

## PRZESZŁOŚĆ WYŚWIETLONA

*Kino, podejmując trudne tematy historyczne, musi liczyć się z polityczną koniunkturą. Każdy film historyczny tworzony jest pod wpływem jakiejś „polityki historycznej”. Koszty takiej produkcji wymuszają zaangażowanie instytucji państwowych albo instytucji wspomaganych przez państwo, te zaś zawsze pozostają uzależnione od aktualnej linii politycznej. A w świecie władzy, jeśli ktoś może mieć na coś wpływ, to z tej możliwości korzysta. Dlatego kino jest szczególnie wrażliwe na polityczne mody i poprawnościową cenzurę, i nie dotyczy to wyłącznie tych kinematografii, które finansowane są z budżetu państwa.*

### POLITYKA HISTORYCZNA W FILMIE

Mało jest pojęć, które byłyby atakowane równie agresywnie w codziennej publicystyce i z podobną natarczywością obrzydzane nadwiślańskiemu inteligentowi, jak „polityka historyczna”. Ci, którzy zaczęli w Polsce używać tego sformułowania i bronić jego przydatności, wydają się żałośni niczym średnio-wieczni królowie Franków, których genealogię nadworni kronikarze wywodzili od obrońców Troi, a czasem nawet od władców Atlantydy. Tymczasem jednak historia nie interpretuje się sama – jej rekonstrukcja, jeśli nie ma być mechaniczną agregacją zdarzeń z przeszłości – w sposób konieczny staje się konstruktem, projekcją pewnej wizji rzeczywistości. Wydaje się też oczywiste, że niektóre z tych konstrukcji wzmacniają coś, co staroświeckim językiem moglibyśmy określić jako dumę narodową, a w języku socjologii badającej konkurencyjność organizmów państwowych – jako kapitał zaufania społecznego.

Hasło polityki historycznej realizowanej poprzez produkcje filmowe brzmi zapewne podejrzanie i może się kojarzyć z przedsięwzięciami w rodzaju *Aleksandra Newskiego*<sup>1</sup> Siergieja M. Eisensteina czy *Roku 1612*<sup>2</sup> Władimira Chotinienki, a więc szczególnie jaskrawymi przykładami ingerencji państwa w sferę kultury. Sięgając do polskich przykładów, można wskazać *Żołnierza zwycięstwa*<sup>3</sup> Wandy Jakubowskiej czy *Krzyżaków*<sup>4</sup> Aleksandra Forda. Ingerencja tego rodzaju, wymuszająca powstanie dzieła wspierającego oficjalną wykładnię

<sup>1</sup> *Aleksandr Niewskij*, ZSRR, 1938.

<sup>2</sup> *1612*, Rosja, 2007.

<sup>3</sup> 1953.

<sup>4</sup> 1960.

historyczną skierowaną na moment dziejów szczególnie newralgiczny dla państwa – wowotwórczej narracji, możliwa jest tam, gdzie państwo kontroluje sferę kultury, a zatem w totalitarnej czy autorytarnej despotii. Dlatego właśnie, gdy słyszymy z ust rządzących polityków, że chcieliby prowadzić politykę historyczną – mamy złe skojarzenia. A jednak w krajach, gdzie politycy z wielką ostrożnością traktują wrażliwość opinii publicznej na tego typu sygnały, polityka historyczna jest przecież uprawiana.

Można zapytać: czy powstanie w Niemczech takich filmów, jak *Ucieczka* Kai Wessela, *Upadek*<sup>6</sup> Olivera Hirschbiegela, *Sophie Scholl. Ostatnie dni* Marca Rothemunda, *Drezno*<sup>8</sup> Rolanda Suso Richtera czy *Kobieta w Berlinie* Maxa Färberböcka, jest efektem polityki historycznej niemieckich rządów? – Nie ma tu oczywiście prostej zależności w rodzaju bezpośredniego zlecenia: czy nawet dyskretnej inspiracji. Raczej odwrotnie: filmy te powstały, bo wśród niemieckiej publiczności jest popyt na ten właśnie rodzaj opowieści. Trudno jednak sobie wyobrazić, by mogły one powstać piętnaście lat wcześniej, choć wówczas ten popyt był może jeszcze silniejszy. Cóż zatem się stało w ciągu tych piętnastu lat? Wystarczy jeden przykład: w czasie tym na zlecenie niemieckich instytucji naukowych wykonano ogromną pracę badawczą dokumentującą gehennę milionów Niemców uciekających przed Armią Czerwoną a także deportowanych przez władze komunistycznej Polski. Badania te prowadzono w oparciu o dokumenty z polskich archiwów wojskowych, policyjnych i państwowych, do roku 1989 niedostępnych dla historyków niemieckich. Trudno nie nazwać polityką historyczną szeregu decyzji pozwalających badaniom te wspierać długofalowymi dotacjami, a efekty tej pracy publikować i roztrząsać na niezliczonych konferencjach, by później wyniki tych dyskusji popularyzować w mediach, aby w końcu mogły one trafić do codziennej retoryki politycznej w postaci chwytliwych haseł i łatwo zrozumiałych symboli. Ten wielostopniowy i długotrwały proces spowodował zmianę powszechnego nastawienia do kwestii niemieckich cierpień, dotychczas objętej milczeniem, a to z kolei zrodziło atmosferę przyzwolenia, w której powstanie takich filmów, jak *Ucieczka* czy *Gustloff – rejs ku śmierci*<sup>10</sup> Josepha Vilsmaiera, było już możliwe. Do piero jednak ogromny sukces tych filmów uświadomił Niemcom, jak bardzo na nie czekali i jak ważny wciąż jest to dla nich temat.

