

**(Re)prezentacje przeszłości
i współczesności
w polskim kinie współczesnym**

Magdalena Urbańska

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
Uniwersytet Jagielloński

Historia na ekranie: od faktu do fikcji. Sposoby tworzenia reprezentacji przeszłości i konstruowania postaci w polskich filmach o historii najnowszej powstałych po 2010 roku

Słowa kluczowe: kino historyczne, przeszłość, historia najnowsza, pamięć, kino pamięci narodowej

Key words: historical cinema, past, contemporary history, remembrance, national remembrance cinema

Twórcy polskiego kina od połowy pierwszej dekady XXI wieku podejmują próbę zbudowania nowej narracji o tożsamości narodowej poprzez opowiadanie o nie tak odległej historii Polski. Najprostsze rozróżnienie sposobów przedstawiania przeszłości w filmie podpowiada intuicja: wiadomo bądź można się domyślać, że minione dzieje są opowiadane na podstawie wydarzeń prawdziwych lub fikcyjnych. Wiedza historyczna daje podstawy do przełożenia filmowych znaczeń na aktualny kontekst społeczny, do czego w sposób bardziej lub mniej świadomy zachęcają twórcy. Jeśli dzieło filmowe jest oparte na faktach, widz przyjmuje zarówno ich wcześniejszą weryfikację, jak i ich weryfikowalność, zaś jeśli fabuła jest fikcyjna – także gdy odwołuje się do historycznych realiów, choć nie konkretnych faktów z przeszłości – odbiorca zakłada jak najwierniejszą stylizację na autentyczne wydarzenia. Utwory, w których opowiada się o autentycznej postaci, często ukazują ją jako symboliczną reprezentację określonych wzorców zachowań, a jednocześnie dokonuje się w nich rekonstrukcji właściwego tej postaci okresu historycznego. W utworach fikcyjnych cała fabuła może stać się metaforą bądź symboliczną reprezentacją dziejów, rzadko jednak staje się nimi sam bohater. Dlatego, aby zanalizować znaczenie sposobu przedstawiania rzeczywistości historycznej w filmach najnowszych, należy spojrzeć na osadzenie postaci w historycznych realiach.

Dla opisywanych przykładów filmowych przyjmuję cezurę 2010 roku. Jest to data nieoczywista, jako że dla rosnącej produkcji rodzimego kina historycznego przełomowym momentem było przede wszystkim utworzenie Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej w 2005 roku. Państwowa instytucja nad wyraz chętnie subsydiowała utwory, których twórcy opowiadali o przeszłości (w latach 2005–2015 powstało aż 69 pełnometrażowych filmów), dzięki czemu możliwy był ich renesans na ekranach polskich kin. „Projektowanie” – jak pisze

Witold Mrozek – sukcesu frekwencyjnego przez „instytucje nowoczesnej władzy”¹ w tym czasie pomogło zaistnieć kinu pamięci narodowej, czyli utworom historycznym powstałym dzięki „politycznej koniunkturze” w czasie rządów partii konserwatywnych. Jednak ostatnie filmy opisywane przez badacza, których fabuły skonstruowano przede wszystkim na podstawie losów realnych bohaterów, jak *General Nil*² czy *Popiełuszko. Wolność jest w nas*³, powstały w sezonie, w którym nastąpiło znaczące przełamanie fali „patriotycznego wzmożenia”. Jakub Majmurek wyznacza sezon 2009/2010 jako przełomowy dla polskiego kina, które (wraz z powstaniem *Rewersu*⁴) zakończyło epokę „małego realizmu” i otworzyło się na gatunkowość i pastisz⁵ – nowy sposób reprezentacji przeszłości. Ponadto postępujący w tym czasie dychotomiczny podział społeczeństwa, którego najważniejszym ogniwem była katastrofa smoleńska w kwietniu 2010 roku, sprawił, że widzowie poróżnili się niczym polityczni wyborcy i zaczęli domagać się „swojego” kina – bliskiego im także pod kątem politycznym. Prezentacja filmowego świata i jego bohatera po 2010 roku staje się zatem nie tyle ilustracją historii, co analizą współczesności – służy nie tylko zrozumieniu przeszłości, ale odbija niczym lustro dzisiejsze problemy i zagadnienia kultury, polityki oraz władzy.

1. Realizm faktograficzny

W filmowej narracji historycznej najpowszedniejszym i najbardziej oczywistym sposobem konstruowania opowieści jest przyjęcie perspektywy faktograficznej, czyli wyboru na głównego bohatera realnie istniejącej postaci i umiejscowienie jej w konkretnych historycznych, udokumentowanych realiach. Widownia oczekuje w takim filmie „prawdy” i nierzadko ocenia wartość dzieła w zależności od stopnia jego zgodności z faktami oraz historycznej wiarygodności.

W trakcie rozwoju historiografii ugruntowała się interpretacja historii w duchu krytycznym: na przestrzeni dziejów stopniowo i świadomie zacierano granicę między historią a fikcją, faktem a fantazją, a z czasem badacze całkowicie oderwali się od kategorii „obiektywnej prawdy”. Hayden White, analizując rozwój literackiej tradycji historiografii, postuluje, aby historię traktować w ten sam sposób co literaturę, odwołując się do narracyjnego podłoża obu dziedzin⁶. Istnieją – twierdzi amerykański kulturoznawca – określone struktury,

¹ W. Mrozek, *Film pamięci narodowej. Najnowsze kino polskie w dyskursie polityki historycznej*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroński, Kraków 2009, s. 295–319.

² *General Nil* (2009), reż. Ryszard Bugajski.

³ *Popiełuszko. Wolność jest w nas* (2009), reż. Rafał Wierzyński.

⁴ *Rewers* (2009), reż. Borys Lankosz.

⁵ J. Majmurek, *Ostatnia dekada: zwrot antyrealistyczny*, „Dwutygodnik.com” 2016, nr 196 (10), [online] <<http://www.dwutygodnik.com/artykul/6790-ostatnia-dekada-zwrot-antyrealistyczny.html>>, dostęp: 1.04.2017.

⁶ H. White, *Fikcjonalność przedstawień opartych na faktach*, tłum. D. Kołodziejczyk, w: tegoż, *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Kraków 2009–2010, s. 96. W innym tekście H. White zaznacza: „Każdą historią pisana powstaje w efekcie kondensacji, przeniesienia,

którym twórcy poddają narrację, rozumianą jako przetworzony sposób zapisu historycznej kroniki wydarzeń. Badacz pisze o strukturze fabularnej narracji historycznej „[...] prefigurowane[j] przez oryginalny opis (»faktów«, które należy wyjaśnić) w określonej modalności języka”⁷. Owa modalność sprawia, że temu, co indywidualne w historii, towarzyszy pewna powtarzalność form narracyjnych⁸. Aby zanalizować narrację historyczną w kontekście odwołania się do jej warstwy faktograficznej, należy zatem zauważyć jej cel i funkcję (w ujęciu „historycznym”), jak również odwołać się do zakorzenionych w dziełach kulturowych motywów, toposów i mitów.

