uwagi widzów od bieżącej sytuacji gospodarczej. Trudności finansowe nie pozwalały na sprowadzenie wszystkich tytułów, jednak sporo hitów ekranowych kina nowej przygody się wówczas na ekranach pojawiło.

Sytuacja uległa zmianie po 1989 r., gdy zniesiona została cenzura oraz otwarto rynek na zagranicznych dystrybutorów. Zalew kina rozrywkowego nie na długo wyciszył potrzeby widzów. Już wkrótce zaczęły pojawiać się głosy – nie tylko krytyków – domagające się kina rozrywkowego na wyższym poziomie, ale też kina, które mierzyłoby się z otaczającą rzeczywistością społeczno-polityczną. Pogłębiający się kryzys ekonomiczny i brak systemowych rozwiązań były katastrofalne dla polskiego kina. Produkcja filmów spadła do dwudziestu kilku tytułów rocznie, kolejne pokolenia absolwentów szkół filmowych czekały na możliwość debiutu. Wobec kurczącego się budżetu Komitetu Kinematografii w tym okresie przez długi czas głównym sponsorem

polskiego kina była Telewizja Polska SA. Ocenia się, że jej wkład w produkcję filmów wynosił nawet 60 proc. Jak podaje Ewa Głębička, na 15 debiutów przypadających na lata 1998–2000, sześć w całości sfinansowanych zostało ze środków telewizji. Głębička odnosi się do kolejnych edycji festiwalu polskich filmów fabularnych odbywającego się corocznie w Gdyni. W 1993 r. na 27 filmów konkursowych, 21 zostało sfinansowanych lub było współfinansowanych przez TVP, w roku 2000 telewizja współfinansowała 20 (11 sfinansowała w całości) z 29 filmów konkursowych. Pięć lat później, osiem z 21 filmów w konkursie zostało sfinansowanych przez TVP w całości. W tym samym czasie Agencja Produkcji Filmowej (ciało powołane przez Komitet Kinematografii do finansowania i nadzoru produkcji filmowej subsydiowanej przez państwo) sfinansowała trzy i współfinansowała osiem filmów w przywołanym roku<sup>33</sup>. Oczywiście wpływ na to miała dobra sytuacja finansowa telewizji wynikająca z olbrzymich wpływów z reklam. Należy jednak podkreślić, że była to jednocześnie przemyślna polityka ówczesnych władz TVP. Inne telewizje, mimo zobowiązań wynikających z otrzymanych koncesji, poza stacją Canal+ Polska, nie były tak aktywne. Ta ostatnia od chwili powstania w 1994 r. coraz aktywniej angażowała się w produkcję filmów, subsydiując cztery lub więcej filmów rocznie w wysokości od dwóch do 80 proc.<sup>34</sup>. W ciągu pierwszych dziesięciu lat istnienia Canal+ współfinansował ponad 60 filmów pełnometrażowych oraz 20 filmów dokumentalnych i krótkich. Dobrze jest o tym pamiętać, gdyż powstały wcześniej Polsat, choć otrzymał wcześniej koncesję (1992) i cieszył się ogromną popularnością wśród widzów – co miało przełożenie na wpływy z reklam – unikał realizacji zobowiązań wynikających z otrzymanej koncesji. Z kolei TVN, który zaczął nadawać w 1997 r. zaangażowała się w produkcję filmową znacznie później, inwestując, jak wcześniej powiedziałam, głównie w komedie romantyczne.

<sup>33</sup> T. Kowalski i in., *Raport o stanie kultury. Kinematografia: W kierunku rynku i Europy*, s. 25–26, [http://www.kongreskultury.pl/library/File/RoSK%20kinematografia/kinematografia\\_kowalski.pdf](http://www.kongreskultury.pl/library/File/RoSK%20kinematografia/kinematografia_kowalski.pdf) [dostęp: 26.06.2019]; E. Głębička, *Między państwowym mecenatem a rynkiem: Polska kinematografia po 1989 roku w kontekście transformacji ustrojowej*, Katowice 2006, s. 108–114.

<sup>34</sup> E. Głębička, *Między państwowym mecenatem...*, s. 115.

Brak stabilności sytuacji wynikający przede wszystkim z nieadekwatnych regulacji prawnych (funkcjonująca od 1987 r. *Ustawa o kinematografii* choć dopuszczała prywatnych graczy, składała ciężar produkcji filmowej na barki państwa), bardzo ograniczonych źródeł finansowania i kryzysu ekonomicznego dodatkowo pogłębiał brak jednej wizji i zgody na to, w jakim kierunku polska kinematografia ma się rozwijać, jaki model przyjąć. W końcowym etapie dyskusji ścierały się dwie wizje. Prawicowo-konserwatywni publicyści, głównie tygodnika „Wprost”, wspierani przez właścicieli stacji Polsat i TVN optowali za otwarciem rynku i zaadaptowaniem modelu amerykańskiego. Stowarzyszenie Filmowców Polskich, wspierane przez TVP oraz dziennikarzy skupionych przy miesięczniku „Kino”, opowiadało się za modelem europejskim i dążyło do stworzenia modelu, który wspierałby finansowo produkcję filmową w Polsce. Mimo znaczącej przewagi medialnej pierwszej opcji, zwyciężyła druga z nich. Nowa ustawa o kinematografii, jak wspomniałam, przyjęta została w 2005 r. W tym samym roku powołano do życia Polski Instytut Sztuki Filmowej. Jego twórczynią i pierwszą dyrektorką została Agnieszka Odorowicz, która wcześniej bardzo zaangażowana była w prace nad ustawą. PISF otrzymuje pieniądze z budżetu państwa na funkcjonowanie. Co należy jednak podkreślić, produkcja filmów i promocja polskiej kultury filmowej finansowana jest ze środków uzyskiwanych przez PISF na mocy artykułu 19 *Ustawy o kinematografii* z 2005 r. Uogólniając mówi on tyle, że wszyscy dostarczyciele treści audiowizualnych (właściciele kin, dystrybutorzy, operatorzy telewizji, nadawcy i operatorzy platform cyfrowych, publiczni nadawcy telewizyjni itd.) zobowiązani są odprowadzać 1,5 proc. przychodu uzyskanego z wyświetlania. Dzięki temu chociażby w 2014 r. PISF mógł zainwestować 31 milionów euro na szeroko rozumianą produkcję filmową w Polsce<sup>35</sup>.

Pojawienie się kina pamięci narodowej było również wynikiem dyskusji historycznych w Polsce po 2000 r. Kilka czynników wpłynęło na ożywienie tych dyskusji. Wspomniałam już o przeszłościowym zorientowaniu Polaków wynikającej z tego skłonności do postrzegania i wyjaśniania kluczowych kwestii związanych z tożsamością przez historię. Upadek komunizmu w 1989 r. przełożył się nie tylko

<sup>35</sup> <http://filmcommissionpoland.pl/funding/polish-film-institute/> [dostęp: 29.03.2015].

na sytuację ekonomiczną i polityczną kraju. Zmianie uległa również oficjalna wersja historii. Zniesienie cenzury pozwoliło otwarcie mówić o wydarzeniach i faktach albo dotychczas fałszowanych, albo przemilczanych na forum publicznym. Najważniejsze z nich to napaść Związku Radzieckiego na Rzeczpospolitą 17 września 1939 r., zbrodnia katyńska 1940 r., pacyfikacja członków niepodległościowego podziemia po zakończeniu II wojny światowej czy bunt przeciw komunistycznym władzom.