To, jak Niemcy posługują się audiowizualną popkulturą do realizowania pedagogiki społecznej, stanowi wzorcową ilustrację, w jaki sposób w świecie

<sup>5</sup> *Die Flucht*, Francja–Niemcy, 2007.

<sup>6</sup> *Der Untergang*, Austria–Niemcy–Włochy, 2004.

<sup>7</sup> *Sophie Scholl – Die letzten Tage*, 2005.

<sup>8</sup> *Dresden*, 2006.

<sup>9</sup> *Anonyma – Eine Frau in Berlin*, Niemcy–Polska, 2008.

<sup>10</sup> *Die Gustloff*, Niemcy, 2008.

postideologicznym i na wolnym rynku idei możliwa jest dziś w ogóle perswazyjna komunikacja treści, które moglibyśmy określić jako zgodne z państwową racją stanu. Otóż odbywa się to poprzez rozrywkę i na zasadzie promocji – promocji określonego przekazu (na przykład: „Scholl i Stauffenberg są niemieckimi bohaterami narodowymi”) – znanej ze świata handlowej konkurencji. I nie powinno to dziwić, skoro żyjemy w społeczeństwie spektaklu, demokrację zastępuje dziś telekracja, a politykę pop-polityka. O ile więc produkcja filmu *9. kompania*<sup>11</sup> Fiodora Bondarczuka czy *Rok 1612 Chotinienki* to przykłady starego typu, gdzie państwowy hegemon, wykorzystujący swą pozycję w wertykalnym układzie scentralizowanego systemu władzy, zamawia po prostu film obsługujący oficjalną „ideę państwową” i odnoszący się do przeszłości, o tyle *Szeregowiec Ryan*<sup>12</sup> Stevena Spielberga czy *Upadek Hirschbiegela* to przykłady działania na innym, subtelniejszym poziomie oddziaływania, na którym granica między zwykłą, komercyjną motywacją, jaką jest dostarczenie atrakcyjnej rozrywki, a celową transmisją pożądanego politycznie interpretacji historycznej niepostrzeżenie się zaciera i gubi.

Nie ma natomiast wątpliwości co do okoliczności powstania takich filmów, jak dokumenty o początkach drugiej wojny światowej – zrealizowany przez niemiecką telewizję publiczną ARD *Der Überfall* [„Napad. Wojna Niemiec przeciwko Polsce”]<sup>13</sup> Knuta Weinricha i dzieło rosyjskiej telewizji *Wiesti Sekretów tajnych protokołów*<sup>14</sup> Wadima Gasanowa. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z próbą uświadomienia niemieckiej publiczności, że wojna rozpoczęła się niemiecką agresją na Polskę i że zbrodniczy charakter działań wojennych ujawnił się już w pierwszych dniach okupacji. Fakty te – jak przyznaje sam reżyser – są w Niemczech rzadko przywoływane i słabo funkcjonują w świadomości społecznej. Film ten, przedstawiając początek drugiej wojny światowej z „polskiej perspektywy”, wypełnia zatem lukę edukacyjną, ale stanowi także manifestację dobrej woli pod adresem polskiej opinii publicznej – jest gestem „amortyzującym” napięcia związane z działalnością Związku Wypędzonych i z podobnymi inicjatywami. Z kolei film Gasanowa zmierza w kierunku przeciwnym, dostarczając argumentacji rzekomo wyjaśniającej motywację przywódców Związku Sowieckiego, którzy zdecydowali się na sojusz militarny z Hitlerem. W obu wypadkach filmy wyprodukowane przez publiczną telewizję stanowią formę komunikacji ze społeczeństwem i element dyplomacji międzynarodowej – pokazane zostały w przeddzień obchodów siedemdziesiątej rocznicy wybuchu drugiej wojny światowej, które odbyły się z udziałem kanclerz Niemiec i premiera Rosji.