Wypełnianie białych plam

W filmach opowiadających o historii najnowszej oparcie fabuły na losach realnej postaci jest bardzo znaczące. W historii polskiej kinematografii występuje tradycja traktowania dzieła filmowego jako narzędzia kreowania narodowej tożsamości, a samo kino narodowe stanowi dopełnienie pozafilmowej, politycznej lub historycznej sfery przeobrażeń społecznych. Analizując sposoby reprezentowania przeszłości, można dostrzec formalną analogię pomiędzy XX-wieczną oraz współczesną narracją dzieł zanurzonych w historii. Zarówno w „kinie nowej pamięci” stworzonym w latach sześćdziesiątych (o którym pisze Piotr Zwierzchowski⁹), jak i w powstałym po 2005 roku kinie pamięci narodowej twórcom zależy na kreacji nowej pamięci zbiorowej, która ma ugruntować panującą władzę polityczną. Kino z pierwszej dekady XXI wieku miało na celu przywołanie tematów historycznych dotychczas świadomie pomijanych oraz ukonstytuowanie nowego kanonu wartości za pomocą ukazania właśnie realnych postaci. Do wzorców ich postaw – wedle twórców – należy się odwoływać, budując nową narodową tożsamość. Zatem prezentacja życiorysów autentycznych bohaterów często ma wymiar pozafilmowy, jest podyktowana społeczno-politycznymi zależnościami bądź stanowi historyczną rekompensatę – odpowiedź na konieczność wcześniejszego przemilczenia danego tematu. Kino po 2010 roku kontynuowało tradycję wypełniania historyczno-filmowych plam, a w dobie coraz większego politycznego podziału społecznego widownia oczekiwała i z narastającym zaangażowaniem komentowała powstające realizacje (jak *Wałęsa. Człowiek z nadziei* w reżyserii

symbolizacji oraz selekcji: są to dokładnie te same procesy, które decydują o kształcie reprezentacji filmowej. Medium jest inne, ale sposób kreowania przekazu pozostaje ten sam” (H. White, *Historiografia i historiofotia*, tłum. Ł. Zaremba, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 119). Rozważania White’a o narracji historycznej można zatem przenieść zarówno na grunt twórczości literackiej, jak i filmowej.

⁷ H. White, *Fikcyjność przedstawień opartych na faktach*, w: tegoż, *Proza historyczna*, s. 96.

⁸ Modalności użycia języka White widzi w czterech tropach językowych: metaforze, metonimii, synekdosze i ironii. Tamże, s. 93–96.

⁹ P. Zwierzchowski, *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, Bydgoszcz 2013.

Andrzeja Wajdy¹⁰ lub *Historia Roja* w reżyserii Jerzego Zalewskiego¹¹). Filmy takie, jak: *W ciemności* Agnieszki Holland¹², *Jack Strong* Władysława Pasikowskiego¹³ czy *Zaćma* Ryszarda Bugajskiego¹⁴, mimo że wzbudziły mniej kontrowersji, także pełniły rolę „uzupełnienia” dotychczasowej reprezentacji historyczno-filmowej.

Ciekawym przypadkiem – wyjątkiem potwierdzającym regułę – jest *Smoleńsk*, obraz wyreżyserowany przez Antoniego Krauze¹⁵. Powstanie tego filmu było motywowane wypełnieniem luki, którą według jego twórców oraz niemałej grupy społecznej (wspierającej także finansowo powstanie utworu) był dotychczasowy brak realizacji filmowej na tak ważny temat. Reżyser na główną bohaterkę wybrał jednak postać fikcyjną, dziennikarkę telewizyjną Ninę (Beata Fido), zaś sama sfera reprezentacji przeszłości – katastrofy smoleńskiej i śmierci 96 pasażerów feralnego lotu – zeszała w filmie na drugi plan. Funkcja tego utworu była jawnie polityczna: wprowadzenie do oficjalnego dyskursu tezy o zamachu. *Smoleńsk* wyraźnie, jak żadne inne dzieło na przestrzeni ostatnich lat, dowodzi tendencji do konstruowania narracji o historii najnowszej na podstawie kontekstu polityczno-społecznego. Nierzadko twórcy ukazują dzisiejsze społeczeństwo poprzez wybór tematu historycznego – wpisanego w ramy polityki historycznej związanej z określoną wizją historii czy nawet konkretną partią polityczną – oraz jednoznaczne oceny swoich bohaterów. W tym zakresie znaczące jest fabularne kreowanie sytuacji konfliktu oraz podziału społeczeństwa: realistyczny bohater jest konfrontowany z przeciwnikiem politycznym bądź historyczną sytuacją kryzysową, w której strony konfliktu są często domyślnie uaktualniane.

Interesującym przypadkiem przyjęcia perspektywy faktograficznej w historiofotii¹⁶ jest także *Tajemnica Westerplatte* w reżyserii Pawła Chochlewa¹⁷, obraz, w którym pokazano zarówno powszechnie znane historyczne wydarzenia, jak i podjęto próbę zdemitologizowania ich głównego bohatera. Pod tym kątem reżyser, mimo pozornie odmiennego podejścia do strategii modelu, narracyjnie i tematycznie od niego nie odbiega: z jednej strony dyskredytuje majora Henryka Sucharskiego (Michał Żebrowski), próbującego w oblężeniu zakończyć walkę, z drugiej jednak – zamienia tylko osobę niezłomnego dowódcy bitwy, widząc go

¹⁰ *Wałęsa. Człowiek z nadziei* (2013), reż. Andrzej Wajda.

¹¹ *Historia Roja* (2016), reż. Jerzy Zalewski.

¹² *W ciemności* (2011), reż. Agnieszka Holland.

¹³ *Jack Strong* (2014), reż. Władysław Pasikowski.

¹⁴ *Zaćma* (2016), reż. Ryszard Bugajski.

¹⁵ *Smoleńsk* (2016), reż. Antoni Krauze.

¹⁶ Pojęcie „historiofotia” zdefiniował w 1988 roku H. White (zob. tenże, *Historiografia i historiofotia*, w: *Film i historia. Antologia*, s. 117–127). Rozumiał pod nim „[...] wszelkiego rodzaju reprezentacje przeszłości i formy refleksji o historii za pomocą wizualnych obrazów ze szczególnym uwzględnieniem dyskursu filmowego” (P. Witek, *Metodologiczne problemy historii wizualnej*, „Ейдос” 2013, nr 7, s. 245).

¹⁷ *Tajemnica Westerplatte* (2013), reż. Paweł Chochlew. Filmowa reprezentacja wydarzeń, które rozegrały się na półwyspie Westerplatte we wrześniu 1939 roku, to przede wszystkim *Westerplatte* (1967) w reżyserii Stanisława Różewicza, utwór wpisujący się wręcz w konwencję paradokumentu – rekonstrukcji przebiegu wydarzeń historycznych, mocno zapisany w historii narodowej kinematografii.

w kapitanie Franciszku Dąbrowskim (Robert Żołędziwski). Włącza zatem nowy temat (załamanie przywódcy) w obręb historycznej narracji tożsamościowej, a jednocześnie nie odchodzi od mitotwórczej funkcji kina historycznego.