Prawdziwy przełom w zainteresowaniu historią nastąpił jednak według Pawła Machcewicza po 2000 r. Według badacza wpłynęły na to trzy czynniki. Po pierwsze, zapaść ekonomiczna lat 90. spowodowała, że Polacy zmuszeni byli skupić swoją uwagę i energię przede wszystkim na konieczności przetrwania, odsuwając tym samym dyskusje o historii na plan dalszy. Jak tylko sytuacja ekonomiczna uległa poprawie, powrócono do tematu. Po drugie, w 2000 r. swoją działalność rozpoczął powołany przez polski parlament w grudniu 1998 r. IPN. Jego pełna nazwa brzmi Instytut Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu. Prócz uprawnień śledczych wskazanych w nazwie, IPN zajmuje się również badaniami, edukacją, archiwizacją materiałów i lustracją, skupiając się na latach 1939–1989 i zbrodniach dokonanych przez nazistów i komunistów. Zaraz po rozpoczęciu działalności przez Instytut do mediów przeciekła lista tajnych współpracowników bezpieki (czy raczej to, co z niej pozostało). Należy zaznaczyć, że od momentu powstania historycy współpracujący z IPN-em byli niezwykle aktywni w mediach, zwłaszcza prawniczych. Nie ograniczali się przy tym do dostarczania faktów na bazie dostępnych w archiwach materiałów lub udostępnianiu wyników badań. Część z nich angażowała się w bieżące debaty medialne, wspierając środowiska prawniczo-nacjonalistyczne. Z czasem uzyskało to kształt tego, co obecnie określamy mianem konserwatywno-prawniczej polityki historycznej<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> P. Machcewicz, *Spory o historię 2000–2011*, Kraków 2012.

Termin 'polityka historyczna' zapożyczony został z niemieckiej publicystyki (niem. *Geschichtspolitik*)<sup>37</sup>. Rozwijanie historycznej świadomości polskiego społeczeństwa, zgodnie z jej propagatorami, winno być przede wszystkim zakorzenione w odkrywaniu prawdy o dwudziestowiecznej historii Polski. Badanie przeszłości szybko jednak ewoluowało. W artykule opublikowanym w 2011 r. Anna Wolff-Powęska wskazuje na kluczowe elementy tak rozumianej polskiej polityki historycznej. Są to kolejno: promowanie dziewiętnastowiecznej, etnicznej wizji narodu, konstruowanie dominującej narracji w oparciu o heroiczno-martyrologiczną wersję historii Polski, wskazywanie na Polskę jako kraj, który uratował Europę, jeśli nie świat, przed zalewem komunizmu, za co należy nam się moralne i materialne zadośćuczynienie<sup>38</sup>. Wszystkie te elementy odnaleźć możemy w wielu filmach kina pamięci narodowej.

Czynnikiem, który również w znaczący sposób przełożył się na pojawienie się i rozwój kina pamięci narodowej, był sukces pierwszej fali filmów historycznych. Nurtu opisanego w rozdziale poświęconym polskiemu kinu dziedzictwa narodowego. Był on istotny przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, przyczynił się do przywrócenia emblematycznego dla polskiego kina i polskiej kultury romantycznego paradygmatu. Początkowo miało to nieco mechaniczny charakter. Twórcy filmowi sięgali po prostu po teksty literackie tego okresu oraz odwołujące się do ukonstytuowanych wówczas narodowych wartości i postaw. Po drugie, ponownie wprowadzili do obiegu, ożywili romantyczne mity i symbole głęboko zakorzenione w polskiej świadomości. A w szczególności: fascynację heroizmem, kulturą sarmacką, powiązanie idei narodu z religią katolicką, fascynację silnymi osobowościami zdolnymi do zjednoczenia narodu pod sztandarami walki o wolność i niepodległość. Charakterystyczną cechą pierwszej fali kina historycznego był też jego zdecydowanie patriarchalny wydźwięk. Brak podmiotowego podejścia do kobiet oraz prezentowanie ich głównie jako

<sup>37</sup> W polskiej publicystyce przyjęło się tłumaczenie niemieckiego określenia *Geschichtspolitik* jako 'polityka historyczna'. Badacze jednak skłonni są bardziej używać określenia 'polityka pamięci'.

<sup>38</sup> A. Wolff-Powęska, *Polityka historyczna*, „Transodra Online”, <http://www.transodra-online.net/pl/node/1256> [dostęp: 19.11 2006].

ofiary przemocy stanie się – według krytyków młodego pokolenia – papierkiem lakmusowym ujawniającym niedostatki kolejnych ideologicznych projektów<sup>39</sup>.

Witold Mrozek zwraca uwagę na nieustanne nawiązywanie do i wykorzystywanie w kinie pamięci narodowej utrwalonych w polskiej kulturze romantycznych mitów. Badacz skupia się i bliżej analizuje trzy z nich: mit mesjanistyczno-ofiarniczy, idealizację postaci oraz ich polaryzację. Utrata państwowości pod koniec XVIII w. oraz 123 lata zaborów postrzegane były przez elity jako największy dramat. Niemożliwość pogodzenia się z tą sytuacją zaowocowały dwoma dużymi powstaniem (powstanie listopadowe 1830–1831 i powstanie styczniowe 1863–1864) i nieustannym angażowaniem się wielu Polaków w walkę o niepodległość. Porażki powstań przełożyły się na próby ich wyjaśnienia. Niezwykle nośnym okazało się symboliczne wyjaśnienie zaproponowane przez Adama Mickiewicza. W trzeciej części dramatu *Dziady* określił on Polskę Chrystusem narodów – stwierdzając tym samym, że jej poświęcenie i metaforyczna śmierć nie były bezsensowne. W przyszłości miały one przynieść odrodzenie innym narodom, jak cierpienia i śmierć Chrystusa przyniosła zbawienie wszystkim ludziom. Ów mesjanistyczno-ofiarniczy mit został w sposób najbardziej konsekwentny przywołany, jak dowodzi Mrozek, w *Katyniu* i w *Pociętu*<sup>40</sup>. Odnaleźć go można również jednak w *Generale Nilu, 80 milionach* czy *Bitwa warszawska*.

W filmach kina pamięci narodowej postaci są różnicowane ze względu na postawy i wyznawane przez nie wartości. Tak widziany świat podzielony może zostać na dwie części: w jednej znajdziemy dobre postacie (to znaczy te, które walczą z opresyjnym systemem lub są jego ofiarami), w drugiej – złe (członków totalitarnych władz i struktur oraz osoby je wspierające). Większość dobrych postaci to osoby wierzące. Jeśli nie praktykują lub zmagają się z Kościołem, w chwili śmierci, zwracają się ku Bogu (jak porucznik Piotr w *Katyniu*). Mrozek

<sup>39</sup> B. Hrapkowicz, *Kino bez kobiet*, „Dwutygodnik” 2010, nr 42, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/1553-kino-bez-kobiet.html> [dostęp: 29.05.2019]; B. Żurawiecki, *Boginki*, „Dwutygodnik” 2014, nr 144, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5512-boginki.html> [dostęp: 29.05.2019].

<sup>40</sup> W. Mrozek, *Kino pamięci...*, s. 303–307.

podkreśla, że nawet rabin pokazany w jednej z więziennych scen w *Generale Nilu*, przywołuje nauki Chrystusa i używa ich jako argumentu przeciw wątpieniu. Żadna z postaci nie ma wątpliwości; wręcz przeciwnie, swój los przyjmują z odwagą<sup>41</sup>.