<sup>11</sup> *9 rota*, Finlandia–Rosja–Ukraina, 2005.

<sup>12</sup> *Saving Private Ryan*, USA, 1998.

<sup>13</sup> 2009.

<sup>14</sup> *Tajny siekrietnych protokołów „Mołotow–Ribbientrop”*, 2009.

Z oczywistych powodów kino, podejmując trudne tematy historyczne, musi liczyć się z polityczną koniunkturą. W tym sensie każdy film historyczny stworzony jest pod wpływem (niekiedy negatywnym) jakiejś „polityki historycznej”. I trudno się temu dziwić. Spójrzmy na jeden wymowny przykład: Ewa i Władysław Siemaszkowie, para historyków-amatorów, przez dziesięć lat prowadziła żmudne badania dotyczące rzezi Polaków na Wołyniu, dokonanych w latach 1939-1945 przez nacjonalistów ukraińskich. Publikacja wyników ich pracy spowodowała rewolucję w postrzeganiu wołyńskiej tragedii. Zanim ich książka się ukazała, powszechnym zwyczajem wśród zawodowych historyków i publicystów było mówienie o walkach polsko-ukraińskich albo o wzajemnych pacyfikacjach, których brutalność i gwałtowność były konsekwencją błędnej polityki Drugiej Rzeczypospolitej wobec mniejszości narodowych. Dopiero udokumentowanie skali antypolskiej akcji i szczegółowy opis jej planowego przeprowadzenia, dokonane przez Siemaszków w oparciu o źródła ukraińskie i sowieckie, całkowicie zmieniły sytuację. Symetria win przestała być oczywistością. Pojawiło się też nowe określenie: ludobójstwo. Badań Siemaszków nie zlecał żaden polski instytut naukowy, nie były one poparte autorytetem żadnego oficjalnego gremium historyków. Przeciwnie – ta para autorów, całkowicie niezależna, musiała iść pod prąd oficjalnej i wszędzie obecnej polityki „niezadrażniania”, a mimo to dokonała przełomu w świadomości historycznej Polaków porównywalnego do dyskusji wokół książek Jana Tomasza Grossa o Jedwabnem i o powojennym strachu ocalonych. Wyobraźmy sobie jednak, że powstałby teraz na zamówienie Telewizji Polskiej serial historyczny ukazujący gehennę wołyńskich Polaków. Czy to jest możliwe? Oczywiście nie. Rzecz jasna, przede wszystkim ze względu na specyfikę produkcji filmowej: serialu historycznego nie da się zrealizować „domowymi” metodami. Koszty takiej produkcji, sięgające wielu milionów złotych, wymuszają już w okresie przygotowawczym zaangażowanie instytucji państwowych albo instytucji wspomaganych przez państwo, te zaś zawsze w mniejszym lub większym stopniu pozostają uzależnione od aktualnej linii politycznej. A w świecie władzy, jeśli ktoś może mieć na coś wpływ, to z tej możliwości korzysta. Dlatego kino jako medium jest szczególnie wrażliwe na polityczne mody i poprawnościową cenzurę, i nie dotyczy to wyłącznie tych kinematografii, które finansowane są z budżetu państwa.

### BITWA O PAMIĘĆ

Od roku 1989 toczy się w Polsce „bitwa o pamięć” i nasze kino, zanim „wybrało przyszłość”, było również areną tych zmagania. Świadczą o tym pozółkłe egzemplarze miesięcznika „Kino”, objętego w roku 1990 przez nową,

„solidarnościową” redakcję z Tadeuszem Sobolewskim na czele. Inauguracyjny numer zawiera gorącą dyskusję wokół *Popiołu i diamentu*<sup>15</sup> Andrzeja Wajdy, sprowokowaną artykułem *Więcej popiołu*<sup>16</sup> Andrzeja Wenera. Krytyk domagał się w nim nowego spojrzenia na filmowe arcydzieło szkoły polskiej, twierdząc, że interpretacje i oceny formułowane w czasach „odwilżowej” euforii nie powinny wystarczać nam dzisiaj, gdy żadna zewnętrzna siła już nie krępuje naszej intelektualnej swobody. Wspaniała, witalna rola Cybulskiego wcielającego się w postać młodego akowca, a więc to, co dla powojennej widowni po latach publicznego lżenia i upokarzania Armii Krajowej wydawało się bezcenną zdobyczą polskiego października, nie powinno przesłaniać nam istoty politycznej manipulacji historyczną pamięcią, której narzędziem był scenariusz na podstawie powieści Jerzego Andrzejewskiego. Wernerowi nie chodziło o to, by dezawuować film Wajdy, wytykając mu obecność propagandowych wtrętów i faktograficznych nieścisłości zgodnych z komunistyczną dogmatyką tamtego czasu, ale o to, byśmy, delektując się dzisiaj wspaniałościami tego dzieła, mieli jednocześnie świadomość wszystkich fałszów w przedstawieniu w nim pierwszych dni powojennej Polski. Z krytyki tej wynikał ogólniejszy i dość radykalny postulat gruntownej reinterpretacji całego kulturalnego dorobku PRL-u z punktu widzenia dzisiejszej wiedzy o polskiej historii i tutejszych stosunkach społecznych.