Wyzwaniem dla twórców filmów przynależących do nurtu realizmu faktograficznego jest odniesienie nie tylko do jednostkowej historii, ale i próba nadania dziełu szerszego znaczenia. Pod tym kątem interesujący jest sposób reprezentacji postaci w *Wyklętym* Konrada Łęckiego¹⁸. Bohaterem obrazu jest Franciszek Józefczyk „Lolo” (Wojciech Niemczyk), którego historia została oparta na biografii Józefa Franczaka pseudonim „Lalka”, lecz jednocześnie stanowi kompilację losów kilku innych historycznych postaci. Reżyser filmu, aby wzmocnić poczucie realizmu zaplecza faktograficznego związanego z głównym bohaterem, wprowadza współczesną klamrę narracyjną. Syn Lola odbiera w imieniu ojca order od prezydenta, jawnie stylizowanego na Lecha Kaczyńskiego. Inny obraz dotyczący tematu żołnierzy wyklętych, wspomniana już *Historia Roja*, informuje widzów o intencji twórców w jeszcze bardziej dosłowny sposób. „Film został zrealizowany w hołdzie Żołnierzom Wyklętym. Inspirowany jest walką oddziałów Narodowych Sił Zbrojnych i Narodowego Zjednoczenia Wojskowego na Mazowszu, jednak przedstawione wydarzenia są kumulacją losów całego bohaterskiego pokolenia” – dowiaduje się widz z napisów początkowych. Celem filmów o tendencji faktograficznej jest taka reprezentacja przeszłości, która odwołuje się do zbiorowości poprzez mitotwórcze przedstawienie okoliczności historycznych, jednak, paradoksalnie, w *Historii Roja* to właśnie nieprzekonujący, jednowymiarowy portret społeczny nie skłania do takiego odczytania utworu. Wspomniane dzieła odnoszą się przede wszystkim do modelu określonej postawy i bardziej niż jako reprezentację zbiorowości czy grupy narodowej odczytuje się je jako komentarz do współczesności.

Powstały też filmy, które w nieoczywisty sposób poszerzają omawiany model reprezentacji. Najciekawszym z nich jest *Powstanie warszawskie*¹⁹, utwór powstały pod reżyserską opieką Jana Komasy. Obraz ten – choć przedstawia realistyczne postaci, a więc formalnie przynależy do modelu realizmu faktograficznego – pozostawiam na uboczu rozważań ze względu na nietypową formułę, zbliżającą dzieło do formy dokumentalnej. Innym przykładem jest przywołany powyżej film zatytułowany *Zaćma* – choć modelowo wpisuje się on w zakres najważniejszej funkcji tego nurtu kina, jego twórcy *de facto* nie stawiają bohaterki, Julii Brystygier (Maria Mamona), przed żadnym konkretnym konfliktem, koncentrując się na budowaniu jej portretu psychologicznego. Ponadto, w odróżnieniu od większości afirmowanych bohaterów tej kategorii, u Ryszarda Bugajskiego Julia Brystygier jest postacią negatywną – na główną bohaterkę reżyser wybiera nie ofiarę systemu czy pozytywny model zachowania, lecz komunistyczną oprawczynię.

¹⁸ *Wyklęty* (2017), reż. Konrad Łęcki.

¹⁹ *Powstanie warszawskie* (2014), autor pomysłu na fabułę Jan Komasa.

Mity, alegorie i ich znaczenie

W filmach przynależących do nurtu realizmu faktograficznego występuje pewna powtarzalność form narracyjnych, którą Rafał Marszałek uzasadnia „integracją wyobraźniową”, odwołaniem do „odwiecznego tematu” i powszechnych „sygnałów skojarzeniowych”²⁰ – a więc zakorzenieniem jej w micie. Porządek symbolicznego czy mitologicznego uogólnienia przenosi widza w sferę szerszych odniesień kulturowych: „Formalnie wszystkie te obrazy są zlokalizowane historycznie – w istocie mieszczą się one w ponadczasowym zbiorze naszych wyobrażeń i przeświadczeń o przeszłości”²¹. Twórcy często odwołują się do języka symbolicznego – skonkretyzowanego w micie – aby przenieść obraz rzeczywistości albo na grunt wartości uniwersalnych, albo aktualnych potrzeb społecznych. Najczęściej zaś obie te funkcje są ze sobą silnie związane – twórcy przywołują idee, które mają szczególne znaczenie w obecnej sytuacji społecznej.

W obrazie *Wałęsa. Człowiek z nadziei* widz już od początkowych sekwencji filmu zostaje przygotowany do poszukiwania znaczeń alegorycznych. „Po II wojnie światowej Polska została poddana komunistycznemu imperium sowieckiemu” – widnieje napis na tle materiałów archiwalnych w otwierającej scenie. Słowa te są pozbawione emocjonalnego zaangażowania, *stricte* faktograficzne. A jednak kolejna scena – obraz ptaków latających nad Stoczną Gdańską przy piosence Chłopców z Placu Broni *Kocham wolność* („Wolność kocham i rozumiem / Wolności oddać nie umiem...”) – prowadzi do wymieszania ze sobą dwóch porządków: „historycznego” (pozornie obiektywnego, wprowadzonego za pomocą dokumentarnego tła) i „mitycznego” (w którym opowieść historyczna stanowi alegoryczny obraz świata). Sam tytuł filmu również sugeruje symboliczne odczytanie figury głównego bohatera.

„Fabryką” tak rozumianych filmowych mitów jest *Historia Roja*. Choć reżyser utworu, Jerzy Zalewski, mitologizuje Mieczysława Dziemieżkiewicza „Roja” (Krzysztof Zalewski-Brejdygant) w nieporównywalnie większym stopniu niż Wajda *Wałęsę*, to u obu twórców można dostrzec podobną strategię narracyjną: kodowanie określonych wartości wyższych za pomocą postaci. Chęć uczynienia z „Roja” figury symbolicznej jest widoczna także w początkowych napisach, które informują o działaniu żołnierzy wyklętych oraz zaznaczają, że „[...] głównym powodem [ich] walki pozostał HONOR i poczucie WOLNOŚCI”. Zaakcentowanie tych dwóch słów wpisuje je w porządek symboliczny.

Alegoryczne znaczenia w *Historii Roja* mają przede wszystkim charakter religijny. Mity honoru, poświęcenia i powinności, wywodzące się z mitu dowódcy, a także mit matczynej miłości czytane są tu poprzez religijne znaczenia. Związują to już pierwsze sceny, w których na przesłuchiwaną przez funkcjonariuszy Urzędu Bezpieczeństwa matkę „Roja” (Magdalena Kuta) – co ciekawe, przez cały utwór pozostającą postacią bezimienną, co także wskazuje na przypisanie jej do wyższego, alegorycznego porządku – pada światło przypominające

²⁰ R. Marszałek, *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984, s. 16.