Mężczyźni i kobiety mają przypisane specyficzne role w dominującej polskiej narracji narodowej. Podczas gdy mężczyźni powinni być konspiratorami i wojownikami gotowymi poświęcić swoje życie dla dobra kraju, od kobiet oczekuje się, że będą matkami. Mit Matki Polki, jak wyjaśnia Joanna Szwajcowska<sup>42</sup>, pojawił się w XIX w. w podzielnym przez zaborców kraju wraz z innymi polskimi mitami narodowymi, jak chociażby mitem mesjanistycznym, martyrologicznym, mitem jednostkowego działania oraz mitem Polski jako Chrystusa narodów. Brak własnego państwa, ograniczenia w systemie edukacji w języku ojczystym oraz polskiej historii i kultury spowodowały, że znaczna część tych obowiązków została przesunięta i przejęta przez dom i rodzinę. Szczególna rola w tym zakresie przypadła kobietom, które przede wszystkim odpowiedzialne w tych czasach za sferę prywatną i życie rodzinne, przejęły ten obowiązek, wychowując pokolenia w patriotycznym duchu. Kolejne restrykcje i ograniczenia wywoływały efekt przeciwny względem oczekiwanego przez władze. Polski dom wzmacniał się i stał się oazą polskości.

Rola przekazielek i kultywaterek polskości nie była jedyną w jakiej realizowały się ówczesne Polki. Były one również aktywnymi konspiratorkami, włączając się w działalność spiskową przeciwko zaborcom. W czasie powstań walczyły też u boku mężczyzn z wojskami austriackimi, pruskimi i rosyjskimi. Wreszcie ich rola była niezwykle tragiczna. Konsekwencją wychowania dzieci w duchu patriotycznego oporu było to, że skazywały się na rolę matek dzieci walczących o niepodległość nieistniejącego kraju i tym samym skazanych na porażkę. Rodziły i wychowywały dzieci ze świadomością, że wychowanie odpowiedzialnego obywatela znaczyło tyle, co wychowanie osoby gotowej oddać w każdej chwili swoje życie na ołtarzu narodowej sprawy. Szwajcowska podkreśla również zauważalny w micie Matki Polki

<sup>41</sup> Tamże.

<sup>42</sup> J. Szwajcowska, *The Myth of the Polish Mother*, w: *Women in Polish Cinema*, red. E. Mazierska i E. Ostrowska, New York and Oxford 2006, s. 15–33.



ścisły związek pomiędzy kobiecością a kultem Matki Boskiej. Bycie matką w obu przypadkach oznaczało cierpienie wynikające z wychowania dziecka gotowego złożyć życie dla dobra innych (element mitu mesjanistyczno-ofiarniczego). Połączenie to powodowało zanegowanie jednostki – bycie Polką dla kobiety oznaczało bycie Matką Polką. Nie było żadnej innej roli możliwej do realizacji wówczas przez kobietę. Co więcej, poza mitem nie było miejsca na rzeczywistą osobę z jej pragnieniami, uczuciami, przekonaniami<sup>43</sup>.

W poprzedzającym drugą falę polskiego kina historycznego filmie *Śmierć jak kromka chleba* (1994) Kazimierza Kutza przywołującym wydarzenia z okresu wprowadzenia stanu wojennego w Polsce, jest następująca scena. W nocy, przed bramą kopalni, w której strajkują górnicy przeciwko niezgodnemu z prawem aresztowaniu przewodniczącego ich związku zawodowego oraz wprowadzeniu stanu wojennego 13 grudnia 1981 r., pojawia się kobieta. Wygląda na załamana i zdesperowana. Jej twarz jest wykrzywiona w grymasie, włosy ma potargane, a ubrania w nieładzie. Okazuje się żoną jednego ze strajkujących. W pewnej chwili krzyczy w stronę kopalni: „Józek! Józwa! Twoja mamuśka cie woła! Póđ już, dzieci są bez ojca! Józik, marznę sam! Twojo ślubno marznie, słyszysz! Józiczku, wyłóż już, zlituj się, nie zbiję cię! Nie bój się!” Chwilę później zanosi się płaczem i zrezygnowana odchodzi. Choć film zrobiony został w 1994 r., czyli 15 lat przez pojawieniem się omawianego nurtu kina pamięci narodowej scena ta wydaje się nie tylko świetną jego zapowiedzią, ale również jest paradygmatyczna dla sposobu przedstawiania w nim kobiet. Kobięce postaci w filmach nurtu to z reguły płaczliwe żony, które starają się jak tylko mogą odciągnąć mężów od działania na rzecz wyższej sprawy. Czynnością zaś, której z pasją się oddają w domach, jest... obieranie ziemniaków.

<sup>43</sup> Tamże. W kulturze euroatlantyckiej Matka Boska jako mit kulturowy ma swój antymit, który realizuje się na poziomie cielesnej czystości. W kontekście biblijnym upostaciowaniem owego antymitu jest Ewa, szczególnie piętnowana przez ojców kościoła, jako siedlisko grzechu i zła. Komunistyczna cenzura nie pozwalała na przedstawianie tego typu kobiecych postaci do lat 80. Zdominowały one kino polskie po 1989 roku. Zob.: G. Stachówna, *Suczka, Cycofon, Faustyna i inne*, „Kino” 2001, nr 7–8, s. 38–43.



Jak wspomniałam *Katyń* Andrzeja Wajdy uznawany jest za film otwierający nurt kina pamięci narodowej. Przez długi czas również *Katyń* był jednym z cieszących się największym krytycznym uznaniem dzieł wśród omawianych dzieł. Punktem centralnym filmu jest zbrodnia katyńska, czyli tajne masowe egzekucje polskich żołnierzy przeprowadzone na terytorium dzisiejszej Ukrainy i Białorusi (między innymi w Katyniu) z rozkazu sowieckiego politbiura i wykonane przez NKWD w kwietniu i maju 1940 r. Przez dekady Rosjanie zaprzeczali dokonania tych czynów, winą za nie obarczając Niemców. Dopiero w 1990 r. Michaił Gorbaczow, ówczesny przywódca ZSRR przyznał oficjalnie, że to radziecka służba bezpieczeństwa stała za zbrodnią katyńską.

Dla Wajdy temat zbrodni katyńskiej miał również wymiar osobisty. Jego ojciec, kapitan Jakub Wajda, został zamordowany w więzieniu w Charkowie przez NKWD. W filmie autor koncentruje się na losach kilku polskich oficerów i ich rodzin. Przedstawione zostają one w taki sposób, że zbiegają się właśnie w momencie zbrodni. Co interesujące, to fakt, że Wajda poświęca męskim i kobiecym postaciom mniej więcej po równo czasu ekranowego – tym drugim nawet trochę więcej. Mężczyźni zostają pokazani jako ofiary zbrodni katyńskiej, kobiety z kolei jako ofiary tzw. kłamstwa katyńskiego. Przez lata nie pozwalano im, by oficjalnie dowiedziały się prawdy o tragicznych losach swoich bliskich. Jakiegokolwiek próby wydobyć ją na światło dzienne spotykały się z reperkusjami ze strony komunistycznego rządu. Z tego powodu Wajda początkowo wydawać się może nawet profeministyczny w takim ujęciu sprawy. Koncentruje się bowiem, jak to ujęła moja koleżanka, „na córkach, a nie na synach”, które musiały zmagać się z ciężarem katyńskiego kłamstwa przez lata. Jednak, jak wielu krytyków podkreśla, reżyser po raz kolejny odwołał się do i wykorzystał w przedstawieniu ich losów stereotypy. Odpodmiotowane i podporządkowane narodowej sprawie, kobiety mogły tylko przyjąć jedyną wyznaczoną im rolę, tj. rolę Matek Polek<sup>44</sup>. „Nie jest to film o kobietach z krwi i kości: matki, żony i siostry zamordowanych oficerów to wyraźnie zakorzenione w romantyzmie figury, cierpiące grottgerowskie wdowy, strażniczki pamięci i polskiej tradycji. [...] A przecież pół wieku

<sup>44</sup> W. Mrozek, dz.cyt., s. 306.

temu kino szkoły polskiej miało odwagę podjąć się rewizji narodowej mitologii. Tymczasem dziś nie do pomyslenia wydaje się film taki jak *Krzyż Walecznych* Kutza, w którym wdowa po dzielnym kapitanie salwuje się ucieczką z miasteczka, w którym chce się ją na zawsze zakonserwować w żałobie<sup>45</sup>.