Dyskusja ta jest ważna, można bowiem przypuszczać, że sprowokowała Wajdę do nakręcenia ostatniego filmu szkoły polskiej, jak sam to określał, czyli *Pierścionka z orłem w koronie*<sup>17</sup>. Miało to ważne konsekwencje dla całego nurtu kina rozliczeniowego. Sens *Pierścionka...* widoczny jest w kulminacyjnej scenie na dworcowej rampie, gdy wywożeni na Syberię akowcy śpiewają *Bogurodnicę*, czyli „pieśń rycerstwa polskiego” – co zostaje wyjaśnione w dialogu z odpowiednim namaszczeniem. Po dziesięcioleciach ulegania peerelowskiej cenzurze Wajda mógł wreszcie pokazać „całą prawdę” i liczył na wzruszenie widowni. Całkowita porażka *Pierścionka...* podziałała odstrasżająco. Wszyscy, nie wyłączając Wajdy, uznali, że skoro film się nie udał, wina leży w samym temacie i w nowych preferencjach publiczności. Artystą, który o nowej publiczności wie „coś”, czego nie wie Wajda, miał być autor *Psów*<sup>18</sup> – Władysław Pasikowski. Wajda, chcąc poznać tę tajemnicę, nakręcił później *Pannę Nikt*<sup>19</sup>. Brak odzewu ze strony publiczności na patriotyczne przesłanie *Pierścionka z orłem w koronie* został przyjęty przez krytykę jako oczywistość. Od dawna wielu komentatorów, powołując się na badania socjologiczne, utwier-

<sup>15</sup> 1958.

<sup>16</sup> Zob. A. W e n e r, *Więcej popiołu*, „Kino” 1990, nr 5, s. 23-27.

<sup>17</sup> 1992.

<sup>18</sup> 1992.

<sup>19</sup> 1996.

działo opinię publiczną w przekonaniu, że młodych ludzi historia nie interesuje, a to przecież oni stanowią większość filmowej widowni. Stan wojenny, strajki sierpniowe, nie mówiąc już o czasach stalinowskich – wszystko to miało być w oczach młodzieży nudną, martyrologiczną prehistorią, na którą – w domyśle – nie warto tracić czasu. Ciekawe jednak, że opinie te bezkonfliktowo przeplatały się z obszernymi publikacjami o fragmentach polskiej historii, które mogły wydawać się jeszcze bardziej egzotyczne, jak pacyfikacje wsi ukraińskich w roku 1930, zajęcie Zaolzia w 1938, pogrom w Jedwabnem czy w Kielcach, nie wspominając już o odkrywaniu kolejnych „czarnych kart” powstania warszawskiego (mam tu zwłaszcza na myśli publicystykę Michała Cichego z 1994 roku).

To zaskakujące, ale spór wokół *Popiołu i diamentu*, a także tocząca się w tym samym 1990 roku polemika Tadeusza Sobolewskiego i Andrzeja Wenera na temat filmowej pamięci o PRL-u i o sensie rozliczeń historycznych, skupiały w sobie in nuce całą późniejszą o dziesięć lat debatę lustracyjno-rozliczeniową, wynikającą głównie z pierwszych efektów działalności Instytutu Pamięi Narodowej. W świetle tych tekstów<sup>20</sup> wydaje się, że krytyka filmowa wyprzedziła publicystykę polityczną o całą dekadę. Niejako w odpowiedzi na „rewindykacyjny” tekst Wenera Tadeusz Sobolewski opublikował swój manifest intelektualny, który dotyczył właśnie stosunku do przeszłości. Zatyłował go znacząco: *Dziecko Peerelu*. Przesłanie owego artykułu od dwudziestu lat przyświeca niezwykle intensywnej pracy tego wybitnego krytyka i jest przez niego stale wzbogacane o nowe elementy, o czym można się było przekonać przed dwoma laty podczas konferencji „Kogo kręci kino historyczne” zorganizowanej przez Muzeum Historii Polski w Warszawie. Sobolewski uważa się za tytułowe „dziecko Peerelu” i nie tyle wysławia uroki tej socjalistycznej krainy urzędzonej ze smakiem przez towarzyszy Gomułkę i Gierka, ile polemizuje z tymi, którzy opisując przeszłość, używają kwalifikacji moralnych, a więc nie rezygnują z odróżniania sprawców od ofiar czy ze wskazywania na mechanizmy zniewolenia i represji. Sobolewski odrzuca takie traktowanie przeszłości jako szczególnie upraszczający punkt widzenia, zwłaszcza w odniesieniu do kultury powstającej w czasach PRL-u. Widzi w nim typowo polskie cierpiętnictwo, jałowe poznawczo i co gorsza pogrążające nas w narodowych fantazmatach – wytwarzające fikcyjny świat mitologicznych wyobrażeń. Z tekstu Sobolewskiego wyłania się ostra alternatywa: albo Historia, albo Rzeczywistość. To, co naprawdę ważne i realnie człowieka dotykające, wydarza się niezależnie od dziejowych kataklizmów. Przykładów dostarcza Sobolewskiemu twórczość i postawa

