

Piotr Skrzypczak

Zakład Filmu i Kultury Audiowizualnej
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Nowe źródło historii? Redefinicja gatunku filmu historycznego w dzisiejszym kinie polskim

Słowa kluczowe: filmowa adaptacja literatury, gatunek filmu historycznego, filmowa pop-historia, literacki historycyzm, kino świadomości narodowej

Key words: film adaptation of literature, historical film genre, film pop-history, literary historicism, cinema of historical awareness

Pierwsza część tytułu tego artykułu nawiązuje oczywiście do prekursorskiej na gruncie polskiego piśmiennictwa filmowego pracy Bolesława Matuszewskiego z 1898 roku¹. Ta aluzja nie jest przypadkowa. Kino było interpretowane przez Matuszewskiego jako jak najbardziej przekonująca i sugestywna metoda zapisu teraźniejszości – dokument historyczny dla kolejnych pokoleń. Ale przecież czy nie redefiniuje się dzisiaj pojęcia „historia”? W związku z imponującym rozwojem mediów audiowizualnych wydarzenia „przedwczorajsze” nie wydają się już aktualne, ale czy stają się „historią”? Proponuję przyrzeć się współczesnej wartości polskiego kina historycznego.

Twarda definicja określa film historyczny jako utwór odwołujący się do konkretnych wydarzeń i postaci historycznych (czasowo odległych od momentu realizacji dzieła filmowego)². Jako jeden z najwcześniej wyewoluowanych gatunków filmowych film historyczny okazał się bardzo popularną odmianą widowiska kinowego, często swobodnie interpretującego fakty, a przede wszystkim – eksponującego walory kinogeniczności w wielkim widowisku z masami statystów oraz imponującą scenografią. Obecnie w obręb gatunku filmu historycznego włącza się filmy rekonstruujące lub starające się dokumentować wydarzenia z historii najnowszej, czyli tego, „co działo się wczoraj”. W takim razie zaakceptujmy prowokującą, ale przecież żartobliwie wyrażoną raczej niż serio tezę Bronisława Geremka, który w dyskusji przy okazji realizacji *Potopu*³ stwierdził, że właściwie filmu historycznego nie da się zdefiniować, gdyż tak naprawdę wszystkie filmy są historyczne, ponieważ ukazują wydarzenia, które się już odbyły⁴. Problem z klasyfikacją i genologią filmu historycznego polega jednak na tym, że ten

¹ B. Matuszewski, *Nowe źródło historii; Ożywiona fotografia czym jest, czym być powinna*, tłum. B. Michałek i in., Warszawa 1995.

² J. Wojnicka, *Film historyczny* [hasło], w: J. Wojnicka, O. Katafiasz, *Słownik wiedzy o filmie*, Bielsko-Biała 2005, s. 369.

³ *Potop* (1974), reż. Jerzy Hoffman.

⁴ *Rozumiec czy ilustrować historię*, dyskutują: Bronisław Geremek, Antoni Mączak, Janusz Tazbir i Ryszard Koniczek, „Kino” 1975, nr 6, s. 12.

gatunek często wchodzi w korespondencje z innymi: filmem batalistycznym (wojennym), filmem kostiumowym, filmem płaszcza i szpady czy biogramem filmowym (ang. *biopic*).

Dzieje polskiego kina historycznego od początków naszej kinematografii były ściśle związane nie tylko z badaniami historycznymi, uwzględniającymi określony rodzaj narracji historycznej i obierane w naukowych publikacjach strategię jej opracowywania i przekształcania⁵, ale również z interpretującą historię tradycją, przede wszystkim – z polską kulturą literacką, na której dziełach w większości opierały się filmy historyczne. Z repertuaru określeń odnoszących się do polskiego kina historycznego: filmowa pop-historia, literacki historyzm, kino narodowe, film patriotyczny, kino świadomości narodowej – to ostatnie, autorstwa Tadeusza Lubelskiego⁶, wydaje się najbardziej odpowiednie.

Pomysłodawcy rozpisanego w 2016 roku konkursu na scenariusz filmu o historii Polski zaproponowali podjęcie szeroko rozumianej tematyki historycznej, bez ograniczeń dotyczących tego, który fragment lub temat historii Polski ma być tematem historycznym. Podstawowym kryterium powinno być kryterium tematyczne (scenariusz z zakresu szeroko pojętej historii Polski). Drugim natomiast – kryterium wolności artystycznej. Na konferencji, która odbyła się 13 lipca 2016 roku, wicepremier, minister kultury i dziedzictwa narodowego Piotr Gliński ogłosił, że:

W jury zasiadają wybitni, doświadczeni twórcy, najlepsi scenarzyści, dobrzy reżyserzy, producenci i chodzi nam o to, żeby zapewnić odpowiedni poziom artystyczny. Naprawdę, nikomu nie zależy na tym, żeby zrobić jakiegos historycznego gniota i jeszcze dodatkowo propagandowego. Zależy nam na tym, żeby to była twórczość wartościowa i merytorycznie, i artystycznie. [...] Chodzi nam o to, żebyśmy wszyscy, jako Polska, na tym konkursie zyskali. Państwo ma obowiązek uczestniczyć w czymś takim – stwarzamy warunki, aby najlepsi twórcy, najlepsi kreatorzy pomysłów scenariuszowych w Polsce mogli zaistnieć. Jestem przekonany, że nawet z takich pomysłów wstępnych, które nie przejdą do drugiego etapu konkursu, można coś wyciągnąć. Dodatkowym efektem tego konkursu ma być rozbudzenie rynku. [...] wierzymy, że polska historia się obroni, że jest wystarczająco nośna, ważna, a z drugiej strony jest dla mnie oczywistością, że bardzo wiele ważnych tematów historycznych nie zostało podjętych, nie zostało sfilmowanych z bardzo różnych powodów, nie tylko finansowo-organizacyjnych⁷.

⁵ W. Guynn, *Przekształcanie historii w filmie*, tłum. T. Rutkowska, K. Kosińska, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 69, s. 5.

⁶ T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2008, s. 321.

⁷ *Konkurs stypendialny na stworzenie scenariusza filmu fabularnego z zakresu historii Polski*, [online] <<http://www.mkidn.gov.pl/pages/posts/konkurs-stypendialny-na-stworzenie-scenariusza-filmu-fabularnego-z-zakresu-historii-polski-6445.php>>, dostęp: 10.06.2017. Z kolei w wypowiedzi dla stacji TVN w audycji „Fakty po Faktach” sekretarz stanu w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego Jarosław Sellin zaznaczył, że ma to być polski film historyczny, ale z „rozmachem hollywoodzkim”, a odnosząc się do słów ministra spraw wewnętrznych Mariusza Błaszczaka, który na spotkaniu z nowojorską Polonią zaproponował, aby taki film miał hollywoodzką obsadę, na przykład Toma Cruise’a lub Mela Gibsona, stwierdził: „Marzymy, aby tak było [...] kiedy będziemy wiedzieli, o jakim scenariuszu mówimy, jaki scenariusz finansujemy naprawdę dużymi pieniędzmi, będziemy namawiali gwiazdy reżyserskie i aktorskie do partycypacji w tym projekcie” (*Jarosław*

Z ponad ośmiuset przesłanych projektów wyłoniono pięćdziesiąt i nagrodzono je stypendiami na stworzenie przez ich autorów treatmentów⁸. Finał konkursu jest przewidywany wkrótce. Na podstawie wypowiedzi ministra Glińskiego można sądzić, że formuła postulowanego scenariusza powinna pozostać otwarta, może to być projekt zarówno na film o małym budżecie, kameralny, ale i film „wielkiej produkcji”. Poszerzona została również perspektywa historyczna – zarówno dawnej, jak i najnowszej historii Polski.

Od filmowej pop-historii po kino narodowe. W kręgu podstawowych określeń

„Filmowa pop-historia”, termin utworzony przez Rafała Marszałka, pochodzący z klasycznej już, poświęconej kinu historycznemu pracy o tym samym tytule⁹, trafnie oddaje istotę funkcjonowania gatunku filmu historycznego w obszarze kultury popularnej, jednak w stosunku do polskiego kina historycznego wydaje mi się odpowiedni tylko częściowo ze względu na wyjątkowość funkcji, którą nie tylko mógłby, ale – jak oczekiwano i nadal się oczekuje – powinien spełniać. Chodzi o wyraźnie postulowaną rolę edukacyjną, pojmowaną jako interpretacja oraz komentarz do wydarzeń i procesów historycznych oraz związków kina historycznego z kulturą literacką.

Termin Janusza Plisieckiego „literacki historyzm”¹⁰, użyty wobec polskich adaptacji literatury, głównie XIX-wiecznej, można by uznać za termin odpowiedni, jednak nie dotyczyłby on tych wszystkich filmów, których podstawą scenariuszową nie był adaptowany utwór literatury historycznej. Natomiast określenie „kino narodowe”, pochodzące z opublikowanej w 2009 roku pracy pod redakcją Tadeusza Lubelskiego i Macieja Stroińskiego *Kino polskie jako kino narodowe*¹¹, akcentuje narodowość naszej kinematografii, ocenianej jako suwerenna wspólnota polityczna i świadomościowa, jednak filmy historyczne to tylko część „kina narodowego”, chociaż jest to akurat ta właśnie część, którą

Sellin o konkursie, [online] <<http://www.tvn24.pl/wiadomości-z-kraju.3/jaroslaw-sellin-o-konkursie>>, dostęp: 10.06.2017).

W jury pod przewodnictwem scenarzysty Jarosława Sokoła zasiadli: Piotr Dzieciół (producent), Joanna Kos-Krauze (reżyser), Wojciech Roszkowski (historyk), Wojciech Tomczyk (scenarzysta), Mateusz Werner (publicysta), Rafał Wieczyński (reżyser), Dariusz Wieroniejczyk (producent filmowy), Remigiusz Włost-Matuszak (publicysta). Por. *Napisz scenariusz i wygraj. Rusza konkurs na film historyczny*, [online] <<http://www.tvp.info/26143161/napisz-scenariusz-i-wygraj-rusza-konkurs-na-film-historyczny>>, dostęp: 10.06.2017.

⁸ „Treatment stanowi próbną, często fragmentaryczną, wersję scenariusza rozpisaną na poszczególne epizody i sceny. [...] pozwala producentowi wyrobić sobie opinię na temat potencjału filmowego i wartości rozważanego projektu, a scenarzyście – zaprezentować próbkę opowiadanej historii scena po scenie” (M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy i jego odmiany. Studium przedmiotu*, „Images” 2012, t. 11, nr 20, s. 140).

