

Książki o filmie

„Kwartalnik Filmowy” nr 124 (2023)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.1720>

© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Natasza Korczarowska

Uniwersytet Łódzki

<https://orcid.org/0000-0003-3130-128X>

Heroiczni mężczyźni i nieobecne kobiety

Słowa kluczowe:

filmy o historii;
polityka historyczna;
pamięć zbiorowa

Abstrakt

W książce *Filmowe zarządzanie pamięcią. Kino polskie 2005-2020 o historii najnowszej* (2022) Magdalena Urbańska dokonuje analizy „filmów o historii” z perspektywy politycznych mechanizmów zarządzania pamięcią zbiorową. Zaproponowane przez autorkę podejście odzwierciedla tezę, że filmy historyczne mogą dostarczyć wiedzy historycznej wyłącznie na temat okresu, w którym zostały zrealizowane. Autorkę interesują zagadnienia (II wojna światowa, okres PRL, relacje polsko-żydowskie, rola kobiety w społeczeństwie), które w latach 2005–2020 zajmowały wiodące miejsce w dyskursie publicznym. Urbańska traktuje kinematografię – wraz z całą jej instytucjonalizacją – jako instrument kształtujący nowe symboliczne imaginarium społeczne. Z zaproponowanej przez autorkę syntezy wyłania się przekonujący obraz kinematografii uwikłanej w dyskurs konserwatywnej polityki historycznej.



*I proszę, jak opiewać społeczne wypadki;
Zamiast mitologii są naoczne świadki.
Potem, jest to wyraźny, święty przepis sztuki,
Że należy poetom czekać – aż – aż –
Póki? –
Wieleż lat czekać trzeba, nim się przedmiot świeży
Jak figa ucukruje, jak tytuł uleży?*

Adam Mickiewicz, *Dziady*, część III

Książka Magdaleny Urbańskiej *Filmowe zarządzanie pamięcią. Kino polskie 2005-2020 o historii najnowszej* lokuje się w paradygmacie refleksji filmoznawczej zorientowanej na badanie polskiego kina o tematyce historycznej *in statu nascendi*. W ostatnich latach ukazały się między innymi *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania* Małgorzaty Hendrykowskiej¹ (z rozdziałem „Późne świadectwa. Spojrzenie wnuka i prawnuka”), *Ekranowe życie mitu. Powstanie warszawskie w polskim filmie fabularnym* Justyny Czai² (z obszernym omówieniem najnowszych filmów i seriali podejmujących temat „63 dni chwały”³) czy tom zbiorowy *Film polski współcześnie: od głównego nurtu do eksperymentu* pod redakcją Marty Giec i Artura Majera⁴ (z tekstem o kinie rozrachunkowym z lat 2010-2020⁵), a także liczne artykuły⁶ i omówienia. We wstępie do publikacji Urbańska słusznie podkreśla konieczność analizowania kina na bieżąco, gdyż warunkujące je okoliczności, wątki społeczne i konteksty osobowe mogą się po latach zdezaktualizować i popaść w niepamięć. To założenie wpłynęło na strukturę książki, w której autorka z jednej strony chciała dokonać analizy kina o historii z perspektywy (politycznych) mechanizmów zarządzania pamięcią zbiorową, z drugiej – poszerzyć interpretację poszczególnych filmów poprzez ich jednoznaczne osadzenie w rzeczywistości społeczno-politycznej, w której powstały (s. 9). Zaproponowane przez badaczkę podejście odzwierciedla podzielany przez wielu teoretyków pogląd, że filmy historyczne mogą dostarczyć wiedzy historycznej wyłącznie na temat okresu, w którym zostały zrealizowane. Przeszłość ukazana w tych filmach staje się alegorią teraźniejszości⁷. Dla Urbańskiej „filmy o historii”⁸ są komentarzem do aktualnej sytuacji społecznej, a ich produkcja jest motywowana ideologicznym zapotrzebowaniem, przez co zyskują nośność nie tylko kulturową, ale i polityczną.