<sup>20</sup> Zob. W e n e r, dz. cyt.; t e n ż e, *Kto nie dotknął ziemi ni razu...*, „Kino” 1990, nr 11-12, s. 44-48; T. S o b o l e w s k i, *Dziecko Peerelu*, „Kino” 1990, nr 8, s. 12-15; t e n ż e, *Ostatnie słowo*, „Kino” 1990, nr 11-12, s. 48.

życiowa poety „osobnego” – Mirona Białoszewskiego. W filmie manifestację bliskiego mu poglądu znajduje w *Kramarzu* Andrzeja Barańskiego<sup>21</sup>. Jednocześnie Sobolewski nieustrudzenie wykazuje, że nawet autorzy najbardziej kojarzeni z kinem politycznym, jak Krzysztof Kieślowski, Agnieszka Holland czy Wojciech Marczewski, swe największe osiągnięcia zawdzięczają właśnie przekroczeniu perspektywy polityczno-historycznej. Entuzjazmuje się postacią szlachetnego cenzora w *Ucieczce z kina „Wolność”*<sup>22</sup> Marczewskiego, tak jak wiele lat później będzie to czynił wobec bohatera *Życia na podłuchu*<sup>23</sup> Floriana Henckela von Donnersmarcka – „niejednoznacznego” oficera Stasi. Zło nie przychodzi z zewnątrz – ono jest w nas. Kto tego nie rozumie, produkuje nieznośny, moralizatorski kicz. Prawdziwa sztuka nie żywi się moralną słusnością, nie mówiąc o tym, że prawdziwa wolność leży poza systemem, a konsekwentny antykomunizm czy antytotalitaryzm stanowi również pewną formą uwikłania w system, tyle że poprzez negację. Poza tym, przekonuje Sobolewski, nie róbmy z siebie świętych – ilu z nas tak naprawdę walczyło, ilu się poświęcało? A wreszcie: „Nie udawajmy wciąż pokrzywdzonych. Przecież dobrze się żyło”<sup>24</sup>. Wszystkie te argumenty brzmią znajomo, bo później wielokrotnie je powtarzano. Dlatego ten głos Sobolewskiego z roku 1990 jest niezwykle ważny dla zrozumienia kierunku, który przyjęło polskie kino. Argumenty Sobolewskiego okazały się zwycięskie i, jak się wydawało, zgodne z wyborami publiczności tłumnie szturmującej kina, by oglądać *Psy* Pasikowskiego, a więc film, w którym szlachetny cenzor z utworu Marczewskiego przedzierzgnął się w tryumfującego esbeka o zniewalająco seksownym profilu Bogusława Lindy.

Jakby nie patrzeć, w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku powstało tylko kilka filmów, których twórcy korzystali z daru wolności i opowiadali o tych historiach, o których do tej pory nie wolno było mówić. Jednak ani *Śmierć jak kromka chleba*<sup>25</sup> Kazimierza Kutza, ani *Poznań 56*<sup>26</sup> Filipa Bajona nie odwróciły złej passy tak zwanego kina rozrachunkowego. Obydwa powstały z osobistej potrzeby Ślązaka i Poznaniaka, którzy chcieli opowiedzieć dramat swojej małej ojczyzny. Kutz świadomie wybrał formę podniosłego lamentu, Bajon odwrotnie: za wszelką cenę próbował uciec od martyrologicznego koturnu, relacjonując historię z żabiej perspektywy (uczynił narratorem swej opowieści małego chłopca), bez politycznych uogólnień i maksymalnie wyważając racje. Żadna z tych strategii nie przyniosła zbiorowej katharsis, przypieczętowując dobrze ugruntowaną opinię, że kino rozrachunkowe i his-

<sup>21</sup> T. Sobolewski, *Chruścik a sprawa polska* („Kramarz”), „Kino” 1990, nr 11-12, s. 42-43.