²¹ Tamże, s. 17.

ponadnaturalną poświatę. Do końca filmu, włącznie ze sceną piety, w której kobieta tuli na kolanach swojego zakrwawionego syna, matka żołnierza będzie prezentowana jako żywa święta, miłosierna, pełna poświęcenia, okazująca litość swojemu dziecku. Jeśli postać ta jest stylizowana na Matkę Boską, to jej syn wpisuje się w figurę Chrystusa, na co także wskazuje nad wyraz częste odwołanie do symboliki krzyża (nieraz w bardzo dosłowny sposób, na przykład zbliżenie na posąg Jezusa jako puenta scen bohaterskiego poświęcenia), jak również sceny widzeń i wizji. Religijne konotacje splatają się tu ze sferą społeczną: reżyser wprowadza dychotomiczny podział społeczeństwa na dobrych i złych, „naszych” i „obcych”, Polaków walczących i wrogów ojczyzny, wreszcie aniołów i diabły. „Diabłem” zostaje nazwany przez pobitego więźnia Wyszomirski (Piotr Nowak) – personifikacja wszystkich negatywnych cech przypisywanych komunistom. Matka „Roja” mówi tuż po spotkaniu z synem: „Pojawił się tu anioł, ale go spłoszyliście”. „Antychrystem” zaś zostaje nazwany Władysław Nasierowski, strzelający do figury Matki Boskiej; tak również Dziemiszkievicz nazywa komunistów w swojej kościelnej przemowie.

Podział na „diabły” i „anioły” można przenieść na szersze wartości: dobro i zło – trwale przypisane do określonego typu postaci. Mit nie tylko odwołuje się tu do uniwersalnych idei, ale również przenosi ich znaczenie na płaszczyznę ilustracji i oceny modelu zbiorowego. Czarno-biały obraz świata, brak jakichkolwiek postaci wyłamujących się z kategorycznie ocenianych porządków, a także założenie religijnego rodowodu dobra i zła wykluczają możliwość niejednoznacznej oceny postaci. Tak reprezentowana przeszłość, wzmocniona jawną stylizacją mitologiczną, ukazuje intencjonalne ukierunkowanie problematyki historycznej.

2. Fikcjonalizacja postaci w filmach opartych na realnych wydarzeniach

Innym sposobem reprezentacji historii w filmie jest wybór na głównego bohatera – mimo zachowania rzeczywistego kontekstu historycznego i tła społeczno-politycznego, a nawet wprowadzenia, nieraz licznych, rzeczywistych osób – postaci fikcyjnej. Tak ukazana rzeczywistość historyczna znajduje się na granicy między narracją „historyczną” a „opowieścią” o historii. Co ciekawe, filmy, których twórcy rozbudowują sferę wyobraźniową dzięki użyciu fikcyjnego bohatera wprowadzającego widza w historyczne realia, są tworzone z niemal dokumentalną wiarygodnością. Wprowadzenie fikcyjnego bohatera pozwala tak ustrukturyzować narrację, by stała się ona reprezentatywną figurą losów, a także wykorzystać język filmowy przynależny innym formom czy konwencjom gatunkowym, co zwiększa odbiorczą atrakcyjność utworu.

Fikcyjny bohater jako reprezentacja zbiorowości

Opisane w pierwszej części prezentowanego artykułu filmy, które za głównego bohatera przyjmują postać realną, mają ograniczoną możliwość przedstawienia fabularnej ramy opowieści. Każdorazowe wyjście poza strukturę czystej faktografii naraża twórców na zarzut niewiarygodności, nie wspominając o konkretnych problemach produkcyjnych, związanych na przykład z żyjącymi świadkami zdarzeń czy rodziną bohatera. Nie znaczy to, że reżyserzy nie podejmują takich prób – Władysław Pasikowski w *Jacku Strongu* niuansuje relacje tytułowego bohatera, Ryszarda Kuklińskiego (Marcin Dorociński), z rodziną, a Ryszard Bugajski wprowadza autorskie „wizje” w *Zaćmie*.

Inaczej jest w przypadku wprowadzenia postaci fikcyjnej, która staje się synekdochą określonego historycznego zjawiska czy postawy, wpisując się w jeden z tropów charakterystycznych dla języka narracji historycznych²². Synekdocha, przełożona na grunt społeczny, funkcjonuje wówczas na zasadzie *pars pro toto* – jednostka jest symboliczną reprezentacją zbiorowości. Najwyraźniej jest to widoczne w filmach wyreżyserowanych przez Wojciecha Smarzowskiego – zarówno w *Wołyń*²³, jak i w *Róży*²⁴, obrazach, w których dramat i tragizm losów głównych bohaterów bezpośrednio odnosi się do losów narodu polskiego. W historiach Róży Kwiatkowskiej (Agata Kulesza) i Zosi Głowackiej (Michalina Łabacz) widz może dostrzec obraz cierpiącej kobiety – Matki Polki, nakładający się na obraz cierpiącej Ojczyzny.

Historyczne tło w *Róży* przedstawia się następująco: w plebiscycie, w 1920 roku, Mazurzy w większości głosowali za przynależnością do Niemiec. Mniej więcej w tym czasie na świat przychodzi córka Róży, Jadwiga (Malwina Buss). Jako młoda dziewczyna uznaje ona, że będzie – w ślad za swoim ojcem, niemieckim żołnierzem – porozumiewać się tylko w języku niemieckim. Mieszkańcy terenów objętych plebiscytem opowiadający się za przynależnością do Polski kultywowali jednak polskość i prowadzili propolską działalność mimo nasilających się prześladowań. W planie filmowym Róża zachowuje polską mowę. Po wojnie ówczesny rząd Polski sprawował władzę pod dyktando rosyjskich komunistów. Na płaszczyźnie filmowej główna bohaterka, aby chronić córkę, podporządkowuje się woli Rosjan (a dokładnie sowieckich żołnierzy), tyle że w jej przypadku jest to podporządkowanie seksualne. Można zatem powiedzieć, że wątek zniewolenia Róży, rozgrywający się na płaszczyźnie filmowej, jest paralelny do losów Ojczyzny, toczących się na płaszczyźnie historycznej. Co znamienne, początkowe poczucie konieczności wejścia bohaterki filmu w ten wymuszony „sojusz”, czyli świadczenie usług seksualnych w zamian za pozorne bezpieczeństwo, zamieniło się w bestialskie, pełne zuchwałości i brutalności gwałty. Takie same, jakich

²² Jak już wspomniano, White, opisując narrację historyczną, przedstawia modalność użycia jej języka w postaci czterech tropów: metafory, metonimii, synekdochy i ironii (H. White, *Fikcyjność przedstawień opartych na faktach*, w: tegoż, *Proza historyczna*, s. 96).

²³ *Wołyń* (2016), reż. Wojciech Smarzowski.