Wyrazem tego przekonania jest już sama konstrukcja książki: układ rozdziałów odpowiada zagadnieniom (II wojna światowa, okres PRL, relacje polsko-żydowskie, rola kobiety w społeczeństwie), które w latach 2005-2020 zajmowały czołowe miejsce w dyskursie publicznym. Wyznacznikiem pól tematycznych była więc częstotliwość ukazywania się poszczególnych wątków w polityce historycznej, nie w samej kinematografii (s. 10). Należy przy tym podkreślić, że Urbańska, co stanowi niewątpliwy walor książki, zazwyczaj unika wartościowania analizowanych filmów i wybiera tytuły, które dobrze wpisują się w dominujące pola tematyczne.

Wyrzeczony wyrazem tego przekonania jest już sama konstrukcja książki: układ rozdziałów odpowiada zagadnieniom (II wojna światowa, okres PRL, relacje polsko-żydowskie, rola kobiety w społeczeństwie), które w latach 2005-2020 zajmowały czołowe miejsce w dyskursie publicznym. Wyznacznikiem pól tematycznych była więc częstotliwość ukazywania się poszczególnych wątków w polityce historycznej, nie w samej kinematografii (s. 10). Należy przy tym podkreślić, że Urbańska, co stanowi niewątpliwy walor książki, zazwyczaj unika wartościowania analizowanych filmów i wybiera tytuły, które dobrze wpisują się w dominujące pola tematyczne.

Postawiona we „Wstępie” teza o kulturowym i społecznym znaczeniu „filmów o historii” budzi jednak pewne wątpliwości. Ze studiów Narodowego Centrum Kultury nad pamięcią zbiorową wynika bowiem, że zaledwie około 20 proc. Polaków określa swoje zainteresowanie przeszłością jako duże (a podstawowymi kryteriami wyboru filmu lub serialu historycznego są: dynamiczny zwiastun, znany reżyser i aktorzy, recenzje w mediach zgodnych z posiadaniem światopoglądem oraz wysoki budżet)⁹. Potwierdzeniem tego stanu rzeczy może być stosunkowo niska frekwencja na „filmach o historii” (Urbańska nie zajmuje się wprawdzie badaniem widowni, ale w pojedynczych przypadkach przytacza wyniki krajowego box office’u i demaskuje „sukces frekwencyjny” filmów, takich jak *Popiełuszko. Wolność jest w nas* / reż. Rafał Wieczyński, 2009/ czy *Katyń* / reż. Andrzej Wajda, 2007/ jako *programowany przy wsparciu władz* /s. 178/). Nawet najchętniej oglądane filmy – *Miasto 44* (reż. Jan Komasa, 2014), *Wołyń* (reż. Wojciech Smarzowski, 2016) czy „hipsterskie” *Kamienie na szaniec* (reż. Robert Gliński, 2014) – jak wynika z ustaleń autorki, nie zawdzięczają wysokiej frekwencji historii (w wypadku filmu Komasy zadecydowała formuła „kina atrakcji”, z kolei filmu Smarzowskiego – towarzysząca reżyserowi legenda burzyciela narodowych mitów¹⁰). Znikomy społeczny rezonans (brak tzw. efektu *socnostalgii*¹¹), o czym wyraźnie pisze autorka, wywołały także analizowane w rozdziale III filmowe rozliczenia z PRL (*Obywatel* /reż. Jerzy Stuhr, 2014/ czy *Autsajder* /reż. Adam Sikora, 2018/). Podsumowując ten fundamentalny w kontekście poczynionych przez badaczkę wstępnych założeń wątek, można stwierdzić, że Urbańska przyjmuje forsowaną przez politykę Prawa i Sprawiedliwości tezę o kulturowej i społecznej roli „filmów o historii”, w publikacji zabrakło jednak przekonujących argumentów na jej potwierdzenie.