<sup>22</sup> 1990.

<sup>23</sup> *Das Leben der Anderen*, Niemcy, 2006.

<sup>24</sup> Zob. Sobolewski, *Dziecko Peerelu*, s. 15.

<sup>25</sup> 1994.

<sup>26</sup> 1996.

toryczne nikogo już w Polsce nie interesuje. Wydawało się wówczas, że kino nie może stać się w Polsce wehikułem dociekania historycznej prawdy.

Z pewnym wyjątkiem. To filmy poświęcone tematyce żydowskiej, a zwłaszcza skomplikowanym, nierzadko tragicznym relacjom żydowsko-polskim. Mało kto dziś zdaje sobie sprawę z tego, jak ważna i drażliwa dla komunistycznej cenzury była właśnie ta sfera, szczególnie po roku 1967 i zerwaniu przez PRL stosunków z Izraelem. Zmiana polityczna w 1989 roku diametralnie odwróciła sytuację i początek lat dziewięćdziesiątych jest jednocześnie początkiem długiej i wartościowej serii filmów o tematyce żydowskiej. *Marcowe migdały*<sup>27</sup> Radosława Piwowarskiego to pierwsza fabularna opowieść o antysemickiej kampanii 1968 roku, pokazana z nieoczywistej perspektywy licealnej młodzieży z małego miasteczka. *Korczak*<sup>28</sup> Wajdy to pierwsza fabularyzacja tragicznych losów Starego Doktora i jego wychowanków. Film entuzjastycznie przyjęty w Polsce, nie miał niestety w odbiorze międzynarodowym oddźwięku, na jaki zasługiwał. Po premierze na festiwalu w Cannes twórca filmu został oskarżony przez publicystkę „Le Monde” Danièle Heymann<sup>29</sup>, a później także Claude’a Lanzmanna<sup>30</sup>, o „chrystianizację Shoah”, a samo dzieło trwale naznaczono etykietką „filmu kontrowersyjnego”. Z kolei *Jeszcze tylko ten las*<sup>31</sup> Jana Łomnickiego to film, w którym dzięki wspaniałej kreacji Ryszardy Hanin udało się pokazać zjawisko polskiego „ludowego” antysemityzmu, w którym niechęć i uprzedzenia mieszają się z sympatią dla „swojskiej obcości”. Antysemityzacja wyrzekająca nieustannie na Żydów („Hitlera na was nie ma”), ratująca żydowską dziewczynkę i płacąca jednocześnie za to najwyższą cenę, to nie skutek nadmiernej skłonności scenarzysty do komplikacji, ale właśnie uchwycenie historycznego fenomenu, bardzo polskiego, który do tej pory nie znajdował odzwierciedlenia w naszym kinie. Mało kto wie, że na początku lat dziewięćdziesiątych powstał także film fabularny o masakrze w Jedwabnem – *W środku Europy*<sup>32</sup> Piotra Łazarkiewicza. Film ten jednak przeszedł bez echa, głównie z powodu nieumiejętnego połączenia przez reżysera udokumentowanych faktów historycznych z fabularną rekonstrukcją. Film potraktowano jako nieuprawnioną konfabulację, która prowadzi do zbyt ryzykownych uogólnień. Gdyby jednak film ten powstał po publikacji *Sąsiadów* Grossa, reakcje krytyki byłyby zapewne inne. Równie przełomowym filmem był debiut dokumentalny Pawła

<sup>27</sup> 1989.

<sup>28</sup> Polska–Niemcy, 1990.

<sup>29</sup> Zob. „Le Monde” z 13 V 1990.

<sup>30</sup> Por. np. M. S t e v e n s o n, *Wajda's Filmic Representation of Polish–Jewish Relations*, w: *The Cinema of Andrzej Wajda. The Art of Irony and Defiance*, red. J. Orr, E. Ostrowska, Wallflower Press, London 2003, s. 88.

<sup>31</sup> 1991.

<sup>32</sup> 1990 (premiera).



Łozińskiego *Miejsce urodzenia*<sup>33</sup>, w którym z niezwykłą precyzją ukazano problem dotychczas zupełnie nieobecny w polskim filmie: problem zbrodni dokonywanych przez Polaków na ukrywających się podczas okupacji Żydach. Łozińskiemu udało się pokazać coś więcej: mechanizm wypierania zbrodni z indywidualnej i zbiorowej pamięci. Ten wstrząsający dokument otwierał „puszkę Pandory”, która przez dziesięciolecia PRL-u pozostawała szczelnie zamknięta.