⁹ R. Marszałek, *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984.

¹⁰ J. Plisiecki, *Film i sztuki tradycyjne*, Lublin 1999, s. 124.

¹¹ *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroiński, Kraków 2009.

spontanicznie i naturalnie uznajemy za najbardziej rozpoznawalną w sensie narodowego dziedzictwa i w ten sposób – najbardziej wyrazistą.

Z pojęciem narodowości stylu wyraźnie koresponduje zagadnienie „narodowości” kinematografii oraz tak zwanego stylu narodowego, o którym pisał Lubelski¹². Odnosząc się do analizy zjawiska kina narodowego dokonanej przez Andrew Higsona na gruncie kinematografii brytyjskiej, autor pojęcia „kina świadomości historycznej” skonstatował, że:

Po pierwsze kinematografia narodowa funkcjonuje w dyskursie wymiany ekonomicznej; można ją wtedy utożsamiać z „krajowym przemysłem filmowym”, a o narodowości filmu decyduje obywatelstwo producenta, co komplikuje się naturalnie w przypadku koprodukcji. Po drugie w szeroko rozumianym dyskursie kultury istotna jest treść i tematyka filmów; to one decydują o tym, czy dany utwór współtworzy tożsamość narodową w świadomości widza. Po trzecie kinematografię narodową można ujmować w kategoriach tak zwanej oglądalności; liczą się wtedy te filmy, które wzbudzają największe zainteresowanie publiczności. Po czwarte pojęcie to występuje w dyskursie historycznofilmowym, ujmowane inaczej w kategoriach normatywnych niż deskryptywnych i utożsamiane z kinem artystycznym, składającym się na trwałe dziedzictwo danego państwa¹³.

Zdefiniowanie pojęcia „kino narodowe” w kontekście polskich filmów o historii wydaje się pozornie proste, ale jest – paradoksalnie – trudniejsze niż w przypadku innych kinematografii, łączących wysiłek produkcyjny kilku kinematografii, na przykład USA, Niemiec, Wielkiej Brytanii itp. Martyna Olszowska w kontekście „aury kina narodowego” otaczającej recepcję *Kanału*¹⁴ pisała, że:

Język, styl, źródło finansowania, narodowość aktorów czy reżysera przestają być dzisiaj wyznacznikami pozwalającymi określić daną produkcję jako angielską, włoską, francuską czy australijską. Tom O'Regan w *Australian National Cinema* uznaje pojęcie kina narodowego za równie złożone jak sama współczesna kultura narodowa. „Kino narodowe” jest więc w jego ujęciu efektem interakcji między tym, co lokalne, i tym, co międzynarodowe – dlatego też spojrzenie O'Regana na kino narodowe nie wyklucza wpływu produkcji hollywoodzkich, a niekiedy wręcz uznaje za słuszne w dobie zglobalizowanej kultury oraz nasilających się międzykulturowych zależności i wpływów. Trudno jednak patrzeć w ten sposób na filmy, które powstały kilkadziesiąt lat temu, gdy o wiele prościej było wyznaczyć granice kin narodowych¹⁵.

Biorąc pod uwagę tak różne przykłady „filmów historycznych”, zrealizowanych w różnych kinematografiach, w kilku dekadach kina, w procesie produkcji których proporcje udziału koproducentów przedstawiały się rozmaicie (choćby

¹² T. Lubelski, *Wstęp*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, s. 5–9.

¹³ Tamże, s. 8.

¹⁴ *Kanał* (1956), reż. Andrzej Wajda.

¹⁵ M. Olszowska, *Mit Powstania Warszawskiego a polskie kino narodowe*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, s. 143.

*Popiołów*¹⁶ i *Dantona*¹⁷, *Patrioty*¹⁸ i *Australii*¹⁹), należy zgodzić się z tezą Olszowskiej. Po pierwsze nie wytrzyma porównania argument siły wpływu formuły koprodukcji na charakter artystycznego przekazu tak zwanej narodowej przynależności w filmach z lat sześćdziesiątych czy osiemdziesiątych ubiegłego wieku z tą funkcjonującą obecnie. Rzadka w przypadku polskiego kina formuła koprodukcji inaczej przedstawia się w *Potopie* czy *Popiołach*, w odniesieniu do których trzeba właściwie pisać o usługach kinematografii ZSRR i Bułgarii (konnica i statyści, kostiumy i plenery)²⁰. Podkreślanie narodowego charakteru polskich filmów historycznych, szczególnie w przypadku literackiego historyzmu – filmów opartych na polskiej klasycie literackiej – sprawiało, że dopuszczano wkład koproducenta na zasadzie „cichego”, bo pozostającego w tle współpracownika polskiego przedsięwzięcia. Ze względów politycznych nie zatajano uwarunkowań czy celów propagandowych, ale też i nie podkreślano oficjalnie, a w każdym razie nie nachalnie, wkładu produkcyjnego „bratnich krajów” w sztandarowe przedsięwzięcia naszej narodowej kinematografii, którymi były *Popioły* na podstawie powieści Stefana Żeromskiego czy pierwsze dwie sfilmowane części *Trylogii* Henryka Sienkiewicza – co szerokiej widowni, oczekującej na kino polskiej narodowej świadomości historycznej, mogłoby mimowolnie i podświadomie niedobrze się kojarzyć. A jednak ze zdumieniem przeczytałem ostatnio w pewnym opisie prasowym *Potopu*, że jest to film produkcji: Polska/ZSRR (*sic!*).

Dyskusja polityczna nad kontrowersyjnymi *Popiołami*, nieakceptowanymi przez dużą część polskiej widowni, a perfidnie wykorzystywanymi przez Władysława Gomułkę i jego polityczne otoczenie dla celów propagandowych, nie pozwalała temu filmowi uzyskać szerokiego poparcia kinowej publiczności, podobnego do sukcesów *Krzyżaków* w reżyserii Aleksandra Forda²¹ na podstawie powieści Sienkiewicza czy popularności rozbudowanych batalistycznie widowisk zrobionych „ku pokrzepieniu serc”, ale jak świetnie operatorsko zrealizowanych – adaptacji dwóch części *Trylogii* w reżyserii Jerzego Hoffmana.

Zupełnie inaczej było w *Dantonie* – filmie zrealizowanym w ponurym okresie stanu wojennego w Polsce, z niemal równomiernie rozłożonym wkładem realizacyjnym kinematografii polskiej i francuskiej; znakomicie dobrana obsada aktorska z obu krajów, francuskie wnętrza i plenery, francuski kompozytor, polscy – scenograf i kostiumolog. *Danton*, film nakręcony na podstawie dramatu Stanisławy Przybyszewskiej, ośmielił się interpretować Wielką Rewolucję z perspektywy zarówno samej Polki, jako autorki dramatu, podstawy literackiej scenariusza, polskich współautorów scenariusza (Andrzeja Wajdy, Agnieszki Holland i Bolesława Michałka), reżysera i odtwórcy jednej z dwóch głównych ról

¹⁶ *Popioły* (1965), reż. Andrzej Wajda.

¹⁷ *Danton* (1982), reż. Andrzej Wajda.

¹⁸ *Patriota* (2000), reż. Roland Emmerich.

¹⁹ *Australia* (2008), reż. Baz Luhrmann.

²⁰ Podobnie było z krymskimi plenerami okolic Bachczysaraju w *Panu Wołodyjowskim* (1969) oraz białoruskimi plenerami i udziałem kawalerii „Mosfilmu” we wspomnianym już *Potopie*.

²¹ *Krzyżacy* (1960), reż. Aleksander Ford.

– Maximiliena Robespierre’a (Wojciecha Pszoniaka). Na pytanie nie tyle może o „francuski styl narodowy”, ile o niefrancuską ocenę francuskiej historii w bardzo udanym artystycznie filmie Wajdy odpowiadali krytycy filmowi znad Sekwany w nierzadko cierpkich recenzjach.

Styl narodowy polskiego kina historycznego

Geneza polskiego stylu narodowego w literaturze i sztuce oraz połączona z nim geneza polskiego kina historycznego jako narodowego jest w dużej mierze związana z tradycją romantyczną polskiej kultury literackiej, malarskiej i filmowej. Analizując to zjawisko, Mariola Dopartowa sformułowała tezę, że wieloznaczne pojęcie polskiego romantyzmu zrealizowało się w zespole zewnętrznych wyznaczników stylu i koncepcji dzieł artystycznych. Swoisty romantyczny „byt utajony” przestał egzystować jako tylko mglista abstrakcja, ale uzyskał konkretne, także filmowe, znamiona i zaczął funkcjonować w kulturowej przestrzeni własnego miejsca i czasu, chociaż było to dziedzictwo długo niepoddawane krytycznej refleksji:

Z polskim poczuciem tożsamości wiąże się przekonanie, że – w myśl zasady „my z niego wszyscy” – jesteśmy z Chopina, z Mickiewicza, z Sienkiewicza, ze Słowackiego, z Wyspiańskiego, Matejki czy innej narodowej świętości. [...] Już w latach rodzenia się europejskiego modernizmu [...] w Polsce zaczęto z podejrzliwością przypatrywać się dewaluacji pojęć takich jak wszelkie pochodne słów „naród” i „polskość”, przy jednoczesnym wplataniu ich w sferę sztuki i związanego z nią przeżycia estetycznego. [...] Po przeszło stu latach „bytu utajonego” rozparcelowana zbiorowość zachowała pretensje do bycia narodem (niezadko wybranym) przy jednoczesnym postępującym karleniu duchowym, moralnym, intelektualnym, twórczym. Brzozowski, Prus, Wyspiański czy Żeromski wskazywali na swoistą głuchotę i ślepotę Polaków, wykazywaną wobec jakichkolwiek demaskacji zbiorowej ułudy, jaką stało się poczucie przynależności do rodu Tytanów, której nie trzeba ani wypracowywać, ani wywalczyć, ani potwierdzić jakimkolwiek wysiłkiem, ofiarą, osiągnięciem²².