²⁴ *Róża* (2011), reż. Wojciech Smarzowski.

wcześniej na Róży i setkach innych kobiet dokonywali Niemcy. Psychicznego i społecznego „wyzwolenia” kobiety dokonuje Tadeusz (Marcin Dorociński) – Polak o inteligenckiej proweniencji i rycerskim etosie, żołnierz Armii Krajowej, odrzucający jakąkolwiek propozycję współpracy z komunistami, nawet za cenę spokoju najbliższych.

Smarzowski podobnie przedstawia postać Zosi, cywilnej ofiary czystek etnicznych na Wołyniu. Fakt, że kobieta jest zmuszona bezwolnie poddawać się dominacji mężczyzny (ojca, a później męża) i że – podobnie jak Róża – nie wnikła się w konflikty na tle polityczno-narodowościowym, lecz po prostu walczy o przetrwanie, podkreśla bezsilność i tragizm całej grupy etnicznej. Nie da się także u Smarzowskiego nie dostrzec sięgania do głębokiego rezerwuaru mitów narodowych, z odwołaniem do *Wesela* – filmu Smarzowskiego z 2004 roku, ale także dramatu scenicznego Stanisława Wyspiańskiego. Uroczystość zaślubin, mająca cechy rytualnej ceremonii, głęboko zakorzenionej w narodowej kulturze, odkrywa to, co łączy i spaja, jak i antycypuje to, co wkrótce będzie dzielić zbiorowość. Taniec i gwarna bliskość zostaną wkrótce przerwane przez bijatyki i krew, a pojedyncze ekscesy w trakcie weselnej zabawy urosną do dramatycznych w konsekwencjach czynów skierowanych przez jeden naród przeciw drugiemu. Kościelne połączenie pary węzłem małżeńskim zostanie przecięte jednym ruchem święconej w tymże kościele siekiery.

Kino wojenne jako spektakl – problematyka realizmu

*Miasto 44*²⁵ to ciekawy przykład nowej stylistyki kina historycznego na gruncie polskiej kinematografii: oto spektakularność dzieła została doprowadzona do ekstremum. Reżyser, Jan Komasa, nie posłużył się przedstawieniem faktograficznie udokumentowanych losów świadków czy uczestników zdarzeń, ale atrakcyjną formą. Naturalistyczną konwencję oraz proces fizycznej identyfikacji uczynił mechanizmami emocjonalnego zaangażowania widza.

Wizualny rozmach stał się głównym motorem napędzającym także medialną akcję promocyjną filmu. Reklamowano go, posługując się informacjami o rozbudowanej, nowoczesnej technologii, za sprawą której powstańcza Warszawa została przywołana „[...] z rozmachem i realizmem, jakich jeszcze w polskim kinie nie było”²⁶, a także marketingowo najskuteczniejszym chwytem retorycznym – przywołaniem rzeczywistych uczestników wydarzeń, potwierdzających: „tak właśnie było”²⁷. W przypadku *Miasta 44* jest to zaskakujące o tyle, że młody reżyser odważnie sięga po środki filmowe przynależne przebojowi kasowemu, produkuje estetyczny nadmiar, używa efektów specjalnych nie tylko po to, by oddać realizm scen batalistycznych czy odzwierciedlić intensywność

²⁵ *Miasto 44* (2014), reż. Jan Komasa.

²⁶ Oficjalna strona filmu, [online] <www.miasto44.pl>, dostęp: 12.05.2017.

²⁷ „*Miasto 44*” – *Powstańcy warszawscy pod wrażeniem filmu Jana Komasy*, [online] <<https://www.youtube.com/watch?v=fBAEoOFM1nw>>, dostęp: 12.02.2017.

walki, ale by uatrakcyjnić obraz, ignorując przy tym rozwój narracji. Elementy spektakularne stanowią tu o atrakcyjności przekazu, a jednocześnie umacniają więź z przyzwycajonym do nadmiaru medialnych bodźców i nadprodukcji efektów młodym odbiorcą, dla którego wpisanie się w schemat takiego wyobrażenia wojny jest ważniejsze niż to, czy bohaterowie, Stefan Zawadzki (Józef Pawłowski) i Alicja „Biedronka” (Zofia Wichłacz), istnieli w rzeczywistości. Taki obraz wojny, stanowiący *novum* w historii polskiego kina, nie tylko potęguje dwuznaczną odbiorczą przyjemność, ale także na nowo określa sens „realności”. Na przykładzie *Miasta 44* widać, że nie świadczy już o niej ani psychologiczny realizm postaci, ani jej realne biograficzne zaplecze, lecz umiejscowienie bohatera w spektakularnym obrazie – pełnym odwołań do strategii i praktyk przynależnych bądź innym gatunkom filmowym, bądź nawet innym mediom – do granicy utożsamienia z kinem atrakcji.

Na ironię zakrawa fakt, że to, co odbieramy jako „realistyczne” (częściej – naturalistyczne) jest na ogół osiąganę środkami jawnie „sztucznymi”. Mimo że nie da się dziś stworzyć kina wojennego bez wykorzystania nowoczesnej technologii, to realizm dzieła kształtuje się niezależnie od jej użycia. Film jest czymś więcej niż reprodukcją rzeczywistości – jest jej wyostrzeniem, przekazem intensyfikującym wrażenia odbiorcze dzięki efektom specjalnym, ale także dynamicznemu montażowi i wzmocnieniu efektów dźwiękowych. Kino wojenne – za sprawą wykorzystanych środków filmowych – kieruje się w stronę hiperrealizmu: widz ma do czynienia z uwypukleniem realności, wręcz fotograficzną wiernością detalom i realistycznym wykorzystaniem motywów w obrębie fikcyjnego świata. Hiperrealizm kreuje rodzaj nadrzeczywistości, do której w kinie wojennym przynależy zarówno efektowny obraz ostrzałów czy wybuchów, jak również w zbliżeniu pokazana śmierć. Obrazy użycia przemocy i brutalności bezpośrednio ukazane widzowi w nowym kinie historycznym (jedne z mocniejszych w polskim kinie w *Wołaniu*, zaś w *Mieście 44* doprowadzone aż do granicy między karykaturą a emocjonalnym wstrząsem) stanowią epistemologiczny przełom w ukazywaniu filmowej rzeczywistości. Zmasakrowanie ludzkiej powłoki, odsłonięte organy wewnętrzne, plamy krwi – wszystkie te efekty specjalne w formalnym zakresie budują tak samo (nie)rzeczywisty wizerunek, jak fikcyjne elementy przynależne hiperrealistycznej reprezentacji świata.

Choć realizm w kinie wojennym odwołuje się zazwyczaj do motywacji psychologicznej bohaterów, a także historycznej wiedzy widza odnośnie przebiegu samej walki (nierzadko „historyczność” przedstawianych scen „udowadnia się” poprzez połączenie elementów fikcyjnych z materiałem dokumentalnym), to reżyser *Miasta 44* rezygnuje ze stylizacji dokumentalnej – inaczej niż na przykład reżyser obrazu *Był sobie dzieciak*, Leszek Wosiewicz²⁸, czy twórca popularnego serialu wojennego *Czas honoru. Powstanie*, Jan Hryniak²⁹. Komasa realistycznie pokazuje powstanie warszawskie, czyli zachowuje historyczną zgodność z chronologią zdarzeń, jednak – podobnie jak w większości popularnych filmów

²⁸ *Był sobie dzieciak* (2013), reż. Leszek Wosiewicz.