Relacje polsko-żydowskie to jedyny fragment najnowszej historii, który został przez polskie kino gruntownie przepracowany. Obfitość tematów, gatunków, wielostronność perspektyw, odwaga w podejmowaniu najbardziej drażliwych i niewygodnych wątków – charakterystyka ta pokazuje, jak fantastycznym narzędziem rozumienia i osvajania przeszłości może być kino, jeśli w decydującym trójkącie – widzowie, producenci, media – panuje zgodna opinia, że warto, by takie kino powstawało. Więcej: okazuje się, że polityka historyczna w polskim kinie jest możliwa, i to nawet wówczas, gdy nie ma żadnego „ośrodka decyzyjnego” – wystarczy opisać tu powszechne poczucie sensowności. By mogło się ono pojawić, musi być jednak wykonana praca opinii publicznej, trzeba stworzyć pewien standard myślowy akceptowany przez większość. W tym wypadku taka praca została wykonana. Nie da się tego niestety powiedzieć o innych obszarach naszej przeszłości – wystarczy przypomnieć, że film o Katyniu powstał niemal dwadzieścia lat po odzyskaniu niepodległości, a film o Solidarności zrealizował reżyser niemiecki – Volker Schlöndorff<sup>34</sup>. Właściwie, gdyby nie kino dokumentalne, to można by powiedzieć, że historia została w latach dziewięćdziesiątych z kina wyrugowana. Na szczęście wśród dokumentów zdarzały się tak wyjątkowe dzieła, jak *Las katyński*<sup>35</sup> Marcela Łozińskiego czy *Usłyszcie mój krzyk*<sup>36</sup> Macieja Drygasa, w których nie poprzestawano na nowym przedstawieniu dotychczas zakłamywanych faktów, ale odkrywano przed widzami rzeczy do tej pory nieznane. W tych rzadkich przypadkach film dokumentalny był nie tylko nośnikiem pewnych interpretacji, ale stawał się narzędziem poznania i jednocześnie świadectwem istniejącym na prawach źródła historycznego.

Za przełom w stosunku polskiej opinii publicznej do przeszłości uważa się powszechnie olbrzymi sukces Muzeum Powstania Warszawskiego, otwartego w roku 2004 podczas obchodów sześćdziesiątej rocznicy wybuchu Powstania. Nastąpiła wówczas spektakularna weryfikacja tez głoszonych w latach dziewięćdziesiątych i okazało się, że tragiczna polska historia obchodzi nie tylko garstkę sentymentalnych staruszków i marginalną grupkę polityków zas-

<sup>33</sup> 1992.

<sup>34</sup> *Strajk (Die Heldin von Danzig)*, Niemcy–Polska, 2006.

<sup>35</sup> Polska–Francja, 1990.

<sup>36</sup> 1991.

korupiały w nieaktualnych pretensjach, ale jest czymś ważnym, żywym i budzącym emocje wśród młodzieży i tak zwanych „normalnych ludzi”. Sukces ten wywołał sensację i na nowo rozniecił dyskusję nad celowością uprawiania w Polsce polityki historycznej, a kino od początku znajdowało się w centrum tej debaty. Niegasnąca popularność i wszechobecność w telewizyjnych powtórkach dwu propagandowo zakłamanych seriali peerelowskich – *Stawki większej niż życie*<sup>37</sup> i *Czterech pancernych i psa*<sup>38</sup> – była jednym z najczęściej powtarzanych argumentów za stworzeniem nowego filmowego kanonu wydarzeń historycznych, który byłby jednocześnie popularną promocją patriotyzmu.

Po wygranych przez prawicę wyborach parlamentarnych w roku 2005 dyrektor nowo powstałego Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej Agnieszka Odorowicz ogłosiła otwarty konkurs na scenariusz filmu fabularnego i dokumentalnego o powstaniu warszawskim, by niedługo później zorganizować pięć innych konkursów, w których zadanymi tematami okazały się Bitwa Warszawska 1920, Solidarność, stosunki polsko-rosyjskie po roku 1991, życie i twórczość Leopolda Tyrmanda i wielki, przekrojowy temat „Od Unii Lubelskiej do Unii Europejskiej”. Co ciekawe, nierozstrzygnięty pozostał konkurs na scenariusz o Solidarności; w pozostałych przypadkach zwycięzców wyłoniono, choć filmy do tej pory jeszcze nie zostały zrealizowane. Od roku 2006 w TVP zaczęły powstawać spektakle teatru telewizji poświęcone komunistycznym zbrodniom – *Śmierć rotmistrza Pileckiego*<sup>39</sup> Ryszarda Bugajskiego, *Norymberga*<sup>40</sup> Waldemara Krzystka, *Inka 1946*<sup>41</sup> Natalii Korynckiej-Gruz czy *Sprawa Emila B.*<sup>42</sup> Małgorzaty Imielskiej. Te inscenizacje, realizowane zresztą przez reżyserów filmowych, stanowiły przełom: po raz pierwszy historia „najodważniejszego człowieka okupowanej Europy” zamordowanego przez rodaków w ubeckich mundurach czy młodziutkiej ofiary stanu wojennego zostały przetłumaczone na gorący język wizualnej narracji. W ślad za tymi produkcjami telewizyjnymi pojawiły się filmowe: długo oczekiwany *Katyń*<sup>43</sup> Andrzeja Wajdy, nagrodzona Grand Prix na festiwalu w Gdyni w roku 2008 *Mała Moskwa*<sup>44</sup> Waldemara Krzystka, *Popietuszko. Wolność jest w nas*<sup>45</sup> debiutującego Rafała Wieczyńskiego, *Generał Nil*<sup>46</sup> Ryszarda Bugajskiego, a także komediowa *Operacja*