Ostra teza Dopartowej, sformułowana wobec powszechnego niegdyś w polskim kinie historycznym pojęcia „polskości” czy stereotypu narodowego charakteru Polaków, a postulowanego również obecnie jako pożądany obraz naszej historii i kultury²³, może wpływać na perspektywę i styl widzenia naszej historii już

²² M. Dopartowa, *Artystyczne „szkoły polskie” wobec tożsamości narodowej w XIX i XX wieku*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, s. 20–22.

²³ Dowodem tego mogą być postulaty zawarte we wspomnianym na wstępie konkursie na scenariusz polskiego filmu historycznego, o którym między innymi mówił minister kultury i dziedzictwa narodowego Piotr Gliński w wywiadzie udzielonym Konradowi Piaseckiemu w stacji telewizyjnej TVN 5 listopada 2016. Przesianie przez gęste sito komisji scenariuszowej 856, później 811 projektów scenariuszy, zredukowanie do 80, a w końcowym efekcie – do pięciu powinno, jego zdaniem, wyłonić projekty jak najlepiej realizujące założenia polskiego kina historycznego jako narodowego.

od momentu odzyskania przez Polskę niepodległości, co widać wyraźnie w filmach tak zwanego nurtu patriotycznego polskiego kina lat dwudziestych XX wieku, nie zawsze klasyfikowanych jako „historyczne”, ale raczej interpretujące najnowszą wówczas historię zmagania i dążeń niepodległościowych Polaków. Henryk Marek Słoczyński pisał o braku uczciwej i rzetelnej refleksji historycznej nad romantycznym dziedzictwem polskiego patriotyzmu w refleksji nad Matejkowską interpretacją nie tylko historii, ale także współczesności przez pryzmat tradycji, ale nie o próbach jej nowoczesnej analizy, ponieważ tak zawsze było u Matejki z rozumieniem współczesności: zupełnie od niej oderwany, te jej okruczości, które docierały do jego świadomości, składał w całość według kryteriów wziętych z czasu minionego²⁴. Komentując powyższą opinię, Dopartowa pisała o pewnej manipulacji tym dziedzictwem:

Podjętych tu kwestii, mimo ich zdroworozsądkowej rzeczywistości, nie ma w popularnych monografiach Matejki czy w programach edukacyjnych. Od 1945 roku Matejko i Sienkiewicz zamieniają się w „krzepicieli serc”, którzy przechowali, niczym w wypełnionych ziemią z Transylwanii trumnach Nosferatu, „polskość” i „ducha narodowego”. Powieściowi *Krzyżacy*, malarska *Bitwa pod Grunwaldem* stawały się żywym symbolem nienawiści do odwiecznego wroga, który po pięciuset latach jedynie połamiał dawny krzyż w kształt swastyki, ale właściwie oba symbole znaczyły to samo. Władza ludowa dała społeczeństwu takiego Matejkę, jakiego chciało ono jeszcze za życia malarza, traktowała go jako narkotyki pozwalający na słodkie sny o przynależności do rodu Tytanów²⁵.

Redefinicja pojęcia stylu narodowego w sztuce polskiej pojawiła się w 1923 roku dzięki profesorom warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Styl narodowy w ich ujęciu miał godzić nowoczesność z narodową i lokalną tradycją artystyczną, sztukę elitarną z ludową, wyrażać wagę historycznego momentu, zdobić, upiększać „odzyskany dom” i zarazem uwolnić go od obcych wpływów – śladów po rozbiorach, wzmacniać przywiązanie wszystkich obywateli do nowego państwa²⁶. Czy definicja „polskiego filmu historycznego” wymagałaby podobnego odświeżenia? W słownikowym wyjaśnieniu hasła „historyczny film” można przeczytać:

Jeden z najstarszych gatunków filmowych, odwołujący się zazwyczaj do konkretnych wydarzeń i postaci historycznych. Początki filmu historycznego sięgają pierwszych prób pionierów kina [...]. Jedną z odmian filmu historycznego w początkach kina były inscenizacje wydarzeń, w której specjalizował się G. Méliès [...]. Modną odmianą filmu historycznego stał się supergigant czasem historyczny, którego gatunkowymi wyznacznikami były (obok wystawnego budżetu): gwiazdorska obsada, rozbudowane sekwencje batalistyczne, swobodne traktowanie faktów oraz (trwający nawet kilka lat) okres produkcyjny. [...] Twórcy f. h. próbują też rekonstruować wydarzenia sprzed lat, uzupełniając fabułę o poetykę dokumentu²⁷.

²⁴ H.M. Słoczyński, *Matejko*, Wrocław 2000, s. 142.

²⁵ M. Dopartowa, dz. cyt., s. 14.

²⁶ Tamże, s. 28.

²⁷ P. Litka, *Historyczny film* [hasło], w: *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 407.

W 2009 roku do zbiorów Filмотeki Narodowej trafił fragment filmu *Kościuszek pod Racławicami* z 1913 roku²⁸, wtedy rozpowszechnianego po przeróbkach pod tytułem *Bitwa pod Racławicami*, w reżyserii twórcy podpisującego się Orland. O znalezisku tym wiadomo było, że film zrealizowano pod auspicjami wytwórni niemieckiej. Można by uznać *Kościuszkę pod Racławicami* za jeden z pierwszych polskich filmów historycznych, jednak nie był on oficjalnie „polskim” filmem w czasie nieistnienia suwerennego państwa. Równie niepomyślne były losy już kręconej przez polskich twórców pierwszej adaptacji *Potopu* – w ostateczności film zrealizowała wytwórnia rosyjska²⁹.

Film historyczny jak żaden inny gatunek wymaga wyjątkowego wysiłku realizacyjnego, nic więc dziwnego, że w odrodzonym państwie polskim widowisko historyczne było niemal zjawiskiem kinematograficznie nieobecnym. Natomiast wydatną część polskiej już niepodległej produkcji filmowej stanowiły filmy z nurtu patriotycznego o różnej wartości artystycznej: *Cud nad Wisłą*³⁰, *Idziemy do Ciebie Polsko*³¹, *Carska faworyta*³² czy *Tam na błoniach błyszczy kwiecie*³³. Historię powstania styczniowego w filmie *Rok 1863*³⁴ według *Wiernej rzeki* Żeromskiego, z udziałem weteranów tego powstania, sprowadzono do formuły melodramatu. Ukoronowaniem całego nurtu filmów patriotycznych był zrealizowany w dziesiątą rocznicę odzyskania niepodległości *Pan Tadeusz*³⁵ – utwór będący ambitną adaptacją dzieła Mickiewicza, ale także pretendujący do miana widowiska historycznego. Zrealizowany przy wykorzystaniu sporego budżetu i z dbałością o realia epoki Mickiewicza (kostiumy, plenery nad Świteznią oraz na zamku w Mirze Nowogrodzkiej), stylizowany na prace Andriolliego *Pan Tadeusz* – najdroższa produkcja lat dwudziestych – był zwieńczeniem całej

²⁸ *Kościuszek pod Racławicami* (1913), reż. Orland. Film został nakręcony na podstawie dramatu Władysława Ludwika Anczyca z 1881 roku o tym samym tytule.

²⁹ „Na pierwszą adaptację *Potopu* dał pozwolenie sam Henryk Sienkiewicz w Oblęgorku. Powieść miał sfilmować Edward Puchalski, a prawo wyłącznej eksploatacji uzyskała zawiązana jesienią 1913 roku w Warszawie spółka »Sokół«. [...] W epizodzie obrony Częstochowy zapowiadano udział sześciuset statystów, jednak realizację wiosną 1914 r. przerwano. Carski generał Rausch von Traubenberg zabronił użycia wojsk rosyjskich, nie wyraził również zgody na udział polskich statystów. Ponad tysięczną taśmę filmową kupiła od Puchalskiego moskiewska wytwórnia Aleksandra Chanżonkowa. Film, po znacznych przeróbkach, miał premierę już w czasie trwania pierwszej wojny światowej, 14 kwietnia 1915 r. Reżyserię objął Piotr Czardynin, a nazwisko Puchalskiego (współpracującego przy rosyjskiej wersji) nie pojawiło się nawet w czołówce. Polski pisarz Igor Newerly sygnalizował w 1915 roku związek wyświetlania w Warszawie *Potopu* z ambicjami rządu carskiego pozyskania Polaków (do armii). Zatem kulisy powstania pierwszej adaptacji wiązały się z cenzurą carską i polityką panslawizmu” (J. Szymala, *Filmowy obraz Potopu szwedzkiego (1655–1660)*, „Kwartalnik Sarmacki” 2013, 1 (3), s. 11, [online] <<http://historykon.pl/filmowy-obraz-potopu-szwedzkiego-1655-1660/>>, dostęp: 10.06.2017).

³⁰ *Cud nad Wisłą* (1921), reż. Ryszard Bolesławski.

³¹ *Idziemy do Ciebie Polsko* (1913), reż. Nina Niovilli.

³² *Carska faworyta* (1918), reż. Aleksander Hertz.

³³ *Tam na błoniach błyszczy kwiecie* (1920), reż. Wiktor Biegański.

³⁴ *Rok 1863* (1922), reż. Edward Puchalski.

³⁵ *Pan Tadeusz* (1928), reż. Ryszard Ordyński.

serii filmów o tematyce patriotycznej, o czym pisała Grażyna Stachówna w interesującym studium *Ułan i dziewczyna (i koń)*³⁶.

Prawdziwym przełomem w dziedzinie wielkich, realizowanych z rozmachem i ambitniejszych widowisk o tematyce historycznej okazał się film z tego samego 1928 roku, *Huragan*³⁷. To był prawdziwy „huragan” w polskiej kinematografii. Opowieść o powstaniu styczniowym, brance margrabiego Wielopolskiego i ukazana na tym tle historia miłosna Tadeusza i Heleny była również filmem rocznicowym (60. rocznica powstania styczniowego) i pełnym inkrustracji pracami Artura Grottgera. *Huragan* był filmem sprawnie zrealizowanym, bardzo dobrze sfotografowanym i ciekawie zmontowanym (na przykład montaż atrakcji przeplatany z montażem intelektualnym Eisensteina). Józef Lejtes jako pierwszy w kinematografii polskiej adaptator z prawdziwego zdarzenia (filmował utwory Żeromskiego, Nałkowskiej, Gojawiczyńskiej) był też pierwszym twórcą kosztowniejszych obrazów historycznych – kostiumowego melodramatu *Barbara Radziwiłłówna*³⁸ według scenariusza Anatola Sterna oraz pierwszej polskiej „superprodukcji” – *Kościuszki pod Raclawicami*³⁹.