²⁹ *Czas honoru. Powstanie* (2014), reż. Jan Hryniak.

wojennych – w sferze wizualnej działań bitewnych odwołuje się do kulturowych konwencji, które zaspokajają odbiorcze oczekiwania autentyzmu – zbudowane właśnie, co paradoksalne, przez wcześniejsze kulturowe obrazy wojny³⁰.

3. Fikcyjna opowieść o historii

Ostatnim z omawianych sposobów prezentowania historii w filmie jest opowieść fikcyjna, czyli narracja nieodwołująca się do żadnego konkretnego wydarzenia ani bohatera historycznego. Granica między „opowieścią o historii” a modelem, który zakłada fikcjonalizację postaci w filmach opartych na realnych wydarzeniach, jest subtelna – zwłaszcza że w wielu przypadkach w fabularyzowanej historii występuje domyślne odwołanie do historycznego kontekstu czy bohatera. W obu modelach nieco inaczej zostają jednak rozłożone akcenty tematyczne, a postaci są nośnikami odmiennych znaczeń. Fikcyjne historie, zakładające możliwość rozbudowania wątków pobocznych, ujmują często fabułę w kluczu gatunkowym – tym samym to nie bohater staje się symboliczną reprezentacją dziejów, lecz całość opowieści narracyjnej. Jej wielowątkowość i wpisanie w konwencje gatunkowe prowadzi także do uatrakcyjnienia narracji. Mając możliwość fikcjonalizacji historii, twórcy swobodnie poruszają się po motywacjach bohaterów, spoglądają w ich przeszłość, wybiegają w przyszłość. Umożliwia to zbudowanie jednego z najważniejszych tematów składających się na ten model opowieści – tematu pamięci.

Dla „fikcyjnego” spojrzenia w przeszłość duże znaczenie miało niepowodzenie kina pamięci narodowej, które sprawiło, że część twórców gwałtownie się od niego odżegnywała. Ci, którzy chcieli zaznaczyć swoją odrębność (tak artystyczną, jak i polityczną), sięgali po zupełnie odmienne formuły niż tradycyjne, patriotyczne dzieła, na przykład odwołując się do kina artystycznego (jak *Ida*³¹) lub konwencji gatunkowych (jak *Pokłosie*³²), podejmujących tematy historyczne w ramach fikcyjnych opowieści.

Nowe konwencje spojrzenia na historię

Model kreowania fikcyjnej opowieści o historii można określić jako rodzaj krytycznej odpowiedzi na patetyczne i jednowymiarowe narracje powstające w pierwszej dekadzie XXI wieku, oparte na realizmie faktograficznym, i zauważyć kontestacyjny stosunek reżyserów tworzących fikcyjne opowieści do mitotwórczej funkcji realistycznych narracji. Z jednej strony utwory przynależące do „fikcyjnego” nurtu opowiadania o przeszłości wpisują się w funkcję wypełniania białych plam, poruszając gamę tematów, jeśli nie dotąd przemilczanych,

³⁰ Por. J. Chapman, *War as Spectacle*, w: tegoż, *War and Film*, London 2008.

³¹ *Ida* (2013), reż. Paweł Pawlikowski.

³² *Pokłosie* (2012), reż. Władysław Pasikowski.

to nieoczywistych, z drugiej – jawnie zrywają z jednostronnym pokazaniem historii, przedstawianiem Polaków albo jako heroiczych zwycięzców, albo jako ofiary. Mają cel rozrachunkowy, a więc „[...] zakładają pewien psychologiczny efekt, który film wywoła u publiczności uznającej go za swój własny głos w ważnej sprawie dotyczącej przeszłości”³³. Ich twórcy wprowadzają poruszany temat do świadomości zbiorowej, jednak – idąc za wspomnianą definicją rozrachunkowości – projektują dla niego konkretnego odbiorcę. Podczas gdy w faktograficznym sposobie reprezentowania przeszłości następuje domyślne aktualizowanie stron fabularyzowanego konfliktu, w dziełach fikcyjnych następuje ono nie na gruncie fabularnym, lecz odbiorczym.

Kontrowersyjność filmów takich jak *Pokłosie* czy *Ida*, ale także *Oblawa* Marcina Krzyształowicza³⁴ lub *Kret* Rafaela Lewandowskiego³⁵ jest więc o tyle świadoma, że odrywa się od głęboko i jednoznacznie zakorzenionych toposów, schematów i mitów, odchodzi od tonacji heroicznej w stronę oskarżycielskich obrachunków. Odrzucenie popularnego chwytu prezentowania bohaterów wybieranych z realnego historycznego panteonu pozwala podważyć obowiązujący w dyskursie kina historycznego podział: dobry Polak – zły Obcy, zaś brak obaw przed obciążającą faktografią umożliwia wielowymiarową konstrukcję postaci. W ślad za wyborem na bohatera „zwykłego człowieka”, takiego jak Jan Bratek (Jerzy Stuhr) w filmie *Obywatel* w reżyserii Jerzego Stuha³⁶, ale także kogoś wymykającego się jednoznacznej ocenie, jak kapral Wydra, partyzant AK, w *Oblawie* (Marcin Dorociński), pojawia się indywidualna perspektywa historyczna: nie jest to zbiorowa Historia, ale jednostkowa, osobista historia. Najważniejszym dla tego modelu opowieści utworem jest *Rewers*, film przełomowy również pod kątem formalnego potraktowania tematu historycznego. Zostały w nim przetworzone schematy czarnej komedii, filmu *noir*, melodramatu, kryminału, a nawet horroru. Także Pasikowski w *Pokłosiu* zastosował dla poważnego tematu relacji polsko-żydowskich kostium kina gatunkowego – thrillera, co wzbudziło wątpliwości i niechęć wielu krytyków³⁷.

Agnieszka Graff w tekście krytykującym film Pawlikowskiego *Ida* na łamach „Krytyki Politycznej” stawia pytanie, czy na taką formę nie jest za wcześnie³⁸. Innymi słowy: czy powinno się realizować artystycznie wyrafinowane, wręcz przeestetyzowane filmy bez uprzedniego „odbycia pracy żałoby”, która świadczyłaby o poradzeniu sobie z historycznym ciężarem tematu. Zarzucając reżyserowi brak odwagi w ocenianiu portretowanego zjawiska czy wręcz pomieszanie porządku *sacrum* (subtelnej estetyki filmu) i *profanum* (dosadnej tematyki),

³³ A. Morstin-Popławska, *Zrozumieć sens zapamiętanego. Wybrane aspekty ukazywania przeszłości w kinie polskim lat 90.*, w: *Kino polskie po roku 1989*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2007, s. 17.

³⁴ *Oblawa* (2012), reż. Marcin Krzyształowicz.