<sup>37</sup> 1967-1968.

<sup>38</sup> 1966-1970.

<sup>39</sup> 2006.

<sup>40</sup> 2006.

<sup>41</sup> 2006 (premiera 2007).

<sup>42</sup> 2007.

<sup>43</sup> 2007.

<sup>44</sup> 2008.

<sup>45</sup> 2009.

<sup>46</sup> 2009.

*Dunaj*<sup>47</sup> Jacka Głomba opowiadająca o polskim udziale w inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację w roku 1968. Jeśli dodać do tego właśnie wchodzące na ekrany *Dzieci Sandlerowej*<sup>48</sup> Johna Kenta Harrisona z hollywoodzką obsadą i kilka głośnych filmów dokumentalnych, zwłaszcza *Trzech kumpli*<sup>49</sup> Anny Ferens i Ewy Stankiewicz o zagadkach śmierci Stanisława Pyjasa, a także *Gry wojenne*<sup>50</sup> Dariusza Jabłońskiego – monumentalny pomnik wystawiony pułkownikowi Kuklińskiemu, to naszym oczom ukazuje się obraz kinematografii wręcz zdominowanej przez produkcje historyczne, w dodatku „słuszne” w swej patriotycznej wymowie i budujące dumę Polaków z własnej przeszłości. Ktoś słabo zorientowany mógłby pomyśleć, że naszym kinem rządzi polityka historyczna! To jednak mylne wrażenie. Wśród wymienionych tytułów nie ma bowiem ani jednego filmu, którego sukces wśród publiczności można by porównać już nie tylko z powodzeniem *9. kompanii* wśród Rosjan czy *Upadku* wśród Niemców, ale z sukcesami dawnych polskich filmów – *Westerplatte*<sup>51</sup> Stanisława Różewicza, *Zamachu*<sup>52</sup> Jerzego Passendorfera, by nie wspominać już o *Kanale*<sup>53</sup> czy *Popiele i diamentach* Wajdy. Chyba tylko *Czas honoru*<sup>54</sup>, serial telewizji publicznej o polskich cichociemnych, zyskał rzeczywistą sympatię widzów, choć znów – z litości – lepiej nie porównywać go z *Polskimi drogami*<sup>55</sup> Jana Łomnickiego czy *Kolumbami*<sup>56</sup> Janusza Morgensterna. Sytuacja ta ilustruje banalną prawdę: nie wystarczy mieć pieniądze i władzę, by wziąć „rząd dusz” w polskim kinie. Nasza widownia jest pełna przekory i kto wie, czy nie czeka dziś bardziej na obrazoburczy film Pawła Chochlewa o Westerplatte niż na kolejną patriotyczną laurkę o niesłusznie zapomnianym bohaterze. Skuteczność w dotarciu do widza wymaga pewnego makiawelizmu, a przekaz „treści państwowotwórczych” nie może przypominać dziecinnej czytanki albo szkolnej izby pamięci. Cwani propagandyści PRL-u też długo nie mogli na to wpaść, aż w końcu stworzyli Hansa Klossa, kapitana Żbika a nawet psa Szarika. I do dziś nie możemy się od nich uwolnić.

<sup>47</sup> Polska–Czechy, 2009.

<sup>48</sup> *The Courageous Heart of Irina Sandler*, USA, 2009.

<sup>49</sup> 2008.

<sup>50</sup> 2008.

<sup>51</sup> 1967.

<sup>52</sup> 1958 (premiera 1959).

<sup>53</sup> 1956.

<sup>54</sup> 2008-2009.

<sup>55</sup> 1976-1977.

<sup>56</sup> 1970.