Kościuszek pod Raclawicami w reżyserii Lejtesa realizował oczywiście schemat romansu na tle panoramy historycznej i powieślał temat „ułana i dziewczyny”, jednak, pomijając te banalne rozwiązania i pewne kompromitujące niedociągnięcia scenograficzne, a takie były smutne realia produkcyjne ówczesnego polskiego kina, film ten posiadał kilka scen imponujących wówczas swoim rozmachem – na czele z finałową plenerową sekwencją bitwy raclawickiej, zrealizowanej z udziałem polskiego wojska. Docenić dzisiaj trzeba walory filmowej bitwy raclawickiej, nie tylko ze względu na przejrzystość jej narracji i tempo podkreślone sprawnym montażem (ciekawe zdjęcia operujące dalekimi planami), ale także pod względem walorów kompozycji kadru. Lejtes inspirował się w tej sekwencji malarstwem – Jana Matejki, Wojciecha Kossaka oraz Jana Styki, zaś w innych, kameralnych – Jeana Pierre’a Norblina i Piotra Stachewicza w udanych zdjęciach Alberta Wywerki i Hieronima Vlassaka. Mimo to kinematografia polska *Kościuszką pod Raclawicami* zamykała przed II wojną bilans widowisk historycznych jako bardzo skromny.

Krótki oddech – po wojnie

Z ankiety społecznej przeprowadzonej w 1948 roku przez czasopismo „Film”, zmanipulowanej przez cenzurę, można się było dowiedzieć, że ponad trzy tysiące biorących w tym badaniu Polaków chciałoby zobaczyć polskie filmy wojenne, a około półtora tysiąca – filmy historyczne⁴⁰. W wynikach innej sondy, chyba

³⁶ G. Stachówna, *Ułan i dziewczyna (i koń)*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, s. 38–39.

³⁷ *Huragan* (1928), reż. Józef Lejtes.

³⁸ *Barbara Radziwiłłówna* (1936), reż. Józef Lejtes.

³⁹ *Kościuszek pod Raclawicami* (1938), reż. Józef Lejtes.

⁴⁰ M. Hendrykowska, *Kronika kinematografii polskiej 1895–1997*, Poznań 1999, s. 173.

również przeredagowanej, czytelnicy odpowiadali, że chcieliby zobaczyć ekranizację *Krzyżaków* Sienkiewicza zrealizowaną na ziemiach Warmii i Mazur lub *Ogniem i mieczem* – film batalistyczny, ale „[...] z uwypukleniem buntu Chmielnickiego i ruchu wolnościowego chłopów ukraińskich przeciw magnaterii i szlachcie”⁴¹.

Do czasu produkcji socrealistycznego *Podhala w ogniu*⁴² polska kinematografia zrealizowała zaledwie dwa filmy, w których tłem wydarzeń była historia: *Warszawską premierę*⁴³ – pełną socrealistycznych podtekstów opowieść o genezie i wystawieniu *Halki* Moniuszki – oraz *Młodość Chopina*⁴⁴, utwór, w którym losy młodego Chopina posłużyły jako pretekst do ukazania konfliktu postępowych romantyków z zatwardziałymi światopoglądowo klasykami oraz Wiosny Ludów jako preludia do komunistycznej międzynarodówki.

Podhale w ogniu miało być reinterpretacją Sienkiewiczowskiej wizji epoki, w której rozgrywa się akcja *Ogniem i mieczem*. Chociaż treścią tego filmu jest bunt chłopstwa na Podhalu, wywołany i kierowany przez Aleksandra Kostkę-Napierskiego, to jest to „powstanie” ukazane jako konsekwencja buntu ukraińskich kozaków – i liczne tego świadectwa można znaleźć w dialogach tego filmu. Już otwierające utwór sceny przybycia Kostki-Napierskiego do karczmy w Pcimiu i jego efektowne szermiercze starcie z magnatem Jordaniem zaaranżowano dosyć bezczelnie na epizody z *Trylogii* Sienkiewicza, zaś sam bohater przypomina uświadomionego politycznie i społecznie przywódcę ludu w rodzaju Janosika, Rob Roya czy Robin Hooda, ale kierującego się logiką dialektyki dziejowej oraz sprawiedliwości społecznej w duchu równości mas. Główna część filmu – oblężenie przez zjednoczoną szlachtę i magnaterię dowodzonego przez Kostkę-Napierskiego zamku w Czorsztynie – również powieliła Sienkiewiczowski motyw oblężonej twierdzy. Bohaterscy obrońcy zostają zwyciężeni, a Kostka-Napierski ginie męczeńską śmiercią. Natrętna i prymitywna propaganda komunistyczna wycierająca z *Podhala w ogniu* mogła przypodobać się władzom, ale może mniej – widzowi. Mimo malowniczości górskich plenerów, scen zbiorowych kręconych z użyciem barwnej taśmy pozyskanej z ZSRR, realizowane przez niemal trzy lata *Podhale w ogniu* nie okazało się ani artystycznym, ani frekwencyjnym sukcesem. Widzowie oczekiwali czegoś innego, zdecydowanie lepszego, efektowniejszego.

Po okresie „szkoły polskiej” pierwszym, który był w stanie przekonać władze państwowe do projektu realizacji adaptacji jednej z powieści historycznych Sienkiewicza i zmobilizować potężne środki produkcyjne, był Aleksander Ford. Ford miał wielki apetyt na kilka widowisk historycznych; myślał o realizacji *Potopu*, poważnie zastanawiał się nad reżyserowaniem w koprodukcji z Czechosłowacją barwnej, w formacie panoramicznym, historii zbójnika Ondraszka, ostatecznie jednak uzyskał *placet* władz na kosztowną realizację *Krzyżaków*, do których przymierzał się pod koniec lat pięćdziesiątych również Wajda,

⁴¹ Tamże, s. 193.

⁴² *Podhale w ogniu* (1956), reż. Jan Batory.

⁴³ *Warszawska premiera* (1951), reż. Jan Rybkowski.

⁴⁴ *Młodość Chopina* (1952), reż. Aleksander Ford.

asystent, a jak się później okazało – konkurent Forda. Złośliwi komentatorzy tej sytuacji mówili później, że dobrze, iż Wajda nie nakręcił tego filmu, bo wtedy bitwę pod Grunwaldem wygraliby... Krzyżacy.

Pigułka terapii narodowej i pospolite realizacyjne ruszenie

Nakręcony w 1960 roku obraz *Krzyżacy* Forda oficjalnie był filmem zrealizowanym z okazji 550. rocznicy bitwy grunwaldzkiej, jednak faktycznym powodem jego powstania był narastający konflikt pomiędzy Polską – a właściwie Układem Warszawskim – i Niemiecką Republiką Federalną. Dodatkowym impulsem, odpowiednio wykorzystanym propagandowo przez władze PRL-u, było przywdzianie przez kanclerza Konrada Adenauera na państwowej jubileuszowej uroczystości płaszcza zakonu krzyżackiego. Ford otwarcie zaprezentował analogię pomiędzy symboliką swastyki i czarnego krzyża na płaszczach rycerzy zakonu. Co więcej państwo krzyżackie, które przemierza Jurand w drodze do Szczytna, jest upiorną pustynią z szubienicami, zaś sam początkowy najazd Krzyżaków na Jurandowy kasztel miał się odwoływać do przeżyć tej części widowni, która pamiętała obrazy hitlerowskich bestialstw:

Nieuznawanie granicy na Odrze i Nysie przez Republikę Federalną i domaganie się jej rewizji przez zachodniemieckie ziomkostwa dodatkowo uwiarygodniły endecki wzorzec myślenia przejęty przez powojenną propagandę. Podwaliną powrotu do Polski piastowskiej była nie tylko II wojna, ale jeden historyczny ciąg niemieckich agresji: od Krzyżaków, poprzez Fryderyka II, Bismarcka, aż po Hitlera i Adenauera w krzyżackim płaszczu. Na tle takich kul Bolesław Bierut był legalnym następcą Bolesława Chrobrego⁴⁵.

Z budżetem 33 milionów polskich złotych, 18 tysiącami kostiumów, z czasem ekranowym 166 minut, sfilmowany na negatywie Eastman Color Kodak film Forda, zrealizowany w ciągu zaledwie jednego roku, miał wszelkie cechy naszego polskiego supergiganta. Ten efektowny film, który stał się „zbiorową terapią narodową”, „lekarstwem narodowym we wszystkich kolorach”⁴⁶ po wielu gorzkich, w sensie historiozoficznym, filmach szkoły polskiej, okazał się najchętniej oglądanym przez polską publiczność polskim filmem (35 milionów widzów) oraz bardzo udaną produkcją eksportową – sprzedano go do 45 krajów. Prasa komentowała realizację *Krzyżaków* w typowym dla produkcji supergiganta tonie, informując na przykład, że 40 kilometrów taśmy zużytej podczas realizacji filmu dałoby odległość większą niż z Warszawy do Otwocka itd. Piętnastominutowa finałowa sekwencja grunwaldzka została zrealizowana w ponad 150 ujęciach, co wystarczyłoby do zmontowania jednego filmu pełnometrażowego. We wprowadzeniu do tej sekwencji przemycono pewne propagandowe akcenty: w naradach Krzyżaków i Słowian pojawiły się dialogi i gesty bohaterów

⁴⁵ A. Krzemiński, *Upiory nasze i wasze*, „Wprost” 2003, nr 40, s. 33.

⁴⁶ Tytuł recenzji Zygmunta Kałużyńskiego. Podaję za: M. Haltof, *Kino polskie*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2002, s. 126.

korespondujące z rzeczywistością polityczną 1959 roku, sprowadzając całość do sensu: NATO będzie walczyć z Układem Warszawskim.

Krzyżacy Forda okazali się filmem dosyć przebiegłe – i jak dzisiaj widać, ciągle atrakcyjnie pod względem dramaturgicznym i wizualnym – łączącym aktualne przesłanie polityczne z literackim opisem historycznych wydarzeń. Pierwszy polski „supergigant” nie sprzeniewierzał się zresztą zupełnie powieści Sienkiewicza, a nawet nie wyzbywał się akcentów religijności w laicyzującej na siłę Polaków dekadzie gomułkowskiej, okazując się „klechdą domową ku pokrzepieniu serc”⁴⁷. Oficjalnie podkreślano, że ten film był ukoronowaniem wysiłków włożonych w rozbudowę polskiego przemysłu filmowego i dał świadectwo pewnej dojrzałości organizacyjnej oraz produkcyjnej. Tymczasem realizacja *Krzyżaków* wydawała się raczej pospolitym ruszeniem niż zupełnie profesjonalnie przygotowywanym przedsięwzięciem filmowym. Mimo to drzwi do realizacji wielkich produkcji historycznych zostały otwarte.