W książce *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna* Zygmunt Bauman pisał o państwach narodowych, że uprawiają propagandę na rzecz wspólnych poglądów oraz postaw i konstruują wspólne dziedzictwo historyczne, by zdyskredytować lub wyciszyć pamięć zdarzeń rozsadzających postulowaną spójność tradycji narodowej¹². Magdalena Urbańska bada, jaki udział ma polskie kino w omawianym przez Baumana procesie konstruowania wspólnego dziedzictwa historycznego oraz za pomocą jakich strategii dokonuje się filmowe zarządzanie pamięcią zbiorową. Punktem wyjścia jest stwierdzenie: *Kinematografia – wraz z całą jej instytucjonalizacją – stanowi narzędzie polityki historycznej, a filmy, poprzez konstruowanie zmyślonych narracji, nie tylko kształtują nowe symboliczne imaginarium społeczne, ale pełnią rolę „stricte” polityczną lub są w ten sposób odbierane w akcie aktualizacji* (s. 30). Zdaniem autorki znacząca funkcję w zarządzaniu pamięcią zbiorową mają „filmy o historii”. Podstawowym zadaniem kina historycznego jest przywoływanie mitotwórczych epizodów z przeszłości i przedstawianie ich jako pożądanых postaw społecznych (z wywodu wynika, że modelową realizacją tego zadania są filmy utrwalające – wspierany przez autorytet państwa – mit żołnierzy wykłętych). Za pośrednictwem omawianych w rozdziale II symbolicznych figur „heroicznego żołnierza” i „tragicznego powstańca” (polskie kino wojenne to kino męskocentryczne) dokonuje się aktualizacja przeszłości pozwalająca potwierdzić wartości uznane za najistotniejsze dla tożsamości i kultury narodowej¹³. I tak w kampanii promocyjno-marketingowej filmów o bohaterskich lotnikach z *Dywizjonu 303*

Urbańska dostrzega wszystkie charakterystyczne cechy kina o historii po 2005 r.: nacisk na wymiar edukacyjny, zakorzenienie w polityce historycznej, wzmacnianie narodowej mitologii. Refleksja nad II wojną światową pełni w monografii Urbańskiej funkcję prymarną. Taki wybór nie powinien dziwić, gdyż – jak dowodził Przemysław Czapliński w *Polsce do wymiany* – od 1989 r. toczy się na froncie symbolicznym nieustająca „wojna o wojnę”. I nadal trzeba ją wypowiadać, ponieważ wizerunek wojny współdecyduje o tożsamości społeczeństwa czasów pokoju¹⁴. Dlatego też filmy przywołujące wydarzenia z okresu wojny traktowane są często (o czym świadczą omówione w książce kontrowersje związane z produkcją *Historii Roja* Jerzego Zalewskiego z 2016 r.) jako pretekst do politycznej aktualizacji konfliktu historycznego. Wedle Urbańskiej polskie kino po 2005 r., poruszające problematykę wojenną, próbuje skonstruować nową narrację tożsamościową, stąd już *sam wybór II wojny światowej na temat filmowej opowieści niesie za sobą określone inklinacje polityczne i społeczne – i w tym kontekście bywał także odbierany* (s. 57).

Relacjom polsko-żydowskim poświęcony jest IV rozdział monografii. Nadrzednym celem autorki jest wykazanie, że omawiane w tym rozdziale filmy dobitnie świadczą o zatarciu granicy między obrazem artystycznym a narzędziem politycznym. Istotnym punktem odniesienia dla filmowych analiz jest esej Jana Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto* z 1987 r. O przełomowym znaczeniu tego tekstu dla narracji o Zagładzie pisał między innymi Czapliński. Literaturoznawca wskazywał na fundacyjny charakter tekstu, w którym autor formułował pod adresem „biednych Polaków” obowiązek wyznania „współwiny” za graniczącą z przyzwoleniem obojętność wobec Zagłady¹⁵. Autorkę interesuje przede wszystkim recepcja filmów podejmujących temat współodpowiedzialności Polaków za zbrodnie na Żydach (przykładem jest szeroko omawiana reakcja środowisk konserwatywnych na utwory Pasikowskiego i Pawlikowskiego). Jak słusznie zauważa Urbańska, takie filmy jak *Pokłosie* (reż. Władysław Pasikowski, 2012) i *Ida* (reż. Paweł Pawlikowski, 2013) stanowią całość wraz z recepcją i politycznym oddźwiękiem, i poza samą historią przedstawiają współczesny obraz narodu. Dla autorki przykład *Pokłosia* stanowi najbardziej radykalne świadectwo uzależnienia krytyki polskiego kina historycznego od ideologicznych przekonań (co związane jest bezpośrednio z modelem konserwatywnej polityki historycznej uprawianej od 2005 r. przez Prawo i Sprawiedliwość). W grupie dzieł obrazujących relacje polsko-żydowskie to właśnie filmy dotyczące tematu sprawstwa były jej zdaniem najbardziej satysfakcjonujące, a dzięki wywołanym kontrowersjom dotarły do szerszej społecznej świadomości. Temperatura publicznej debaty wokół tych filmów dowodzi, że rewizja statusu świadka, wprowadzająca kwestię *współwiny*, przekroczyła ramy dyskursu naukowego i wzbudziła szeroki odzew społeczny. *Współodpowiedzialność i sprawczość Polaków stały się tym samym kolejnymi kategoriami dzielącymi społeczeństwo na dwa obozy skonsolidowane wokół konkretnych sił politycznych* (s. 213). Ustalenia Urbańskiej potwierdzają tezę Aleidy Assmann, że w odniesieniu do pamięci sprawców *ważne są emocje, jednak nie prowadzi ona do stabilizacji, lecz do masowej obrony przed pamięcią. Pamięć sprawców poddawana jest naciskowi „witalnej tendencji do zapomnienia”*. *O ile bowiem łatwo pamięta się cudzą winę, o tyle trudno jest upamiętnić własną*¹⁶.