Innym emblematyczny przykład stanowi zrobiony dwa lata później *Generał Nil*. Ten film również oparty jest na faktach i rozgrywa się w latach 40. i 50. XX wieku. Opowiada on o tragicznych losach jednego z najważniejszych przywódców Armii Krajowej, Augusta Emila Fieldorfa, pseudonim „Nil”. Po zakończeniu II wojny światowej, zachęcany deklaracjami komunistycznych władz, generał zdecydował się na ujawnienie. Bezpodstawnie oskarżony o zdradę i terroryzm został skazany na śmierć w pokazowym procesie. Wyrok został wykonany w lutym 1953 r., po odwołaniu rodziny do sądu najwyższego i odrzuceniu przez ówczesnego przewodniczącego Rady Państwa, Bolesława Bieruta, prośby o łaskę.

W filmie to, w jaki sposób generał jest prezentowany zależy od płci osób, którymi jest otoczony i z którymi wchodzi w danej scenie w interakcję. Nil jest silny, zdeterminowany i pełen godności, kiedy przebywa wśród mężczyzn (sceny więzienne). W stosunku do młodych, zwłaszcza żołnierzy zbrojnego podziemia, wykazuje się odpowiedzialnością i zachowuje się jak ojciec. Dzielnie znosi swój los i nie traci zimnej krwi nawet w najtrudniejszych sytuacjach. W gronie rodzinnym – składającym się z kobiet: żony, dwóch córek i wnuczki – staje się milczący i nieporadny. Nie potrafi się porozumieć z najbliższymi. Jediną osobą, która spędza z nim czas w prowizorycznym warsztacie znajdującym się przy kamienicy, w której mieszka, jest wnuczka Zosia, jeszcze dziecko, które bezkrytycznie go akceptuje i jest wdzięczne za możliwość przebywania w jego obecności.

Sposób przedstawiania kobiecych postaci w *Generale Nilu* jest emblematyczny. Ograniczone do domu i rodziny, pokazywane są podczas przygotowywania posiłków lub zajmowania się trywialnymi rzeczami, jak tańczenie, słuchanie muzyki czy studiowanie francuskich magazynów dla kobiet. Przynależą do inteligencji i pochodzą z Wilna,

<sup>45</sup> M. Sadowska, *W niewoli romantycznych mitów*, „Przekrój” 2007, nr 38, s. 61. Podaję za: w. Mrozek, dz.cyt., s. 306.

skąd przywiozły książki i obrazy, nigdy nie widzimy ich podczas lektury lub omawiania bieżącej sytuacji. Jeśli otwierają usta, to po to, by oskarżyć Nila o ignorowanie małżeńskiego kryzysu (żona), bycie pasywnym (córka) lub o to, że nie chce dla nich żyć (wszystkie podczas jednej z wizyt w więzieniu). Bezradne, bezbronne, zagubione i naiwne, zachowują się w sposób charakterystyczny dla konserwatywnych narracji – jak małe dziewczynki. Jest to zaskakujące tym bardziej, jeśli sięgnąć do wspomnień Janiny Fieldorf, żony generała<sup>46</sup> lub prześledzić losy jego córek, zwłaszcza Marii Fieldorf-Czarskiej. Ta dzielna kobieta nie tylko zaangażowała się w ruch oporu podczas wojny, służyła jako żołnierka w szeregach Armii Krajowej i brała udział w powstaniu warszawskim jako pielęgniarka i łączniczka, ale też przez lata walczyła o oczyszczenie nazwiska ojca i doprowadzenie jego morderców przed oblicze sprawiedliwości. Ten film zatem, którego twórcy deklarują chęć przywrócenia prawdy o tamtych wydarzeniach, odmawia kobietom ich zasług, prezentując je zamiast tego jako bezradne i bezbronne istoty.

Innym interesującym przykładem kina pamięci narodowej jest *Czarny czwartek. Janek Wiśniewski padł*. Historycznym tłem dla przedstawionych w tym filmie wydarzeń są protesty Grudnia 1970 r. Drastyczne podwyżki cen żywności ogłoszone przez komunistyczne władze doprowadziły do ostrego niezadowolenia i buntów w wielu miastach, szczególnie na północy kraju. Siedemnastego grudnia w Gdyni, pracownicy wezwani do powrotu do pracy przez władze, zostali ostrzelani z rozkazu tych samych władz. Osiemnaście osób zostało zabitych, 233 zaś ranne. Antoni Krauze, reżyser *Czarnego czwartku* przeplata w tym filmie makrohistorię (dyskusje liderów i zdarzenia, które rozegrały się na ulicach miasta) z mikrohistorią. Rekonstruuje bowiem również losy rodziny jednej z ofiar, robotnika portowego Bruno Drywy. Ten typ opowiadania nie tylko pokazuje w jaki sposób historia oddziałuje na życie zwykłych ludzi, starających się funkcjonować na jej marginesie, ale również zmusza widza do uzmysłowania sobie potworności totalitarnego systemu. Ukazuje też, że partia, mająca na swych sztandarach hasła dobra prostych ludzi, robotników, faktycznie dla ich losów nie wykazywała zainteresowania.

<sup>46</sup> Por.: <http://www.zwoje-scrolls.com/zwoje34/text02p.htm> [dostęp: 1.09.2012].

Stefania Drywa jest gospodynią domową i matką trójki dzieci. W filmie jest pokazywana jako pogodna, podporządkowana i pasywna istota. Ograniczona w swojej przestrzeni życiowej do mieszkania, nie interesuje się zewnętrznym światem i polityką. Jak wiele osób w tamtych czasach, marzy o małym mieszkanku w bloku, meblach i może jeszcze w przyszłości pralce Frani. Postawiona w obliczu nieoczekiwanej i przypadkowej śmierci męża, początkowo odrzuca prawdę, następnie nie jest w stanie zmusić lekarzy w szpitalu, by wyjaśnili jej i jej bliskim, co się naprawdę stało z mężem. Wreszcie udaje jej się to zrobić dzięki pomocy szwagra. Jak inne bohaterki w filmach pamięci narodowej, Stefania uwielbia obierać ziemniaki.

W filmie znaleźć można dwie emblematyczne dla sposobu przedstawiania kobiet w polskiej kulturze sceny. W pierwszej z nich jesteśmy świadkami wymiany zdań między kobietami stojącymi w kolejce u rzeźnika. Są wyraźnie zdenerwowane informacją o podwyżkach. Jedna z nich mówi: „Nie dość, że drogo, to jeszcze nic nie ma”. Inna przyłącza się do narzekań i dodaje: „Jeśli nasi mężowie nie zrobią z tym porządku, ja swojego do łóżka nie wypuszczę”. Pierwsza z kobiet zgadza się i dodaje: „Ja swojego też nie! Niech robi co chce!” Mamy tu do czynienia z typowym dla kultury patriarchalnej wzorem. Pozbawione podmiotowości kobiety nie mogą otwarcie wyrazić swojego niezadowolenia. Zamiast tego chcą zmusić swoich mężów, by uczynili to w ich imieniu, szantażując ich pozbawieniem seksu.