Jeżeli Ford zaprezentował kilka rozwiązań sygnalizujących pewne paradygmaty stylistyczne, które składałyby się na styl narodowy kina historycznego w nowej formule panoramicznego, barwnego widowiska, to *Pan Wołodyjowski* i *Potop* wyraźnie ten styl zdefiniowały.

Ku pokrzepieniu serc – filmowe adaptacje *Trylogii* Henryka Sienkiewicza

Można pisać o „filmowości” *Trylogii* i twierdzić, że opisany w niej obraz przeszłości jest mało prawdopodobny, jeżeli idzie o oddanie całego kolorytu epoki, i tylko dla badania poszczególnego detalu pozostaje wierny historycznym źródłom. Ale można też stwierdzić, że w swojej interpretacji zdarzeń *Trylogia* oddala się od obiektywnej prawdy historycznej, a więc stanowi nowe, świeże pole interpretacyjne dla scenarzysty. Można też uznać, że w powieściach Sienkiewicza to od jednostek, konkretnych bohaterów powieści zależy przebieg wydarzeń historycznych i że tak należy je ukazać. Problem, przed którym musiał stanąć adaptator *Trylogii*, polega więc na rozterce „czy”, a już z pewnością „na ile” pozostać wiernym Sienkiewiczowi i sprostać rzetelnej prawdzie, refleksji historycznej, respektując jej najaktualniejsze ustalenia. Jeżeli twórca filmowy z najszlachetniejszą nawet intencją pozostania wiernym współczesnej wiedzy historycznej poprawia Sienkiewicza, skończyć się to musi fiaskiem. Na swój sposób sympatyczni Kozacy i aroganccy przedstawiciele magnaterii i szlachty polskiej w *Ogniem i mieczem*⁴⁸ może bliżsi są prawdziwym postaciom żyjącym w XVII-wiecznej Polsce, ale w filmowej adaptacji Sienkiewiczowskiego schematu

⁴⁷ Zob. G. Stachówna, „*Krzyżacy*” – filmowa klechda domowa, w: *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2000, s. 97.

⁴⁸ *Ogniem i mieczem* (1999), reż. Jerzy Hoffman.

narracyjnego wydają się co najmniej nieprzekonujący⁴⁹. Wydarzenia historyczne od początków kina stanowiły najbardziej atrakcyjną dekorację dla przygodowej, czasami wręcz nieprawdopodobnej fabuły:

Eksponując postać bohatera i dbając o koloryt przedstawianej historycznej epoki, film przygodowy posługuje się stereotypami, które spełniają funkcję swoistych sygnałów rozpoznawczych. Dotyczy to przede wszystkim wizerunku sławnych postaci historycznych. [...] Układ czytelnych opozycji wymaga, żeby niepokodzony ze światem bohater przeciwstawiał się złu. Nie chodzi o to, aby wydarzenia ekranowe dokumentowały bezprawie możliwych, ale aby stanowiły tych cech uproszczoną i skondensowaną reprezentację⁵⁰.

Zupełnie innym wyzwaniem dla reżysera *Trylogii* jest najistotniejsza dla niego formuła widowiska – scenografia i zdjęcia. W kuriozalnej włosko-francuskiej adaptacji *Ogniem i mieczem*, filmie *Col ferro e col fuoco*⁵¹, widz ma do czynienia nie tylko z formułą easternu w sferze wizualnej. Oto krajobraz stepów imitowały w tym filmie te same plenery, które służyły do realizacji scen włoskich spaghetti westernów, a rolę Skrzetuskiego odtwarzał... Pierre Brice, znany z roli heroicznego Winnetou z cyklu niemieckich filmów kręconych według powieści Karola Maya.

Wielki film historyczny był realizowany od samych początków kina i interpretował historię dla osiągnięcia najlepszych efektów wizualnych. Hollywoodzki, a później włoski supergigant, w coraz doskonalszej rozdzielczości barw i na szerokim ekranie, pojawił się pod koniec lat pięćdziesiątych jako konkurencja dla ekspansywnej telewizji. Większa niż w małej i monochromatycznej telewizji czytelność oraz wyrazistość szerokiego ekranu otwierała perspektywy filmowej przestrzeni, co wykorzystano w rozwijających się systemach filmu panoramicznego (Cinemascope, Metroscope, Vista-Vision). Formuła widowiskowości filmu historycznego była tego naturalną konsekwencją:

Dzieje SG [filmu określanego jako supergigant – P.S.] jako rodzaju filmowego obrazują pewien charakterystyczny paradoks. Wbrew potocznemu nazewnictwu, sugerującemu związek z makrohistorią, supergigant hollywoodzki rodzi się jako ekspozycja izolowanych i historycznych neutralnych obrazów. W istocie takie sekwencje, jak bitwa, oblężenie miasta, triumfalny pochód, uroczystość dworska czy, z drugiej strony, eksplozje natury – mieszczą się w techniczno-filmowym, a nie historycznym porządku. Stanowią o określonym typie wizualnej ekspresji bez względu na swój problemowy rodowód. Stąd bliskie sąsiedztwo opowieści mitologicznych z tymi, które dają producentowi możliwość wskazania inscenizacyjnego rozmachu⁵².

Zdjęcia Jerzego Lipmana w *Panu Wołodyjowskim* i Jerzego Wójcika w *Po-topie* to arcydzieła sztuki operatorskiej. Mimo że skrócone na dwóch zaledwie

⁴⁹ Podobnie stało się z politycznie poprawnym wujaszkiem Mahdim w drugiej adaptacji *W pustyni i w puszczy* – z 2001 roku, w reżyserii Gavina Hooda.

⁵⁰ R. Marszałek, dz. cyt., s. 46.

⁵¹ *Col ferro e col fuoco* (pol. *Ogniem i mieczem*, 1962), reż. Fernando Cerchio.

⁵² R. Marszałek, dz. cyt., s. 132.

kamerach Arriflex, wydają się – szczególnie po ich cyfrowej renowacji (ale przecież pamiętam je również z kina) – o wiele ciekawsze niż zdjęcia Grzegorza Kędzierskiego w *Ogniem i mieczem*, zrealizowane zarówno na potrzeby dużego kinowego i małego telewizyjnego ekranu (czteroczęściowy miniserial⁵³), jak i poszerzonej formy ekranu kinowego, o wiele efektowniej potrafiącego wygrać wszelkie walory historycznego widowiska.

Dwa długotrwałe przemarsze kilkutyśięcznych wojsk – szwedzkiego i polskiego – ukazują dzisiaj rozmach przedsięwzięcia tak samo jak doniesienia z planu filmu o lokalizacji plenerów, dekoracjach, tłumach statystów, konnicy itd. W takim duchu próbowano również przygotować kampanię reklamową filmowego *Ogniem i mieczem*. W materiałach prasowych można odnaleźć pełną listę miejsc zdjęciowych, opis dekoracji przedstawiającej Zbaraż (wzniesionej na poligonie w Biedrusku), opisy tysięcy przygotowanych kostiumów, replik broni, setek sztucznych zarostów i imitacji styropianowych końskich trupów⁵⁴. Choć ograniczony małym zapasem taśmy Eastmana i dyspozycją dwóch kamer, sunie niekończący się niemal pochód Szwedów przez pola zbóż, idzie potop szwedzki przez Polskę. I mimo że Hoffman tłumaczył później, że nadinterpretowano to jako niezamierzony zamysł estetyczny, rozwiązanie to okazało się – paradoksalnie – wizualnym i dramaturgicznym sukcesem.

Film historyczny na usługach propagandy lat siedemdziesiątych

Inni twórcy filmów historycznych z lat siedemdziesiątych z wyraźnie mniejszym powodzeniem usiłowali wykorzystać formułę szerokoekranowego, barwnego widowiska. W *Gnieździe*⁵⁵ oraz dyskretniej może w *Koperniku*⁵⁶, ale już zupełnie otwarcie w *Kazimierzu Wielkim*⁵⁷ można dostrzec zamysł natrętnej propagandy wyzierającej spod płaszcza dawnej historii Polski. Nie zdołali tego zmienić konsultacje scenarzystów z wybitnymi historykami – portrety Mieszka I, Kazimierza Wielkiego i Kopernika były nieinteresujące i nieprzekonujące, fabuły niemrawe, a rozwiązania wizualne – nieatrakcyjne. Deklaratywne popisy retoryczne Mieszka, nakłaniającego oporną starszyznę do otwarcia się na świat i rządzenia w Gnieźnie po swojemu, jedną myślą, jedną wiarą, jedną ręką, raziły – mimo energii aktorskiej Pszoniaka – nachalnymi nawiązaniem do propagandy czasów dekady Edwarda Gierka. W *Kazimierzu Wielkim* tytułowy bohater uosabiał bogaty inwentarz zasług w konwencji żywotów świętych, chociaż

⁵³ *Ogniem i mieczem* (serial TV, 2001), reż. Jerzy Hoffman.

⁵⁴ Pisałem o tym obszerniej w artykule: P. Skrzypczak, *Nieoczekiwane kłopoty z „najbardziej filmowym pisarzem”*. O ekranizacjach „Trylogii” Henryka Sienkiewicza, w: *Sienkiewicz dzisiaj. Formy (nie)obecności*, red. B. Burdziej, E. Owczarz, Toruń 2010, s. 175–194.

⁵⁵ *Gniazdo* (1974), reż. Jan Rybkowski.

⁵⁶ *Kopernik* (1973), reż. Czesław i Ewa Petelscy.

⁵⁷ *Kazimierz Wielki* (1976), reż. Czesław i Ewa Petelscy.

i on musiał się kojarzyć z I sekretarzem, który „[...] zastał Polskę drewnianą, a zostawił murowaną”⁵⁸.