W ostatniej części monografii autorka przygląda się trybom pozycjonowania kobiet w „kinie o historii” (choć ten wątek pojawił się już wcześniej). Z przeprowadzonych w podrozdziale „Polka walcząca” analiz wynika, że filmowy wizerunek kobiety w czasie wojny jest *tendencyjny mimo pozornie różnorodnych postaw i funkcji bohaterek. W polskiej narracji wojennej nie pojawił się do tej pory film jednoznacznie przelamujący reprezentacyjne i narracyjne schematy pochodzące z żeńskiego mitologicznego fantazmatu* (s. 304). Nie bez znaczenia jest tu fakt, że w najgłośniejszych filmach analizowanego okresu – *Róży* (reż. Wojciech Smarzowski, 2011) i *Wołyniu* – bohaterki są matkami, a obrona potomstwa stanowi główny imperatyw ich postępowania, obejmującego milczące przyzwolenie na przemoc (także tę o podłożu seksualnym, o czym świadczy podjęty przez Urbańską wątek gwałtów wojennych). Równie fantazmatyczny scenariusz realizuje się w filmach ilustrujących losy kobiet w okresie PRL. Zdaniem autorki reprezentatywna pod tym względem jest *Różyczka* (reż. Janusz Kidawa-Błoński, 2010), w której bohaterkę nie tylko pozbawiono głębi psychologicznej, lecz – co gorsze – przedstawiono jako obiekt seksualny służący wyłącznie „męskiej przyjemności wzrokowej” (badaczka odnosi się tu do teorii Laury Mulvey). Z tradycyjnego modelu kobiecości, utrwalanego i promowanego przez polskie kino, wyłamują się – zdaniem Urbańskiej – jedynie bohaterki *Rewersu* (reż. Borys Lankosz, 2009) oraz *Idy i Zimnej wojny* (reż. Paweł Pawlikowski, 2018). Filmy te są zatem wyjątkiem wśród stereotypów. Do zaproponowanego przez autorkę zbioru filmowych przykładów można by włączyć także (nieuwzględnione w książce) *Panie Dulskie* (reż. Filip Bajon, 2015), w których historię rodzinną, rzutowaną na szeroką panoramę powojennych dziejów Polski, poznajemy z perspektywy kobiecej. A przecież w filmie Bajona przewodniczką widza w świecie diegetycznym jest reżyserka filmowa (Urbańska w tej części monografii upomina się o sprawczość kobiet-reżyserek), dla której podróż do źródeł rodzinnej/rodzimej historii ma charakter terapeutyczny i służy przepracowaniu osobistej traumy.