³⁵ *Kret* (2010), reż. Rafael Lewandowski.

³⁶ *Obywatel* (2014), reż. Jerzy Stuh.

³⁷ Por. przegląd recenzji filmu *Pokłosie* autorstwa pravicowych publicystów, „Gazeta Wyborcza”, wyd. z 20 listopada 2012.

³⁸ A. Graff, „*Ida*” – *subtelność i polityka*, „Krytyka Polityczna”, wyd. z 1 listopada 2013, [online] <<http://krytykapolityczna.pl/kultura/film/graff-ida-subtelnosc-i-polityka/>>, dostęp: 29.05.2017.

krytyczka nie zauważa jednak, że na tle dotychczasowych klasycznych formuł filmów historycznych wspomniane obrazy są odważne właśnie poprzez owo porzucenie ograniczeń formalnych i myślenia, że istnieją określone konwencje gatunkowe, które „przystoją” kinu zanurzonemu w historii.

Co jednak znaczące, filmy przynależące do nurtu „fikcyjnego” – podobnie jak dzieła oparte na historycznych wydarzeniach i fikcyjnych postaciach – zachowują realne tło historyczne. Mimo że ich szkielet fabularny jest jawnie fikcyjny, wykreowany, twórcy bardzo mocno trzymają się realiów, nierzadko w sposób implicytny odwołując się do prawdziwych wydarzeń lub postaci (na przykład w *Pokłosiu* czytelne są nawiązania do pogromu w Jedwabnem, zaś pierwowzór „krwawej Wandy” w *Idzie* to stalinowska prokurator Helena Wolińska, zagrana przez Agatę Kuleszę). Inspiracja autentycznymi wydarzeniami historycznymi jest jawna, przykładowo autorski scenariusz Pasikowskiego był konsultowany z ekspertami między innymi z Instytutu Pamięci Narodowej i Centrum Badań nad Zagładą Żydów Instytutu Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, choć pozostaje tylko inspiracją, nie zaś ilustracją historycznych wydarzeń.

Tematyka pamięci

Twórcy filmów o tematyce historycznej, którzy ich bohaterami czynią fikcyjne postaci, często wprowadzają współczesną ramę narracyjną (w przypadku pozostałych modeli reprezentacji przeszłości tylko reżyser *Wyklętego*, Konrad Łęcki, w sposób bezpośredni próbuje nawiązać do współczesności). Nawet jeśli opowieść zostaje osadzona w czasie historycznym, to zazwyczaj wybiega ona w przyszłość: akcja utworu albo toczy się w teraźniejszości (*Pokłosie*, *Kret*), albo łączy się z przeszłością czy chociaż takie połączenie sugeruje – najczęściej w postaci metafory drogi (na przykład *Ida*). Dodanie zapośredniczenia w postaci rozszerzenia czasu narracji o współczesne wydarzenia w opowiadaniu o historii wskazuje na najważniejszy temat tych filmów – pamięć. W przeciwieństwie do dzieł realizmu faktograficznego, w których hasło „Pamiętamy!” zostaje wyniesione na sztandary, opowieści fikcyjne nie narzucają określonego modelu rozumienia historycznych wydarzeń. Raczej tematyzują samą pamięć – zadają pytanie o to, co ją konstytuuje, podkreślają jej wpływ na naszą tożsamość (zarówno jednostkową, jak i narodową) i problematyzują jej rolę kulturotwórczą.

Najlepszym przykładem powyższej tendencji pozostają filmy *Pokłosie* oraz *Ida*. Bohaterowie obu utworów stanowią łącznik między pamięcią komunikacyjną a kulturą. Magdalena Saryusz-Wolska, analizując oba modele, pisze w *Pamięci zbiorowej i kulturowej*: „Specyfika pierwszej [pamięci komunikacyjnej – M.U.] polega na tym, że obraz minionych wydarzeń kształtowany jest przez relacje świadków, przekazywane w drodze międzypokoleniowego dialogu”³⁹, zaś druga, czyli pamięć kulturowa, „[...] wyłania się w chwili, gdy pamięć komunikacyjna

³⁹ M. Saryusz-Wolska, *Wprowadzenie*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 28.

zaczyna wygasać. Jednym słowem, wraz z odchodzeniem świadków historii, upamiętnianie przeszłości zostaje przeniesione w obszar zewnętrzny⁴⁰. Manipulacja przeszłością i zamiana realnych wspomnień w rytuał – wspomnień, które nie mają prawa samoistnie się narodzić ze względu na czasowy dystans wobec wydarzenia – są możliwe właśnie za sprawą istnienia pamięci kulturowej o danym zjawisku⁴¹. Dlatego też opowieść fikcyjna przedstawia skomplikowane wojenne i powojenne relacje polsko-żydowskie – i ujmuje je w formie rozliczeniowej narracji, osadzając akcję kilkanaście czy kilkadziesiąt lat po wydarzeniach, o których pamięci opowiada. Bohater *Pokłosa* Józef Kalina (Ireneusz Czop), podobnie jak tytułowa Ida (Agata Trzebuchowska), stanowią ostatnie ogniwo stojące na drodze zamiany realnych wspomnień w rytuał – i od nich zależy, jak będzie wyglądała pamięć jednostek, zaś od twórców wspomnianych dzieł – jakie będzie miała znaczenie nasza zbiorowa pamięć o tej historii.

Przedstawiane na ekranie postaci chcące odnaleźć swoją tożsamość poprzez zrewidowanie rodzinnej przeszłości stanowią *de facto* symboliczną reprezentację narodu dochodzącego – nie bez bólu i ofiar – do historycznej prawdy. Jeśli tak rozumieć sens obu omawianych filmów, *Pokłosa* i *Idy*, odnajdzie się główną motywację ich twórców: przepracowanie historycznych traum, a przez to przeprowadzenie od nowa narracji tożsamościowej narodu. Przeciwnicy tych obrazów obawiają się, że opowiedziana w nich wersja historii o charakterze jednostkowym przedostanie się do oficjalnego dyskursu, stając się obowiązującą narracją, i dlatego podważają ich autentyczność – oskarżając je często o antypolski wydźwięk. Tymczasem warstwa faktograficzna jest dla reżyserów drugoplanowa względem możliwości odbycia społecznej żałoby czy chęci wywołania zbiorowego *katharsis*.

Analiza kina opowiadającego po 2010 roku o historii przeprowadzona pod kątem reprezentacji przeszłości i sposobu konstruowania bohatera umożliwia – w ślad za intencją twórców tych filmów – postawienie historii w jej centrum, a jednocześnie zobrazowanie zmian, które dokonały się w polskim kinie w ostatnich latach oraz przesłedzenie najistotniejszych dla niego wątków. Dekadę temu nowe kino historyczne wydawało się bowiem zupełnie marginalnym zjawiskiem w polskiej kinematografii – jednak jego znaczenie i liczba utworów z czasem rosły, stopniowo wyzwalając się ono również z faktograficznych schematów narracyjnych. Dziś kino to jest bardzo różnorodne, a jego twórcy wprowadzili pluralistyczne spojrzenie na narodową przeszłość. Pełni ono funkcję kulturotwórczą,

⁴⁰ Tamże, s. 31.