Wprawdzie wiele filmów historycznych zrealizowanych przed 1989 rokiem zawierało treści postulowane przez władze PRL-u, ale – na co zwrócił uwagę Marek Haltof – widzowie i tak interpretowali te dzieła według własnego klucza, niezależnego od faktycznych intencji ich twórców:

Najbardziej kasowymi przebojami polskiego kina w połowie lat sześćdziesiątych były filmowe adaptacje narodowej klasyki literackiej. Zdobyły one również uznanie krytyki. Większość stała się przedmiotem burzliwych debat, dotyczących zazwyczaj historycznych i politycznych kwestii poruszanych przez te filmy, nie zaś samych filmów. Niektóre z nich odczytywano ponadto jako historyczne parable współczesnej Polski. Był to tradycyjny sposób odbioru filmów w Polsce; upowszechnił się on jeszcze u schyłku lat siedemdziesiątych oraz po wprowadzeniu stanu wojennego w grudniu 1981 roku. Ryszard Kapuściński trafnie opisuje tę szczególną właściwość systemu komunistycznego: „każdy tekst jest odczytywany u nas jako aluzyjny, każda opisana sytuacja, nawet najbardziej odległa w czasie i przestrzeni, jest natychmiast, niemal odruchowo, przekładana na sytuację polską. W ten sposób każdy tekst jest u nas tekstem podwójnym, pomiędzy liniami druku poszukuje się przekazu napisanego atrymentem sympatycznym, w dodatku ten utajony przekaz jest traktowany jako ważniejszy i – przede wszystkim – jako jedynie prawdziwy. Wynika to nie tylko z trudności mówienia językiem otwartym, językiem prawdy. Dzieje się tak również dlatego, że nasz kraj zaznał wszelkich burzliwych doświadczeń i jest nadal wystawiany na dziesiątki prób tak najprzeróżniejszych, że już każdemu w naturalny sposób wszelka historia nie nasza z naszą będzie się kojarzyć”⁵⁹.

Film historyczny w perspektywie narracji historycznej i wizualnej historii

Jak zauważył Michael Stevenson w opracowaniu zatytułowanym *Polskiego kina wyjście w historię*⁶⁰, od 1945 roku do transformacji ustrojowo-gospodarczej w 1989 roku pomiędzy obywatelami a państwem nie panowała całkowita próżnia. Komunikacja ponad podziałami przebiegała różnymi kanałami, do których należały: Kościół, edukacja i rodzina⁶¹. Podobną funkcję mogły spełniać wartościowe, w jak najmniejszym stopniu podlegające naciskom politycznym filmy historyczne lub adaptacje literatury zanurzonej w historii: *Popioły*, *Faraon*⁶²,

⁵⁸ T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 343.

⁵⁹ M. Haltof, dz. cyt., s. 140.

⁶⁰ M. Stevenson, *Polskiego kina wyjście w historię*, w: *Między słowem a obrazem. Księga pamiątkowa dla uczczenia jubileuszu Profesora Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej*, red. M. Jakubowska, T. Kłys, B. Stolarska, Kraków 2005.

⁶¹ Tamże, s. 282.

⁶² *Faraon* (1965), reż. Jerzy Kawalerowicz.

*Hrabina Cosel*⁶³, *Noce i dnie*⁶⁴ oraz oczywiście *Pan Wołodyjowski i Potop*. Po 1989 roku polscy twórcy filmowi, zdaniem Stevenсона, usiłowali używać różnych strategii, z których wiele okazało się chybionych:

Niektórzy podejmowali próbę rozrachunku z przeszłością – dotyczy to zwłaszcza Andrzeja Wajdy, z jego powrotem do tematu Holocaustu w *Korczaku* (1990) i *Wielkim Tygodniu* (1995) oraz ponownej oceny powstania warszawskiego z 1944 r. w *Pierścionku z orłem w koronie* (1992). Zdecydował się on także, co okazało się wielkim sukcesem, zmierzyć się z dziedzictwem polskiej klasyki literackiej, przenosząc na ekran *Pana Tadeusza* (1999)⁶⁵.

Zmiana systemu produkcji spowodowana brakiem całościowego jej finansowania ze strony państwa oraz skierowanie zainteresowań twórców filmowych w stronę nowszej historii (mimo powodzenia dużych przedsięwzięć realizacyjnych, takich jak *Ogniem i mieczem* oraz *Quo vadis?*⁶⁶) wywołała zmianę charakteru formuły widowiska i repertuaru polskiego kina historycznego. W pewnym sensie wiązało się to również ze zmianą podejścia do retoryki historycznej w filmie, tego, jak filmy przekształcają przeszłość historyczną.

W przywołanym już opracowaniu zatytułowanym *Przekształcanie historii w filmie* William Guynn zbadał zagadnienie relacji zachodzących pomiędzy narracją historyczną a minioną rzeczywistością, do której ona się odwołuje, oraz kwestię retoryki reprezentacji w filmie⁶⁷. Odnosząc się do dociekań nad narracją historyczną Paula Ricouera, Guynn zaproponował trzy sposoby rozumienia historycznej *mimesis*: pod znakiem 1) tego, co tożsame, 2) tego, co różne, 3) tego, co analogiczne. Pierwsza strategia opiera się na zmniejszeniu dystansu czasowego między momentem, w którym historyk pisze, a momentem historycznym, o którym pisze. Historyk identyfikuje się z tym, co było, ale śledzi również to, co jest uniwersalną myślą, ukrytą w konkretnym momencie historycznym⁶⁸. Jeżeli przyjmie się, że podobną strategię tożsamości da się zastosować w stosunku do filmu historycznego, to można wskazać na niebezpieczeństwo nieuczciwej manipulacji faktami historycznymi, które rzekomo zapowiadają rzeczywistość współczesną (przykładowo przemycający „propagandę sukcesu” *Kazimierz Wielki* czy ostrzegający przed „anarchią Solidarności” *Zamach stanu*⁶⁹).

Druga strategia – strategia tego, co różne – kładzie nacisk na obcość dyskursu historycznego, a nie na oswojenie tej obcości i definiuje różnicę (*difference*) dystansu czasowego jako istotną relację między dyskursem a rzeczywistością przeszłości⁷⁰. W ujęciu filmowym mógłby to być utwór, którego autor nie uzurpuje sobie prawa do pełnej rekonstrukcji historycznej i realizuje film „na motywach

⁶³ *Hrabina Cosel* (1968), reż. Jerzy Antczak.

⁶⁴ *Noce i dnie* (1975), reż. Jerzy Antczak.

⁶⁵ M. Stevenson, *Polskiego kina wyjście w historię*, w: *Między słowem a obrazem...*, s. 287.

⁶⁶ *Quo vadis* (2001), reż. Jerzy Kawalerowicz.

⁶⁷ W. Guynn, dz. cyt., s. 5.

⁶⁸ Tamże, s. 6–7.

⁶⁹ *Zamach stanu* (1980), reż. Ryszard Filipiński.

⁷⁰ W. Guynn, dz. cyt., s. 7–8.

historii”. Za taką swobodną fantazję historyczną można by uznać *Hiszpankę*⁷¹, obraz, w którym udokumentowane fakty i sytuacje z powstania wielkopolskiego wpleciono w sytuacje irracjonalne, wizyjne i wątki rodem z awanturniczego kina akcji. Sam reżyser przyznawał się do intencji zaprezentowania własnej, a nie podręcznikowej wizji historii, chociaż w konsekwencji doszedł do zaskakującego dla mnie wniosku, że w ten sposób zapragnął uzyskać efekt odbicia w historii problemów nam współczesnych:

Zacząłem się uczyć historii w PRL-u. W trakcie mojej edukacji zaczęto jej uczyć inaczej. Historia jest zawsze na czyichś usługach. Jest zawładnięta przez politykę. Tymczasem historia należy do wszystkich. Nie ma ani jednej, ani dwóch twarzy. Ma ich tysiące. Jest tylko i wyłącznie jednostkowa. Jej zbiorowy obraz ma dla mnie znaczenie tylko w kontekście cykli, którym się poddaje. Cała reszta jest iluzją wywoływaną przez umysły tych, którzy ją opisują i którzy ją próbują zagarnąć i wykorzystać do własnych celów. Artysta ma prawo do swojego oglądu historii, jak każdy człowiek. Nie powinien tworzyć propagandy, ale ma prawo używać historii do inspirowania innych. Ma prawo przeglądać w niej swoją współczesność⁷².

Trzecia strategia dyskursu historycznego respektuje to, co analogiczne. Nie pozostając w sferze ani tożsamości, ani różnic, historyk określa relację podobieństwa między rzeczywistością przeszłości a swoją jej interpretacją. Relacja ta opiera się na podobieństwie oddzielającym dyskurs od rzeczywistości⁷³. Klasyczny film historyczny Guynn definiuje na podstawie pojęcia prefiguracji. Taki utwór posiada według niego przede wszystkim charakter dyskursywny:

[...] klasyczne filmy historyczne mogą być definiowane przez przystawalność do systemu kodów wykorzystywanych w konstrukcji tekstu, narracja historyczna jest czynnikiem, który pochodzi spoza tego systemu, dlatego też manifestuje się jako wyraźna praca konstrukcji tekstowej. Te dwa problemy składają się na pozorny paradoks. Z jednej strony film historyczny musi brać pod uwagę specyfikę „języka filmowego”, z drugiej odchodzi od norm tego języka, co jest warunkiem narracji historycznej, i konstruuje sam siebie jako dyskurs⁷⁴.

Podobne stanowisko zajęli inni badacze kina historycznego – Marc Ferro oraz Robert A. Rosenstone. W obszernym wywiadzie zamieszczonym w pracy *Kino i historia*, zatytułowanym *O trzech sposobach pisania historii*, udzielonym czasopismu „Cahiers du Cinéma”, Ferro stwierdził, że:

Realizacja tych filmów [historycznych – P.S.] zmusza do refleksji nad funkcją historii, nad naturą stosowanych przez nią gatunków, nad więzią, jaka istnieje między wyborem tematu a implikowanym przezeń ujęciem. To, co nie zawsze można dostrzec podczas pisania książki, ujawnia się z całą brutalnością w trakcie realizacji filmu. Myślę tu na przykład o wyraźnej opozycji historyków a historią rozumianą jako багаż i dziedzictwo społeczne. Nie chodzi o to, że jedna

⁷¹ *Hiszpanka* (2015), reż. Łukasz Barczyk.

⁷² *Pozwalam śnić widzom*, z Łukaszem Barczykiem rozmawia D. Bierczyńska, „Kino” 2015, nr 4, s. 26.