W rozdziale zamykającym książkę autorka słusznie dowodzi znaczącej nieobecności kobiet – jako podmiotu historycznych zdarzeń – w narracji filmowej. Wedle Urbańskiej całe rodzime kino uwikłane w dyskurs polityki historycznej stanowi potwierdzenie tego, że w Polsce historię narodu piszą mężczyźni, a historiofotia jest tworzona za pośrednictwem bohaterów męskich. Na podstawie przeprowadzonych przez badaczkę analiz filmów zrealizowanych w latach 2005-2020 trudno nie zgodzić się z tak postawioną tezą. W książce zabrakło jednak głębszej refleksji nad przyczynami takiego stanu rzeczy. Aby nie popełnić błędu redukcjonizmu (wyjaśnienie faktu milczenia kobiet wyłącznie uwarunkowaniami społeczno-politycznymi), należało przede wszystkim zadać pytanie o źródła braku zainteresowania historią wśród odnoszących sukcesy polskich reżyserek (Antoniak, Dębska, Szelc, Szumowska). W tym kontekście warto byłoby także przywołać *casus* Agnieszki Holland, która w badanym przez autorkę okresie zrealizowała dwa „filmy o historii” (transnarodowe koprodukcje ze znaczącym udziałem strony polskiej), w których podmiotami historycznych zdarzeń są wyłącznie mężczyźni (walijski dziennikarz Gareth Jones i czeski uzdrowiciel Jan Mikolášek).

Monografia Urbańskiej to rzetelne kompendium wiedzy o politycznych kontekstach filmów o historii najnowszej, zrealizowanych w latach 2005-2020.

Książka dobrze wpisuje się w pejzaż przemian rodzimego kina, gdyż ukazała się w roku przełomowym dla polskiej kinematografii, także w jej wymiarze instytucjonalnym. Po raz pierwszy bowiem w dziejach Łódzkiej Szkoły Filmowej na Wydział Reżyserii zostały przyjęte wyłącznie kobiety. Czas pokaże, czy ten fakt w zasadniczy sposób wpłynie na zmianę perspektywy narracyjnej (orientacja na *herstory*), a w szerszym zakresie – na postulowane przez autorkę przekształcenie całego paradygmatu polskiego kina. Z zaproponowanej przez Urbańską syntezy wyłania się bowiem dość przygnębiający, choć przekonujący (zwłaszcza w partiach dowodzących ideologicznego uwikłania „filmów o historii”) obraz rodzimej kinematografii podporządkowanej bieżącej polityce.

Magdalena Urbańska, *Filmowe zarządzanie pamięcią. Kino polskie 2005-2020 o historii najnowszej*, Universitas, Kraków 2022.

¹ M. Hendrykowska, *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2011.

² J. Czaja, *Ekranowe życie mitu. Powstanie warszawskie w polskim filmie fabularnym*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2018.

³ Taki tytuł nosił film fabularny zrealizowany w 2013 r. przez Ireneusza Dobrowolskiego.

⁴ *Film polski współcześnie: od głównego nurtu do eksperymentu*, red. M. Giec, A. Majer, Wydawnictwo PWSFTViT, Łódź 2021.

⁵ N. Korczarowska, *Co myśli Pan T. o piekle (PRL-u). Polskie kino rozrachunkowe w latach 2010-2020*, w: *Film polski współcześnie...* dz. cyt.

⁶ W latach 2010-2021 wydano w czasopiśmie naukowych i tomach zbiorowych m.in.: B. Keff, „*Rewers*”, czyli *chłop, diabeł, wice-Żyd*; w: *Kino polskie 1989-2009. Historia krytyczna*, red. A. Wiśniewska, P. Marecki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010; A. Żmijewski, „*Katyń*”, „*Karole*”, „*Świadectwo*”, czyli *praca ideologii*, w: *Kino polskie...* dz. cyt.; N. Korczarowska, *Ballada o pobożnym ubeku, czyli polskie kino i polityka (1989-2015)*, „*Dyskurs*” 2016, nr 21, s. 242-271; M. M. Bogusławski, „*Ida*”, „*Pokłosie*”, *historia – kilka uwag o uobecnianiu przeszłości*, „*Humanistyka i Przyrodoznawstwo*” 2018, nr 23, s. 193-208; S. Jagielski, „*Ida*”, *utrata i wstyd*, „*Kwartalnik Filmowy*” 2018, nr 103, s. 6-24; K. Kornacki, *Współczesne polskie kino historyczne. Rekonesans*, „*Script*” 2019, nr 3, s. 12-40; A. Lewicki, *Jaruzelonostalgia? Wizerunek lat osiemdziesiątych w polskim kinie najnowszym (2007-2017)*, „*Kultura i Edukacja*” 2019, nr 3 (125), s. 22-35; W. Mrozek, *Rozliczenie bez katharsis. „Demon” Marcina Wrony*

a *reprezentacje zbrodni w Jedwabnem*, „*Kwartalnik Filmowy*” 2019, nr 116, s. 22-36.