⁴¹ Zgodnie z tym stanowiskiem nie wydaje się przypadkiem, że wystawianie pomników, organizowanie wystaw czy prowadzenie debat poświęconych Holocaustowi oraz medialne nagłaśnianie tych działań nasiliło się pięćdziesiąt lat po wojnie (choć wydarzenia upamiętniające Zagładę miały miejsce również wcześniej, na przykład Żydowski Instytut Historyczny powstał w 1947 roku, a Pomnik Bohaterów Getta odsłonięto w Warszawie w 1948 roku). Musiało bowiem minąć półwiecze, by pamięć o Holokauście przemieniła się z komunikacyjnej w kulturową, ze względu na coraz mniejszą liczbę jej świadków.

tożsamościową, wzmacnia określony dyskurs polityczny czy też politykę historyczną, ale również popularyzuje narodową historię. Dzięki motywom analizowanym w niniejszej pracy: odwołaniu do mitów, tworzeniu uwodzicielskiej dla młodego odbiorcy, hiperrealistycznej formy czy korzystaniu z konwencji gatunkowych stanowi przede wszystkim atrakcyjny przedmiot poznania.

Bibliografia

- Chapman J., *War and Film*, London 2008.
- Chapman J., *War as Spectacle*, w: tegoż, *War and Film*, London 2008.
- Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008.
- Graff A., „*Ida*” – *subtelność i polityka*, „Krytyka Polityczna”, wyd. z 1 listopada 2013, [online] <<http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/film/20131031/graff-ida-subtelnosc-i-polityka>>, dostęp: 29.05.2017.
- Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroiński, Kraków 2009.
- Kino polskie po roku 1989*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2007.
- Majmurek J., *Ostatnia dekada: zwrot antyrealistyczny*, „Dwutygodnik.com” 2016, nr 196 (10), [online] <<http://www.dwutygodnik.com/artykul/6790-ostatnia-dekada-zwrot-antyrealistyczny.html>>, dostęp: 1.04.2017.
- Marszałek R., *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984.
- „*Miasto 44*” – *Powstańcy warszawscy pod wrażeniem filmu Jana Komasy*, [online] <<https://www.youtube.com/watch?v=fBAEoOFM1nw>>, dostęp: 12.02.2017.
- Morstin-Popławska A., *Zrozumieć sens zapamiętanego. Wybrane aspekty ukazywania przeszłości w kinie polskim lat 90.*, w: *Kino polskie po roku 1989*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2007.
- Mrozek W., *Film pamięci narodowej. Najnowsze kino polskie w dyskursie polityki historycznej*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroiński, Kraków 2009.
- Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009.
- Saryusz-Wolska M., *Wprowadzenie*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009.
- White H., *Fikcjonalność przedstawień opartych na faktach*, tłum. D. Kołodziejczyk, w: tegoż, *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Kraków 2009–2010.
- White H., *Historiografia i historiofotia*, tłum. Ł. Zaremba, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008.
- White H., *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Kraków 2009–2010.
- Witek P., *Metodologiczne problemy historii wizualnej*, „Ейдос” 2013, nr 7.
- Zwierzchowski P., *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, Bydgoszcz 2013.

Filmografia

- Był sobie dzieciak* (2013), reż. Leszek Wosiewicz.
- Czas honoru. Powstanie* (2014), reż. Jan Hryniak.
- Generał Nil* (2009), reż. Ryszard Bugajski.
- Historia Roja* (2016), reż. Jerzy Zalewski.
- Ida* (2013), reż. Paweł Pawlikowski.
- Jack Strong* (2014), reż. Władysław Pasikowski.
- Kret* (2010), reż. Rafał Lewandowski.
- Miasto 44* (2014), reż. Jan Komasa.
- Oblawa* (2012), reż. Marcin Krzyształowicz.
- Obywatel* (2014), reż. Jerzy Stuhr.
- Pokłosie* (2012), reż. Władysław Pasikowski.
- Popieluszko. Wolność jest w nas* (2009), reż. Rafał Wieczyński.

Powstanie warszawskie (2014), autor pomysłu na fabułę Jan Komasa.
Rewers (2009), reż. Borys Lankosz.
Róża (2011), reż. Wojciech Smarzowski.
Smoleńsk (2016), reż. Antoni Krauze.
Tajemnica Westerplatte (2013), reż. Paweł Chochlew.
Wałęsa. Człowiek z nadziei (2013), reż. Andrzej Wajda.
W ciemności (2011), reż. Agnieszka Holland.
Wołyń (2016), reż. Wojciech Smarzowski.
Wykłęty (2017), reż. Konrad Łęcki.
Zaćma (2016), reż. Ryszard Bugajski.

Streszczenie

Artykuł dotyczy polskich filmów fabularnych traktujących o historii najnowszej powstałych po 2010 roku. Za punkt wyjścia podjętej analizy autorka uznała stwierdzenie, że polskie kino od połowy pierwszej dekady XXI wieku podejmuje próbę zbudowania nowej narracji tożsamościowej poprzez spoglądanie w przeszłość kraju. W drugiej dekadzie XXI wieku kino historyczne odchodzi od wykorzystywanego wcześniej faktograficznego porządku fabuły, kreuje fikcyjne postaci historyczne oraz w różnorodny sposób reprezentuje przeszłość. Artykuł podzielono na trzy części, z których każda odpowiada jednemu porządkowi reprezentacji historii: realizmowi faktograficznemu, fikcjonalizacji postaci w filmach opartych na faktach oraz historycznej opowieści fikcyjnej. W ramach każdej z nich opisano nadrzędne funkcje oraz scharakteryzowano określony model, zwracając uwagę na osadzenie postaci w historycznych realiach. Omówiono także najważniejsze tropy czy motywy każdego z nich, posługując się konkretnym przykładem filmowym. Celem tekstu jest analiza najnowszego kina historycznego oraz pokazanie zmian, jakie dokonały się w polskim kinie o historii w ostatnich latach, a także przesledzenie istotnych dla niego wątków mitologii i pamięci.

History on the Screen: From Fact to Fiction. Ways of Presenting the Past and Constructing Characters in Polish Feature Films on Modern History after the Year 2010

Summary

The article reviews Polish cinematographic works of fiction about the most recent history created since 2010. Since the early 2000s, Polish cinema has introduced a new narrative of the national identity by analyzing its past. Since 2010 historical cinema has presented an increasing number of fictional characters and has depicted history in very diverse manners. The following article is comprised of three sections, each of them elaborating on a particular model of historical representation: factographical realism, fictional characters in factographical movies and historical works of fiction. Each type's distinctive functions and characteristics are analyzed, while taking into consideration the embedment of characters in historical realities and focusing on the most important motives, which are shown in particular film examples. The author's main motivation is to discuss the development in contemporary Polish cinema and recent changes in historical movies by tracing its recurring themes, such as national mythology and remembrance.