

**NATASZA
KORCZAROWSKA-RÓŻYCKA**

INNE SPOJRZENIE

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

FILMO!ZNAWCY



INNE SPOJRZENIE

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

REDAKCJA SERII WYDAWNICZEJ
„FILMO!ZNAWCY”

PWSFTViT

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

UNIwersYTET ŁÓDZKI

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



WYDAWNICTWA
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

**NATASZA
KORCZAROWSKA-RÓŻYCKA**

INNE SPOJRZENIE

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

FILMO!ZNAWCY



**WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO**

ŁÓDŹ 2013

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

RECENZENT

Andrzej Pitrus

REDAKTOR WYDAWNICTWA UL

Katarzyna Gorzkowska

SKŁAD I ŁAMANIE

Oficyna Wydawnicza Edytor.org

PROJEKT OKŁADKI

Adrian Dutkowski

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

© Copyright by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2013

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

ISBN (wersja drukowana) 978-83-7525-848-6

ISBN (ebook) 978-83-7525-987-2

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63, faks (42) 665 58 62

Spis treści

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

Wstęp

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

Jerzy Jedlicki

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

Konstanty Jeleński

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

Fredric Jameson

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴ Tamże, s. 15.

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰ Tamże, s. 31.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁴ Tamże, s. 318.

²⁵ Tamże, s. 352.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁴ Tamże, s. 83.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁹ Tamże, s. 298.

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁴ Tamże, s. 297–298.

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

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

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

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

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

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

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

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

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