Druga ze wspomnianych scen umiejscowiona jest pod koniec filmu. Po pogrzebie męża, który odbył się w sekrecie i niespodziewanie tylko w obecności funkcjonariuszy bezpieczeństwa, Stefania pograża się w stuporze. Wciąż leży w łóżku, nie reaguje na nic, wpatrując się całe dni w sufit. Do życia przywraca ją lekarz za pomocą podstępu. Straszy ją bowiem odebraniem dzieci. Usłyszawszy groźbę, Stefania zaczyna głośno oddychać, spogląda bardziej przytomnie i zaczyna mówić. Pierwszymi słowami jakie wypowiada są imiona jej dzieci. Zrekonstruowany *ex post* łańcuch przyczynowo-skutkowy zaprezentowanych zdarzeń przedstawia się następująco: upokarzający pogrzeb męża (ciało Bruna Drywy zostało włożone do trumny w piżamie i bez butów; nie było mszy i modlitwy nad grobem, a ksiądz obecny podczas pochówku był prawdopodobnie nieprawdziwy) spowodował, że Stefania utraciła

swoje człowieczeństwo, a jej ciało nawet nie chciało wykonywać podstawowych czynności fizjologicznych. Dopiero perspektywa utraty nie tylko męża, ale również dzieci przywołała ją do życia.

Nieliczne filmy, które zaliczyć można do kina pamięci narodowej starają się przełamać wspomniane wyżej, zakorzenione w polskiej tradycji i nieustannie żywe myślowe schematy. Wymienić w tym miejscu wypada *Różę*, *W ciemności* i *Pokłosie*. Co interesujące, w filmach tych albo bohaterami są przedstawiciele mniejszości dawniej zamieszkujący tereny obecnej Polski (Mazurzy w przypadku *Róży* i Żydzi we *W ciemności*), albo ich losy stanowią punkt odniesienia do przedstawionych wydarzeń (*Pokłosie*). Ten ostatni, film Władysława Pasikowskiego, ze względu na poruszenie tematu mordów dokonywanych przez Polaków podczas II wojny światowej wywołał niezwykle burzliwe dyskusje i debaty w polskich mediach. Doprowadził też do polaryzacji widzów i krytyków, uznających film albo za zdecydowanie antypolski (środowiska prawicowe), albo za istotny dla dalszego prawidłowego funkcjonowania Polaków, gdyż zmuszający do zmierzenia się z bolesną prawdą historyczną i, tym samym, obalenia romantycznych mitów (środowiska lewicowe)<sup>47</sup>.

Andrew Higson, który w swoich pracach z lat 80. i 90. wprowadził i sproblematyzował oczywistą dotychczas koncepcję kina narodowego, wskazał również jej słabości. Kino narodowe bowiem w swej istocie jest hegemoniczne. Przedstawiając określone wydarzenia i postacie jako ważne dla wspólnoty, określa właściwy sposób postrzegania historii, prowadząc do wymazania lub przemilczenia wydarzeń i postaci, które albo się nie mieszczą w tak określonych ramach, albo, co gorsza, do nich nie pasują lub je podważają. Tym samym prowadzi też do ujednoczenia, które, wedle Higsona, nie oddaje istoty współczesnych społeczeństw. Bardziej adekwatną kategorią do opisu dzisiejszych społeczeństw jest bowiem zróżnicowanie. Wynika to ze specyficznej, przyjętej często bezrefleksyjnie koncepcji narodu. Bazuje ona na etnicznym a nie obywatelskim rozumieniu i prowadzić ma do konstruowania

<sup>47</sup> Polemiki i dyskusje, które rozpętały się po premierze *Pokłosia* krytycznie relacjonuje Piotr Forecki. Zob.: P. Forecki, *Pokłosie, poGrossie i kibice polskości*, „Studia Litteraria et Historica” 2013, nr 2, s. 211–235, <http://dx.doi.org/10.11649/slh.2013.009>.

tego, co Benedict Anderson określił jako „wspólnoty wyobrażone”<sup>48</sup>. Wszystkie te zarzuty dotyczą również kina pamięci narodowej. Promuje ono zdecydowanie tradycyjną, dziewiętnastowieczną wizję narodu rozumianą w sensie etnicznym (nie zaś obywatelskim). Wiąże ją dodatkowo z katolicyzmem, prowadząc do utrwalenia koncepcji Polak-katolik. Patriarchalna wizja relacji genderowych, często wręcz wskazująca na polaryzację płci, prowadzi do symbolicznego wykluczenia kobiet z przestrzeni publicznej, pozbawienia ich podmiotowości i przemilczenia roli, którą odegrały w historii kraju.

## Lektury filmowe

Należy zaznaczyć, że przyporządkowania tematyczno-gatunkowe dokonane w poniższym zestawieniu mogą służyć jako punkt wyjścia do dyskusji. Nie powinny zaś być traktowane jako zamknięte i kategoryczne klasyfikacje.

### Film płaszcz i szpady

*Robin Hood księżę złodziei* (1991)

cykl filmów *Piraci z Karaibów*

*Człowiek w żelaznej masce* (1998, reż. Randall Wallace)

*Maska Zorro* (1998, reż. Martin Campbell)

### Film biograficzny

*Królowa*, 2006, reż. Stephen Frears

*Piękny umysł*, 2001, reż. Ron Howard

*Caravaggio*, 1986, reż. Derek Jarman

*Ukryte działania*, 2016, reż. Theodore Melfi

### Film wojenny

*Pearl Harbor*, 2001, reż. Michael Bay

*Przełęcz ocalonych*, 2016, reż. Mel Gibson

<sup>48</sup> A. Higson, *Ograniczona wyobraźnia...*

*Dunkierka*, 2017, reż. Christopher Nolan  
*The Hurt locker. W pułapce wojny*, 2008, reż. Kathryn Bigelow

### Film batalistyczny

*Wyspa Wake*, 1942, reż. John Farrow  
*Bataan*, 1943, reż. Tay Garnett  
*Piaski Iwo Jima*, reż. Allan Dwan

### Wojna w Wietnamie

*Czas apokalipsy*, 1979, reż. Francis Ford Coppola  
*Łowca jeleni*, 1978, reż. Michael Cimino  
*Urodzony 4 lipca*, 1989, reż. Oliver Stone

### Film kostiumowy

*Szaleństwo króla Jerzego*, 1994, reż. Nicholas Hytner  
*Elizabeth*, 1998, reż. Shekhar Kapur  
*Powiernik królowej*, 2017, reż. Stephen Frears  
*Faworyta*, 2018, reż. Jorgos Lantimos

### Polskie kino dziedzictwa narodowego

*Ogniem i mieczem*, 1999, reż. Jerzy Hoffman  
*Pan Tadeusz*, 1999, reż. Andrzej Wajda  
*Quo Vadis*, 2001, reż. Jerzy Kawalerowicz  
*Pragnienie miłości*, 2001, reż. Jerzy Antczak

### Filmy o Zagładzie

*Listy Schindlera*, 1993, reż. Steven Spielberg  
*Wybór Zofii*, 1982, reż. Alan J. Pakula  
*Ostatni etap*, 1947, reż. Wanda Jakubowska  
*W ciemności*, 2011, reż. Agnieszka Holland

### Dokumenty historyczne

*Walc z Baszirem*, 2008, reż. Ari Folman

### Kino pamięci narodowej

*Katyń*, 20017, reż. Andrzej Wajda

*Generał Nil*, 2009, reż. Ryszard Bugajski

*Róża*, 2011, reż. Wojciech Smarzowski

*Czarny Czwartek. Janek Wiśniewski padł*, 2011, reż. Antoni Krauze

*Mała Moskwa*, 2008, reż. Waldemar Krzystek

*Sztuka kochania. Historia Michaliny Wisłockiej*, 2017, reż. Maria Sadowska

### POLECANE LEKTURY

(wydane współcześnie w języku polskim)