⁷ R. Burgoyne, *The Hollywood Historical Film*, Blackwell Publishing, Malden 2008, s. 10.

⁸ Autorka w sposób bardzo świadomy posługuje się kategorią „filmu o historii”, a nie problematyczną (m.in. ze względu na genologiczną niejednoznaczność) kategorią „filmu historycznego”.

⁹ I. Tomporowska, A. Bubak, *Przeszłość jako pasja. Raport z jakościowego badania pasjonatów historii*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2017, s. 2. Socjolog Piotr Kwiatkowski, specjalizujący się w badaniach pamięci zbiorowej, określił tę 20-procentową grupę Polaków mianem „otwartych na historię”. *Patrząc na wyniki prowadzonych od lat badań, widzimy, że istnieje nieduża grupa ludzi deklarujących żywe zainteresowanie historią: od 4 proc. do 8 proc. badanych*. <https://forsal.pl/gospodarka/polityka/artykuly/8521116,-jaki-odsetek-polakow-interesuje-sie-historia-wywiad.html> (dostęp: 9.06.2023).

¹⁰ Na wysoką oglądalność filmu Glińskiego miały wpływ w równej mierze postacie „powstańców hipsterów” obdarzone nowoczesnym sznytem i charyzmą, jak i nagłośnione medialnie protesty środowiska harcerskiego.

¹¹ O takim typie nostalgii – zdeideologizowanym i pozbawionym elementu subwersywnego – która w krajach byłego bloku wschodniego została przekształcona w formę estetyczną i dominujący trend (widoczny także w kinie popularnym) pisała Svetlana Boym. Zob. S. Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2002, s. 52-71.

¹² Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, tłum. J. Bauman,

Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 94.

- ¹³ Na temat instrumentalizacji przeszłości za pomocą dotyczących jej wyobrażeń i symboli por. Z. Baczek, *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*, tłum. M. Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 238.

¹⁴ P. Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009, s. 296.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ A. Assmann, *Między pamięcią a historią*, red. M. Saryusz-Wolska, tłum. K. Sidowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 52.

Natasza Korczarowska

Dr hab., profesor w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Specjalizuje się w historii filmu polskiego, europejskim kinie współczesnym i problematyce historiofotii. Opublikowała książki: *Ojczyzny prywatne* (2007) oraz *Inne spojrzenie* (2013), poświęconą wyobrażeniom historii w polskim filmie fabularnym po 1965 r. Od 2008 r. współpracuje z Polskim Instytutem Sztuki Filmowej oraz Filmoteką Narodową – Instytutem Audiowizualnym przy projekcie edukacyjnym Akademia Polskiego Filmu.

Bibliografia

- Assmann, A.** (2013). *Między pamięcią a historią* (red. M. Saryusz-Wolska, tłum. K. Sidowska). Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Bauman, Z.** (1995). *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna* (tłum. J. Bauman). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Burgoyne, R.** (2008). *The Hollywood Historical Film*. Malden: Blackwell Publishing.
- Czapliński, P.** (2009). *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Tomporowska, I., Bubak, A.** (2017). *Przeszłość jako pasja. Raport z jakościowego badania pasjonatów historii*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Urbańska, M.** (2022). *Filmowe zarządzanie pamięcią. Kino polskie 2005-2020 o historii najnowszej*. Kraków: Universitas.

Keywords:

films on history;
collective memory;
history politics

Abstract

Natasza Korczarowska

Heroic Men and Absent Women

In the book *Filmowe zarządzanie pamięcią. Kino polskie 2005-2020 o historii najnowszej* [*Managing Memory through Film: Polish Cinema 2005-2020 on Recent History*] (2022), Magdalena Urbańska analyses 'films about history' from the perspective of political mechanisms of collective memory management. The approach proposed by the author reflects the thesis that historical films can provide historical knowledge only about the period in which they were made. The author is interested in issues which occupied a leading place in Polish public discourse in 2005–2020 (World War II, the period of the Polish People's Republic, Polish–Jewish relations, the role of women in society). Urbańska treats cinema – along with its entire institutionalization – as an instrument shaping a new symbolic social imaginary. From the synthesis proposed by the author, there emerges a convincing picture of cinema entangled in the discourse of conservative historical politics.