⁷³ W. Guynn, dz. cyt., s. 9.

⁷⁴ Tamże, s. 11.

jest słuszniejsza od drugiej, każda bowiem pełni swoistą dla siebie funkcję; chodzi o to, że podczas realizacji filmu w nieunikniony sposób powstaje problem zastosowania danego gatunku, perspektywy, którą trzeba wybrać, aby rozpastryć tę czy tamtą kwestię⁷⁵.

O umieszczeniu dyskursu historycznego w kontekście konwencji i gatunku i o związanych z tym konsekwencjach pisał Rosenstone:

Historycy z łatwością mogą dostrzec, w jaki sposób filmowe konwencje – zarówno fabularne, jak i dokumentalne – kształtują czy wypaczają przeszłość. Pomaga w tym kontekst dzieł pisanych, które umożliwiają ocenę utworów historii wizualnej. Zbyt łatwo jednak lekceważymy fakt, że historia pisana, zwłaszcza znarratywowana, również podlega wpływowi konwencji gatunkowych i językowych. Trzeba to wyraźnie podkreślić. Tak wielu uczonych zajmowało się w ostatnich latach problemami narracji, że „narratologia” stała się osobną dziedziną badań. W tym miejscu warto przypomnieć kilka wypracowanych w tej dziedzinie tez, które można odnieść także do historii w filmie. Po pierwsze, ani życie ludzi, ani narodów nie ma kształtu „opowieści” historycznej. Narracje, czyli spójne opowieści posiadające początek, środek i zakończenie, są konstruowane przez historyków, którzy próbują nadać sens przeszłości. Po drugie, narracje pisane przez historyków to w rzeczywistości „fikcje werbalne”. Historia pisana stanowi przedstawienie przeszłości, a nie samą przeszłość. Po trzecie, natura świata historycznego w narracji zależy po części od gatunku lub stylu (podobnych jak w literaturze pięknej), w jakim historyk prowadzi opowieść – ironicznego, tragicznego, heroicznego czy romantycznego. Wreszcie po czwarte, język nie jest przezroczysty i nie oddaje przeszłości takiej, jaką była naprawdę. Język nie tyle odzwierciedla przeszłość, co raczej ją stwarza, nadaje jej strukturę i nasyca znaczeniem⁷⁶.

Efektom specyficznej gry, którą twórca filmu historycznego prowadzi z widzami, gry opartej na swoście pojmowanej manipulacji wiedzą i danymi, znaczeniami obrazowymi i językowymi, a także historycznymi artefaktami, jest to, że granica między przeszłością a teraźniejszością, wyznaczająca tradycyjną historyczność, w trakcie jakiejś przygodnej wersji historycznego świata możliwego jest permanentnie zacierana. Początek historii jest wyznaczany przez moment, w którym odbiorca zaczyna grę – nawigację, a kończy się, kiedy interaktor nie ma już siły nawigować – pisał Piotr Witek i podkreślał rolę medium filmowego w prowadzeniu procesów percepcyjnych widza:

Sposoby kreowania, istnienia oraz funkcjonowania różnego rodzaju obrazów historycznych w kulturze są sterowane zarówno przez media, jak i nawyki percepcyjne w taki sposób, że percepcja, mając wpływ na mediatyzację, sama znajduje się pod jej wpływem, co skutkuje tym, że niejako zwrotnie zmiany ulegają wzory i nawyki percepcyjne odpowiedzialne za praktyki wizualizacyjne, dzięki czemu zmianie ulegają również te ostatnie oraz generowane przez nie obrazy⁷⁷.

⁷⁵ M. Ferro, *Kino i historia*, tłum. T. Falkowski, Warszawa 2011, s. 55.

⁷⁶ R.A. Rosenstone, *Historia w obrazach/historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*, tłum. Ł. Zaremba, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 106–107.

⁷⁷ P. Witek, *Metodologiczne problemy historii wizualnej*, „Res Historica” 2014, nr 34, s. 164.

Przypadek przywoływanego już filmu zatytułowanego *Patriota*, zrealizowanego przez Rolanda Emmericha, reżysera niemieckiego pochodzenia, ale świetnie zaaklimatyzowanego w głównym nurcie hollywoodzkiego kina katastroficznego, jak najlepiej oddaje charakter współczesnej produkcji, w której udziałowcami są reprezentanci kinematografii różnych narodowości, jednoczący się nie tyle pod gwiazdzystym sztandarem, ile pod znakiem wytwórni Columbia Entertainment i Centropolis Entertainment. Jeden z pierwszych etapów procesu narodzin państwowości Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej dawał doskonałe alibi dla obsadowego współdziałania: wykonawcy głównej roli – Australijczyka Mela Gibsona (pierwotnie proponowano do niej Kevina Spacey), angielskiego generała – Anglika Toma Wilkinsona, francuskiego oficera – Francuza Tcheke'ego Kayro, w atmosferze monumentalnej muzyki niemieckiego kompozytora Hanza Zimmera. „Ponadnarodowość” tego przedsięwzięcia wydaje się jednak pozorna. Wszyscy wymienieni, od pewnego czasu „naturalizowani”, zadomowili się dobrze w Hollywood, uczestnicząc w wysokobudżetowych produkcjach, blockbusterach nie tylko epickiego kina⁷⁸. Wykorzystanie paradygmatów stylistycznych hollywoodzkiego kina batalistycznego oraz kostiumowego, a także obfite cytowanie motywów zaczerpniętych z amerykańskiego folkloru i efektowne filmowanie naturalnych amerykańskich plenerów złożyły się na „amerykańskość” tego filmu. Sukcesem okazał się bardzo przychylny odbiór amerykańskiej widowni.

Ciekawym kazusem wpisania filmowego utworu w historyczny i kulturowy paradygmat okazała się strategia obrana przez twórców *Australii*. Film Buza Luhrmanna jest interesujący z dwóch powodów. Po pierwsze chodzi o odniesienie się do kodu zbiorowej świadomości narodowej Australijczyków – społeczeństwa w równym stopniu co amerykańskie złożonego z wielu różnych grup etnicznych, ale pod względem tworzenia i spajania funkcjonującego w państwowości jeszcze młodszej. Cel ten został zrealizowany poprzez odwołanie się do bardzo ważnego, ale niezbyt dawnego epizodu poprzedzającego wybuch wojny na Pacyfiku i dotyczącej Australię agresji Japonii. Po drugie chodzi o przedstawienie szerokiej widowni dramatycznej, oficjalnie przemilczanej przez kolejne rządy Australii sytuacji dyskryminacji jej rdzennych mieszkańców – Aborygenów. Ta wstydliva i wyciszana kwestia, niełatwa zresztą w kilku swoich aspektach do zupełnie jednoznacznej oceny, okazała się przyczyną kontrowersji w ocenie wartości faktograficznej i ideologicznej, o czym mogłem się przekonać na podstawie rozmów z australijskimi widzami filmu Luhrmanna. Określenie „film historyczny” w odniesieniu do *Australii* nie wydaje się odpowiednie, nawet gdy idzie o stworzenie scenariusza na podstawie prawdziwych wydarzeń historycznych i biorąc pod uwagę niespełna dwuwiekową historię niepodległej Australii oraz realizacyjny rozmach tego filmu. Gatunkowo *Australia* reprezentuje raczej kino epickie (ang. *epic movie*), z wyeksponowanym na pierwszym planie wątkiem melodramatycznym, co dobrze znamy, a jakże, już z Sienkiewiczowskiego

⁷⁸ Ciekawym zbiegiem okoliczności grający już na pozycji gwiazdy w filmie Emmericha Wilkinson jedną ze swoich pierwszych ról filmowych wykreował w filmie Wajdy *Smuga cienia* (1976) na podstawie prozy Josepha Conrada – anglojęzycznej koprodukcji polsko-bułgarsko-brytyjskiej, o której doprawdy trudno pisać w kategoriach „stylu narodowego” czy „kina narodowego”.

pomysłu na powieść z dawnych wieków, znajdującego realizację we wszystkich jego utworach historycznych – romantycznej fabuły na tle dziejowym.

Czy więc można z pewną odpowiedzialnością uznać styl *Australii* za „australijski styl narodowy”, a sam film za przykład australijskiego kina narodowego, porównując go chociażby z historycznym *Gallipoli*⁷⁹, a z kolei ten ze *Źródłem nadziei*⁸⁰? Na zamiar producentów i twórców uczynienia z *Australii* oficjalnego filmowego folderu tego kraju wskazywałyby takie czynniki, jak sam temat, lokalizacja zdjęć, a przede wszystkim dobór realizatorów i ekipy aktorskiej – głównie australijskiego reżysera, powracającego po hollywoodzkich sukcesach do rodzinnego kraju, podobnie jak zadomowieni (przynajmniej częściowo) w USA Australijczycy Nicole Kidman i Hugh Jackman. Został w ten sposób wyemitowany wyraźny sygnał: to film **australijski**, australijskiego reżysera, z australijskimi aktorami, choć wyraźnie korzystający z artystycznych rozwiązań popularnego kina hollywoodzkiego i z udziałem wykonawców powracających na tę chwilę z dobrowolnej emigracji aktorskiej. Tymczasem *Australię* zrealizowano z inicjatywy i pod auspicjami studia 20th Century Fox, zaś scenariusz do tej wysokobudżetowej produkcji (130 mln dolarów) opracował między innymi Ronald Harwood, autor scenariusza *Pianisty*⁸¹. Teza Toma O'Regana sformułowana w monografii *Australian National Cinema*⁸², interpretująca pojęcie kina narodowego jako zjawisko równie złożone co sama współczesna kultura narodowa, jako interakcję między tym, co lokalne, i tym, co międzynarodowe, jest więc w pełni trafna.

Wnioski

Pozostają odpowiedzi na dwa pytania. Pierwsze dotyczy dystansu czasowego, czyli „historii”, w kontekście zdefiniowania gatunku kina historycznego, zarówno gdy chodzi o tę najnowszą przeszłość – sprzed kilkadziesiąt lat, jak i tę odleglejszą – sprzed kilku wieków. Co już jest, a co nie jest jeszcze historią? Drugie dotyczy charakteru polskiego kina narodowego. Szczerze odpowiem, że mam mniejszy problem z udzieleniem odpowiedzi na to drugie pytanie, ale ciągle zastanawiam się nad odpowiedzią na pierwsze. Jeżeli można pisać o redefinicji polskiego kina historycznego, to przecież w pewnym sensie dokonuje się ona na naszych oczach.