**Maciej Białous, *Spółeczna konstrukcja filmów historycznych. Pamięć zbiorowa i polityka pamięci w kinematografii polskiej*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2017.**

Obszerne studium składa się z trzech części. W pierwszej Maciej Białous dokonuje diachronicznego przeglądu polskiego kina historycznego z punktu widzenia roli jaką pełniło ono w produkcji filmowej. Przy czym nie skupia się na poruszanych wątkach i tematach – tym zajmuje się w drugiej części – ale na tzw. polu produkcji filmowej uwzględniającym postacie twórców zajmujących się tematyką historyczną, napięciem pomiędzy władzą a wolnością twórczą z jednej strony oraz kapitałem kulturowym i kapitałem ekonomicznym z drugiej strony. Wydzielając poszczególne okresy rozwoju polskiej kinematografii, proponuje wizje i dynamikę zmian owego pola. W drugiej części skupia się na poszczególnych tematach, jak uważa istotnych dla polskiego kina. Są to kolejno: zwycięstwo i klęska (powstanie warszawskie, zakończenie II wojny światowej, Rewolucja 1905 r. na ziemiach polskich),



kościół i religijność, robotnicy, chłopci, wielcy przywódcy, Żydzi i Polacy, Niemcy i Rosjanie, kobiety i kobiecość, czyli kwestie związane z etnicznością, genderem, klasą i wyznaniem. W trzeciej części – najkrótszej – przedstawia wyniki badań przeprowadzonych wśród widzów. Dotyczyły one tego, w jaki sposób odbiorcy postrzegają i rozumieją kino historyczne.

**Justyna Czaja, *Ekranowe życie mitu. Powstanie warszawskie w polskim filmie fabularnym*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018.**

W niezwykle pasjonującej książce Autorka przygląda się sposobom przedstawiania powstania warszawskiego w polskim kinie od czasów powojennych aż do dziś. Owo diachroniczne spojrzenie na kluczowe dla polskiej pamięci społecznej oraz tożsamości narodowej wydarzenie ujęte przez Justynę Czaję zostaje w ramy koncepcji mitu rozumianego przez Jana Assmana jako figura pamięci transformująca przeszłość w to, co zostaje z niej zapamiętane.

**Marc Ferro, *Kino i historia*, przeł. Tomasz Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.**

Książka Marca Ferro ukazała się ponad czterdzieści lat temu, w 1976 r. Stanowi ona jednak do dziś pozycję kluczową wśród lektur problematyzujących relacje pomiędzy kinem i historią (i dopiero niedawno przetłumaczoną na język polski). Marc Ferro należy do grona tych historyków, którzy zdecydowanie wskazują na to, co pozytywnego może wynikać ze wzajemnych powiązań pomiędzy obu dziedzinami. Dostrzega problematyczność wzajemnych relacji i stara się je rozwiązać, podkreślając jednak, że historycy mogą tylko zyskać na otwarciu na sferę filmu.

**Małgorzata Hendrykowska, *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2011.**

Poznańska badaczka w swojej pracy skupia się na filmach fabularnych i dokumentalnych powstałych po II wojnie światowej, które przedstawiały i problematyzowały okres wojny i okupacji. Autorka odchodzi od chronologicznego ujęcia tematu na rzecz powracających wątków i tematów takich jak chociażby powstanie warszawskie, obozy zagłady, Holocaust, batalistyka i przedstawienia postępu wojsk, wojna przez pryzmat dziecięcych doświadczeń czy kwestia miłości. Dodatkowo wskazuje uzależnienie sposobu przedstawiania wojny i okupacji od bieżących debat i dominujących w danym okresie narracji.

**Marek Hendrykowski, *Polska szkoła filmowa*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018.**

Poznański filmoznawca podejmuje się w tej książce karkołomnego zadania powrotu do tematu polskiej szkoły filmowej, który – wydawałoby się – został już szczegółowo opracowany przez historyków i krytyków. Stara się jednak wyjść poza dotychczasowe ustalenia, promując tezę, że w tym przypadku nie mieliśmy do czynienia ze szkołą, ale formacją intelektualno-artystyczną, która do dziś daje o sobie znać w polskim życiu filmowym. Napisana w bardzo przystępny sposób, *Polska szkoła filmowa* wciąga jako lektura, odsłaniając przed czytelnikami wiele różnych aspektów zjawiska. Hendrykowski nie ogranicza się tylko do ujęcia tematyczno-stylistycznego, ale patrzy szerzej, pochyłając się nad kontekstem społeczno-politycznym i dokumentami epoki.

**Małgorzata Jakubowska (red.), *Kamienie i szaniec. Analizy, rozmowy, kontrowersje wokół filmu Roberta Glińskiego*, AKCES FILM ANDRZEJ ANUSZ, Warszawa 2015.**

Zbiór tekstów pod redakcją Małgorzaty Jakubowskiej zainspirowany został debatą, która wywiązała się po pojawieniu się na ekranach adaptacji książki Aleksandra Kamińskiego *Kamienie na szaniec*. Zgromadzone w tomie artykuły mają charakter zarówno naukowy, jak

i krytyczny. Dominują jednak zdecydowanie pogłębione analizy filmu, wydobywające z niego różne elementy, konteksty i aspekty. Książka może służyć jako przykład wielowymiarowej analizy tekstu filmowego.

**Sylvia Kołos, *Film biograficzny – gatunek progresywny. Geneza, genologia, strategie narracyjne*, Oficyna Wydawnicza Kucharski – Toruń, Toruń 2018.**

Publikacja jest pierwszą monografią poświęconą filmowi biograficznemu jako gatunkowi. Napisana ze swadą, zakotwicza formułę w szerszym kulturowym kontekście, omawia zmiany w jej obrębie oraz definiuje ją z perspektywy genologicznej.

**Izabela Kowalczyk, Izabela Kiec (red.), *Historia w wersji popularnej*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015.**

Zbiór artykułów problematyzujących wykorzystanie historii w kulturze współczesnej. Nie tylko jednak filmie, ale również powieści, muzeach, serialach, muzyce, przedsięwzięciach społeczno-artystycznych czy działaniach grup rekonstrukcyjnych. Monografia daje szersze spojrzenie na to, jak bardzo istotnym czynnikiem kultury współczesnej jest wykorzystanie przeszłości.

**Piotr Kurpiewski, *Historia na ekranie polski ludowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2017.**

Analizując polskie filmy historyczne powstałe w okresie PRL-u, autor łączy elementy kontekstu społeczno-politycznego, produkcyjnego i tematycznego wybranych dzieł. Co interesujące, to skupia się przede wszystkim na filmach firmowanych przez ówczesne władze.

**Iwona Kurz (red.), *Film i historia. Antologia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.**

Podobnie jak książki Marca Ferro, Piotra Witka i Doroty Skotarczyk jest to pozycja dla osób gotowych na bardziej pogłębione spojrzenie

na relacje pomiędzy historią a kinem. Iwona Kurz zebrała w niej kluczowe dla tego obszaru badań tekstu badaczy (historyków, filmoznawców, kulturoznawców), które tworzą obecnie kanon. Każdy z tekstów poprzedzony jest notatką przedstawiającą autora oraz umiejscawiającą go w szerszym kontekście badań nad historią i filmem.

**Katarzyna Mąka-Malatyńska, *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.**

Autorka omawia sposoby przedstawiania Holocaustu w polskich filmach dokumentalnych i fabularnych od zakończenia II wojny światowej do końca pierwszej dekady XXI wieku. Co istotne, wskazuje na uwikłanie polityczne tej tematyki, analizując jej uzależnienie od doraźnych rozgrywek politycznych oraz przyjętą przez społeczeństwo pamięć społeczną.

**Dorota Skotarczak, *Historia wizualna*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012**

W książce autorka wprowadza koncepcję historii wizualnej, definiując ją jako „zorientowaną multidyscyplinarnie subdyscyplinę badawczą zajmującą się analizą przedstawień (audio)wizualnych w kontekście historycznym”. Szczegółowo omawia ją w rozdziale piątym, wskazując nie tylko na poszczególne formy przekazów (od dokumentów filmowych poprzez wszelkiego rodzaju formy telewizyjne aż do kinowych, włączając również fotografię), ale też możliwości ich wykorzystania przez historyków. Postuluje przy tym odważniejsze wykorzystywanie audiowizualnych przedstawień w badaniach historycznych. Ciekawe są również zamieszczone w książce dwie analizy filmów: *Piątki z ulicy Barskiej* (1953, reż. Aleksander Ford) oraz *1920. Bitwa warszawska* (2011, reż. Jerzy Hoffman).

**Piotr Witek, *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium historii wizualnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2016.**

Idąc tropem Roberta Rosenstone'a Piotr Witek stwierdza, że filmowcy odgrywać mogą olbrzymią rolę w przekazywaniu wiedzy historycznej i kształtowaniu wizji historii w danym społeczeństwie. Rozważania z gruntu epistemologicznego służą jako punkt wyjścia do analizy twórczości Andrzeja Wajdy: dokumentów historycznych, spektakli oraz filmów fabularnych.

**Piotr Witek, *Kultura, film, historia: Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2005.**

Nie jest to lektura dla każdego. Warto jednak polecić ją osobom zainteresowanym pogłębionym spojrzeniem jakie napotykają badacze chcący teksty audiowizualne wykorzystać do badań historycznych, a raczej film historyczny potraktować jako formę historiografii.

**Piotr Zwierzchowski, *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013.**

Monografia poświęcona polskiemu kinu historycznemu lat 60., które stymulowane było przez władze, w dużej mierze w reakcji na polską szkołę filmową. Zwierzchowski bada je nie tyle od strony tematyczno-stylistycznej, co z perspektywy sytuacji społeczno-politycznej, w obrębie której one powstały, skupiając się na dokumentach archiwalnych i odczytując poprzez nie prowadzoną przez władze politykę pamięci.

## Nota bibliograficzna

Durys Elżbieta, *Film and Values: Polish Cinema of National Remembrance*, w: *Civic and Uncivic Values in Poland. Value Transformation, Education, and Culture*, red. Sabrina P. Ramet, Kristen Ringdal, Katarzyna Dośpiał-Borysiak, Central European University Press, Budapest—New York 2019, s. 281—302.

Brzezińska Ewa, Elżbieta Durys, *Amerykański film wojenny – w poszukiwaniu głębokiej struktury*, „Studia Filmoznawcze” 2005, nr 26, s. 197–214.

## Bibliografia

- Adamczak Marcin, „Katyń” i „Generał «Nil»” a (długi) zmierzch paradygmatu, „Kwartalnik Filmowy 2012, nr 77–78, s. 72–94.
- Anderson Benedict, *Wspólnoty wyobrażone: Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Znak, Kraków 1997.
- Arnheim Rudolf, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. Jolanta Mach, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- Babington Bruce i Peter William Evans, *Biblical Epics. Sacred Narrative in the Hollywood Cinema*, Manchester University Press, Manchester 1993.
- Batalistyka*, w: *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/encyklopedia/batalistyka.html> [dostęp: 30.06.2019].
- Białous Maciej, *Spółeczna konstrukcja filmów historycznych. Pamięć zbiorowa i polityka pamięci w kinematografii polskiej*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2017.
- Brzezińska Ewa i Elżbieta Durys, *Amerykański film wojenny – w poszukiwaniu głębokiej struktury*, „Studia Filmoznawcze” 2005, nr 26, s. 197–214.
- Custen George F., *Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ 1992.
- Dirks Tim, *Main Film Genres*, <https://www.filmsite.org/genres.html> [dostęp: 23.04.2019].

- Durys Elżbieta, *Żołnierze wyklęci i polskie współczesne kino historyczne: „Historia Roja”*, w: *Popkulturowe formy pamięci*, red. Sławomir Buryła, Lidia Gąsowska, Danuta Ossowska, Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, Warszawa 2018, s. 197–215.
- Eberwein Robert T., *The Hollywood war film*, Wiley-Blackwell, Chichester, U.K., Malden, MA 2010.
- Eldridge David, *Hollywood History Films*, I.B.Tauris, London and N.Y. 2006.
- Elley Derek, *The Epic Film. Myth and History*, Routledge & Kegan Paul, London, Boston, Melbourne and Henley 2014.
- Forecki Piotr, *Pokłosie, poGrossie i kibice polskości. Studia Litteraria et Historica*, nr 2 (2013): 211–235. <http://dx.doi.org/10.11649/slh.2013.009>.
- Gellner Ernest, *Narody i nacjonalizm*, tłum. Teresa Hołówska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991.
- Gliński Robert, *Arsenał długich i krótkich ujęć*, w: *Kamienie i szaniec. Analizy, rozmowy, kontrowersje wokół filmu Roberta Glińskiego*, red. Małgorzata Jakubowska, AKCES FILM ANDRZEJ ANUSZ, Warszawa 2015, s. 101–122.
- Głębińska Ewa, *Między państwowym mecenatem a rynkiem: Polska kinematografia po 1989 roku w kontekście transformacji ustrojowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006.
- Haltof Marek, *Adapting the National Literary Canon: Polish Heritage Cinema*, „Canadian Review of Comparative Literature/ Revue Canadienne de Littérature Comparée” 2007, Vol. 34, nr Issue 3, s. 298–306.
- , *Kino polskie*, tłum. Mirosław Przyłipiak, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- , *Polish Film and the Holocaust. Politics and Memory*, Berghahn Books, New York, Oxford 2012.
- Helman Alicja, *Przemoc i nostalgia w filmie gangsterskim*, w: *Kino gatunków wczoraj i dziś*, red. Krzysztof Loska, Rabid, Kraków 1998, s. 13–27.
- Hendrykowski Marek, *Leksykon gatunków filmowych*, Studio Filmowe „Montevideo”, Poznań 2001.
- *Polska szkoła filmowa*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018.
- *Słownik terminów filmowych*, ars nova, Poznań 1994.



- Hess Judith, *Genre Film and the Status Quo*, w: *Film Genre: Theory and Criticism*, red. Barry K. Grant, The Scarecrow Press, Metuchen, N.J. & London 1977, s. 53–61.
- Higson Andrew, *Idea kinematografii narodowej*, tłum. Magdalena Loska, w: *Kino Europy*, red. Piotr Sitarski, Rabid, Kraków 2001, s. 9–22.
- *Ograniczona wyobraźnia kina narodowego*, tłum. Teresa Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 62–63, s. 6–18.
- *Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film*, w: *Film Genre Reader IV*, red. Barry Keith Grant, University of Texas Press, Austin 2012, s. 602–627.
- Hobsbawm Eric J. i Terence O. Ranger (red.), *Tradycja wynaleziona*, tłum. Filip Godyń i Mieczysław Godyń, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Hrapkowicz Błażej, *Kino bez kobiet*, „Dwutygodnik” 2010, nr 42, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/1553-kino-bez-kobiet.html> [dostęp: 29.05.2019].
- Insdorf Annette, *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*, third edition, Cambridge University Press, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo 2003.
- Iordanova Dina, *Cinema of Other Europe. The Industry and Artistry of East Central European Film*, Wallflower Press, London and New York 2003.
- Jarecka Urszula, *Od teledysku do wideoklipu. Ewolucja idiomu klipowego*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, red. Maryla Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 293–315.
- King Geoff, *New Hollywood Cinema: An Introduction*, Columbia University Press, New York 2001.
- Kołos Sylwia, *Film biograficzny – gatunek progresywny. Geneza, genologia, strategie narracyjne*, Oficyna Wydawnicza Kucharski, Toruń 2018.
- Kosińska Karolina, *Kino brytyjskie: Realizm społeczny i kino dziedzictwa*, w: *Kino końca wieku*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, UNIVERSITAS, Kraków 2019, 423–488.
- Kowalski Tadeusz, Andrzej Goleniowski, Jan Słodowski, Ewa Malinowska, *Raport o stanie kultury. Kinematografia: W kierunku rynku i Europy*, [http://www.kongreskultury.pl/library/File/RoSK%20kinematografia/kinematografia\\_kowalski.pdf](http://www.kongreskultury.pl/library/File/RoSK%20kinematografia/kinematografia_kowalski.pdf) [dostęp: 26.06.2019].