Konkurs na scenariusz polskiego widowiska historycznego zostanie wkrótce rozstrzygnięty, realizacja filmu kinowego trwa długo, czyli to, co wydarzyło się zaledwie „przedwczoraj”, już okazuje się historią?

⁷⁹ *Gallipoli* (1981), reż. Peter Weir.

⁸⁰ *Źródło nadziei* (2014), reż. Russell Crowe.

⁸¹ *Pianista* (2002), reż. Roman Polański.

⁸² T. O'Regan, *Australian National Cinema*, London – New York 1996.

Bibliografia

- Dopartowa M., *Artystyczne „szkoły polskie” wobec tożsamości narodowej w XIX i XX wieku*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroiński, Kraków 2009.
- Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003.
- Ferro M., *Kino i historia*, tłum. T. Falkowski, Warszawa 2011.
- Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008.
- Guynn W., *Przekształcanie historii w filmie*, tłum. T. Rutkowska, K. Kosińska, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 69.
- Haltof M., *Kino polskie*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2002.
- Hendrykowska M., *Kronika kinematografii polskiej 1895–1997*, Poznań 1999.
- Hendrykowski M., *Scenariusz filmowy i jego odmiany. Studium przedmiotu*, „Images” 2012, t. 11, nr 20.
- Jarosław Sellin o konkursie, [online] <<http://www.tvn24.pl/wiadomości-z-kraju.3/jaroslaw-sellin-o-konkursie>>, dostęp: 10.06.2017.
- Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroiński, Kraków 2009.
- Konkurs stypendialny na stworzenie scenariusza filmu fabularnego z zakresu historii Polski*, [online] <<http://www.mkidn.gov.pl/pages/posts/konkurs-stypendialny-na-stworzenie-scenariusza-filmu-fabularnego-z-zakresu-historii-polski-6445.php>>, dostęp: 10.06.2017.
- Krzemiński A., *Upiory nasze i wasze*, „Wprost” 2003, nr 40.
- Łitka P., *Historyczny film* [hasło], w: *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003.
- Lubelski T., *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2008.
- Lubelski T., *Wstęp*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroiński, Kraków 2009.
- Marszałek R., *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984.
- Matuszewski B., *Nowe źródło historii; Ożywiona fotografia czym jest, czym być powinna*, tłum. B. Michałek i in., Warszawa 1995.
- Między słowem a obrazem. Księga pamiątkowa dla uczczenia jubileuszu Profesor Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej*, red. M. Jakubowska, T. Kłys, B. Stolarska, Kraków 2005.
- Napisz scenariusz i wygraj. Rusza konkurs na film historyczny*, [online] <<http://www.tvp.info/26143161/napisz-scenariusz-i-wygraj-rusza-konkurs-na-film-historyczny>>, dostęp: 10.06.2017.
- Olszowska M., *Mit Powstania Warszawskiego a polskie kino narodowe*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroiński, Kraków 2009.
- O'Regan T., *Australian National Cinema*, London – New York 1996.
- Plisiecki J., *Film i sztuki tradycyjne*, Lublin 1999.
- Pozwalam śnić widzom*, z Łukaszem Barczykiem rozmawia D. Bierczyńska, „Kino” 2015, nr 4.
- Rosenstone R.A., *Historia w obrazach / historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*, tłum. Ł. Zaremba, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008.
- Rozumieć czy ilustrować historię*, dyskutują: Bronisław Geremek, Antoni Mączak, Janusz Tazbir i Ryszard Koniczek, „Kino” 1975, nr 6.
- Sienkiewicz dzisiaj. Formy (nie)obecności*, red. B. Burdziej, E. Owczarz, Toruń 2010.
- Skrzypczak P., *Nieoczekiwane kłopoty z „najbardziej filmowym pisarzem”. O ekranizacjach „Trylogii” Henryka Sienkiewicza*, w: *Sienkiewicz dzisiaj. Formy (nie)obecności*, red. B. Burdziej, E. Owczarz, Toruń 2010.
- Słoczyński H.M., *Matejko*, Wrocław 2000.
- Stachówna G., „*Krzyżacy*” – *filmowa klechda domowa*, w: *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2000.
- Stachówna G., *Ułan i dziewczyna (i koń)*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroiński, Kraków 2009.
- Stevenson M., *Polskiego kina wyjście w historię*, w: *Między słowem a obrazem. Księga pamiątkowa dla uczczenia jubileuszu Profesor Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej*, red. M. Jakubowska, T. Kłys, B. Stolarska, Kraków 2005.
- Szymala J., *Filmowy obraz Potopu szwedzkiego (1655–1660)*, „Kwartalnik Sarmacki” 2013, 1 (3), s. 11, [online] <<http://historykon.pl/filmowy-obraz-potopu-szwedzkiego-1655-1660/>>, dostęp: 10.06.2017.

Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego, red. M. Hendrykowska, Poznań 2000.
Witek P., *Metodologiczne problemy historii wizualnej*, „Res Historica” 2014, nr 34.
Wojnicka J., *Film historyczny* [hasło], w: J. Wojnicka, O. Katafiasz, *Słownik wiedzy o filmie*, Bielsko-Biała 2005.

Filmografia

Australia (2008), reż. Baz Luhrmann.
Barbara Radziwiłłówna (1936), reż. Józef Lejtes.
Carska faworyta (1918), reż. Aleksander Hertz.
Col ferro e col fuoco (pol. *Ogniem i mieczem*, 1962), reż. Fernando Cerchio.
Cud nad Wisłą (1921), reż. Ryszard Bolesławski.
Danton (1982), reż. Andrzej Wajda.
Faraon (1965), reż. Jerzy Kawalerowicz.
Gallipoli (1981), reż. Peter Weir.
Gniazdo (1974), reż. Jan Rybkowski.
Hiszpanka (2015), reż. Łukasz Barczyk.
Hrabina Cosel (1968), reż. Jerzy Antczak.
Huragan (1928), reż. Józef Lejtes.
Idziemy do Ciebie Polsko (1913), reż. Nina Niovilli.
Kanał (1956), reż. Andrzej Wajda.
Kazimierz Wielki (1976), reż. Czesław i Ewa Petelscy.
Kopernik (1973), reż. Czesław i Ewa Petelscy.
Kościuszko pod Racławicami (1913), reż. Orland.
Kościuszko pod Racławicami (1938), reż. Józef Lejtes.
Krzyżacy (1960), reż. Aleksander Ford.
Młodość Chopina (1952), reż. Aleksander Ford.
Noce i dni (1975), reż. Jerzy Antczak.
Ogniem i mieczem (1999), reż. Jerzy Hoffman.
Ogniem i mieczem (serial TV, 2001), reż. Jerzy Hoffman.
Pan Tadeusz (1928), reż. Ryszard Ordyński.
Pan Wołodyjowski (1969), reż. Jerzy Hoffman.
Patriota (2000), reż. Roland Emmerich.
Pianista (2002), reż. Roman Polański.
Podhale w ogniu (1956), reż. Jan Batory.
Popioły (1965), reż. Andrzej Wajda.
Potop (1974), reż. Jerzy Hoffman.
Quo vadis (2001), reż. Jerzy Kawalerowicz.
Rok 1863 (1922), reż. Edward Puchalski.
Smuga cienia (1979), reż. Andrzej Wajda.
Tam na błoniach błyszczą kwiecie (1920), reż. Wiktor Biegański.
Warszawska premiera (1951), reż. Jan Rybkowski.
W pustyni i w puszczy (2001), reż. Gavin Hood.
Zamach stanu (1980), reż. Ryszard Filipiński.
Źródło nadziei (2014), reż. Russell Crowe.

Streszczenie

Dzieje polskiego filmu historycznego od jego początków były ściśle związane nie tylko z badaniami historycznymi, uwzględniającymi pewien rodzaj narracji historycznej i przyjmowane w opracowaniach naukowych strategie ich przekształcania, ale również z interpretacją naszej kultury literackiej i malarskiej – poświęconej historii. Z repertuaru terminów, którymi określa się filmy poświęcone historii tej bliższej i odleglejszej, jak

na przykład „filmowa pop-historia”, „literacki historyzm”, „kino świadomości historycznej”, to ostatnie wydaje się najbardziej właściwe.

Problematyka filmowej interpretacji historii okazuje się obecnie bardzo istotna z powodu poszukiwań repertuarowych – tematów rekonstruujących najnowszą historię. Zaprojektowany przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego konkurs na scenariusz filmu historycznego otwiera różne formuły filmowe: od utworu kameralnego aż po wielkie widowisko. Niewyraźnie została określona perspektywa czasowa historii najnowszej i tej sprzed wielu wieków. Dystans czasowy podejmowanych przez kinematografię procesów i wydarzeń wyraźnie się jednak zmniejsza. Za historyczne uważa się filmy, które ukazują to, co działo się zaledwie „przedwczoraj”. Nasuwa się więc pytanie o trafność i aktualność definicji filmu historycznego. Być może konieczna jest jego redefinicja. Może w tym pomóc rekonesans w dzieje polskiego kina historycznego.

New Source of History? A Redefinition of the Historical Film Genre in Contemporary Polish Cinema

S u m m a r y

The history of Polish historical film has not only been tightly connected to historical research involving historical narration along with scholarly strategies of its transformation, but has also concerned the interpretation of the Polish tradition in the realms of historical literary expression and painting. It seems to be an appropriate strategy to explore the range of various notions pertaining to history in both its remote and recent ranges, such as: film pop-history, literary historicism, and, in particular, the notion of cinema of historical awareness.

Film-driven interpretation of history seems to be essential today due to the need to drive the search in the domain of repertoire policies – namely, a repertoire aiming at the interpretation of our recent history. A competition announced in Poland by The Ministry of Culture and National Heritage – to award the best historical script – is flexibly open to promote various forms, i.e. ranging from short “chamber pieces” to a huge panoramic spectacle. In a similar vein, no diachronic perspective has been imposed in terms of temporal depth. Temporal depth seems to shrink in Polish historical film. Today, films that, proverbially, touch the temporal range of “the-day-before-yesterday” happen to be classified as historical. In this situation we face the question and we need to re-examine the definition of the notion of “historical film.” It seems likely that a reconnaissance into the history of Polish cinema will yield some answers to this vital question.