- Landsberg Alison, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, New York 2004.
- Langford Barry, *Film Genre: Hollywood and Beyond*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2005.
- Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, wydanie trzecie, Videograf II, Katowice 2009.
- Machcewicz Paweł, *Spory o historię 2000–2011*, Znak, Kraków 2012.
- Majmurek Jakub, *Wojny pamięci*, „Kino” 2019, nr 4, s. 22–25.
- Marszałek Rafał, *Filmowa pop-historia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.
- Mastalerz Ludwika, *W poszukiwaniu Homo Haecceitas. Strategie biografii nieoczywistych*, „dwutygodnik.com. Strona kultury” 2011, nr 49, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/1819-w-poszukiwaniu-homo-haecceitas-strategie-biografii-nieoczywistych.html>.
- Mazierska Ewa, *In the Land of Noble Knights and Mute Princesses: Polish heritage cinema*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 2001, Vol. 21, nr No. 2, s. 167–182. <https://doi.org/10.1080/01439680120051505>.
- Mąka-Malatyńska Katarzyna, *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.
- Mercer John, *Melodrama*, w: *Schirmer Encyclopedia of Film*, red. Barry Keith Grant, volume 3, Schirmer Reference, Detroit 2007, s. 133–140.
- Michalski Czesław, *Western i jego bohaterowie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972.
- Mrozek Witold, *Kino pamięci narodowej: Najnowsze kino polskie w dyskursie polityki historycznej*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, red. Tadeusz Lubelski i Maciej Stroiński, Korporacja ha!art, Kraków 2009, s. 295–320.
- Munslow Alun, *The Routledge Companion to Historical Studies*, second editon, Routledge Taylor & Francis Group, London and New York 2006.
- Neale Steve, *Genre and Hollywood*, Routledge, London and New York, b.d.
- Ostaszewski Jacek, *Konteksty westernu*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zeszyty Teoretycznoliterackie. Kino gatunków”, red. Alicja Helman, 1991, CMLXXI, nr 75, s. 69–83.
- Plesnar Łukasz A., *100 filmów wojennych*, Rabid, Kraków 2002.
- , *Twarze westernu*, Rabid, Kraków 2009.

- Programy Operacyjne Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej na Rok 2019*, [https://www.pisf.pl/files/dokumenty/po\\_2019/Programy\\_Operacyjne\\_PISF\\_2019.pdf](https://www.pisf.pl/files/dokumenty/po_2019/Programy_Operacyjne_PISF_2019.pdf) [dostęp: 24.06.2019].
- Przylipiak Mirosław, *Dokument polski lat dziewięćdziesiątych*, w: *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. Małgorzata Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015, s. 471–572.
- *Kino stylu zerowego: Dwadzieścia lat później*, wydanie drugie poprawione i rozszerzone. Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2016.
- *Poetyka kina dokumentalnego*, wydanie drugie rozszerzone i poprawione, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku, Gdańsk–Słupsk 2004.
- Richards Jeffrey, *Swordsmen of the Screen: From Douglas Fairbanks to Michael York*, Routledge, 2016. [https://books.google.pl/books?id=Vp4sAwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=swordsmen+of+the+screen&hl=pl&sa=X&ved=0ahUKEwjK\\_\\_ag4qXjAh-VqpYsKHRrWAaoQ6AEILjAB#v=onepage&q=swordsmen%20of%20the%20screen&f=false](https://books.google.pl/books?id=Vp4sAwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=swordsmen+of+the+screen&hl=pl&sa=X&ved=0ahUKEwjK__ag4qXjAh-VqpYsKHRrWAaoQ6AEILjAB#v=onepage&q=swordsmen%20of%20the%20screen&f=false).
- Rosenstone, Robert A., *Historia w obrazach / historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*, tłum. Łukasz Zaremba, w: *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 93–114.
- Rosenstone Robert A., *Oliver Stone jako historyk*, tłum. Piotr Witek, w: *Świat z historią*, red. Piotr Witek i Marek Woźniak, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2010, s. 13–26.
- Rosner Katarzyna, *Narracja, tożsamość i czas*, UNIVERSITAS, Kraków 2006.
- Sadowska Małgorzata, *W niewoli romantycznych mitów*, „Przekrój” 2007, nr 38, s. 61.
- Schatz Thomas, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, Random House, New York 1981.
- *World War II and the Hollywood “War Film”*, w: *Refiguring American Film Genres. History and Theory*, red. Nick Browne, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1998, s. 89–128.

- Skotarczak Dorota, *Historia wizualna*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2012.
- Sławiński Janusz, *Epika*, w: *Słownik terminów literackich*, red. tegoż, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 2000, s. 134–136.
- Narracja, w: *Słownik terminów literackich*, red. tegoż, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 2000, s. 331.
- Stachówna Grażyna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Rabid, Kraków 2001.
- *Suczka, Cycophon, Faustyna i inne*, „Kino” 2001, nr 7–8, s. 38–43.
- Staiger Janet, *Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History*, w: *Film Genre Reader III*, red. Barry K. Grant, University of Texas Press, Austin 2005, s. 185–199.
- Susman Warren I., *Film and History: Artifact and Experience*, „Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies” 1985, 15, nr 2, s. 26–36.
- Szczekała Barbara, *Nowe kino powstańcze?*, „EKRAŃy” 2014, 21, nr 5, s. 46–49.
- Szwajcowska Joanna, *The Myth of the Polish Mother*, w: *Women in Polish Cinema*, red. Ewa Mazierska i Elżbieta Ostrowska, Berghahn Books, New York and Oxford 2006, s. 15–33.
- Talarczyk-Gubała Monika, *Wanda Jakubowska. Od nowa*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.
- Turim Maureen, *Holocaust*, w: *Schirmer Encyclopedia of Film*, red. Barry Keith Grant, volume 2, Criticism–Ideology, Schirmer Reference, Detroit 2007, s. 379–383.
- Urbańska Magdalena, *Polskie kino postwojnościowe*, „EKRAŃy” 2017, nr 3–4 (37–38), s. 53–57.
- Westwell, Guy. *War Cinema. Hollywood on the Front Line*. London: Wallflower Press, 2006.
- White Hayden, *Historiografia i historiofotia*, tłum. Łasz Zareba, w: *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 117–127.
- *Metahistory. The Historical Imagination in the Nineteenth Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London 1973.

- Witek Piotr, *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2016.
- Wolff-Powęska Anna, *Polityka historyczna*, „Transodra Online”, <http://www.transodra-online.net/pl/node/1256> [dostęp: 19.11 2006].
- Zwierzchowski Piotr, *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013.
- Żurawiecki Bartosz, *Boginki*, „Dwutygodnik” 2014, nr 144, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5512-boginki.html>.