

# Z szacunkiem do przeszłości



KRZYSZTOF KORNACKI

Książka *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.* Piotra Zwierzchowskiego – badacza będącego jednoosobową instytucją historyograficzną o zasługach pisarskich i wydawniczych trudnych do przecenienia – jest pierwszym w formie monograficznej i najpełniejszym opisem zjawiska, które w literaturze historycznofilmowej funkcjonowało

dotychczas jako przyczynki lub syntetyzujące ujęcia w antologiach (m. in. w zbiorowej *Historii filmu polskiego* oraz *Historii kina polskiego* Tadeusza Lubelskiego). Pod względem ilościowym (liczby wyprodukowanych filmów) temat II wojny światowej był w latach 60. dominujący, dlatego szeroki (jeśli chodzi o wykorzystane źródła filmowe i archiwalne), jak i wielostronny opis tego zjawiska był obowiązkiem rodzimej historii kina, która zbyt często chadzała utartymi ścieżkami (głównie artystycznymi), zapominając, że dzień powszedni kina PRL odznaczał się wielką liczbą premier wszelkiego rodzaju filmów „zaangażowanych”, „walczących”, w tym filmów wojennych, które mało kto chce dziś oglądać. Chęć napisania całej książki nie na temat wybitnych czy przynajmniej szanowanych reżyserów lub powszechnie uznanych nurtów kina, ale na temat kina wojennego lat 60. odbieram jako prowokację metodologiczną. Prowokację w dobrym tego słowa znaczeniu. W pełni solidaryzuję się z Piotrem Zwierzchowskim, gdy odwołuje się do kanonicznego już dziś tekstu Aliny Madej sprzed dwóch dekad, w którym autorka pisała: *Trzon historii filmu polskiego stanowią filmy złe, filmy nie znajdujące publiczności, filmy z obowiązku jedynie odnotowywane w filmografiach. Analiza poszczególnych dzieł wybitnych reżyserów odsłania tylko część prawdy o kinie polskim. Zupełnie inna prawda o polskiej kinematografii wylania się z tej masy nie oglądanych i niepotrzebnych filmów, które pochłaniają największą część środków produkcyjnych.* I dodawała: *być może, historia polskiego kina powinna przede wszystkim mówić o niedokonaniach naszej kinematografii oraz o tych realizacjach, które do tej pory wstydliwie się przemilczało*<sup>1</sup>.

Piotr Zwierzchowski swoją książką w modelowy sposób realizuje ten postulat. Skoro wspomniałem już o metodologicznym aspekcie publikacji, to zatrzymam się przy nim dłużej. Autor rozprawy precyzyjnie artykułuje założenia teoretyczne i skutecznie je egzekwuje. To jest zresztą jedna z najsilniejszych stron nie tylko

książki, ale całego pisarstwa historycznego Piotra Zwierzchowskiego. Jest on jednym z najbardziej samoświadomych metodologicznie historyków kina polskiego, a recenzowana książka jest tego dowodem. We wprowadzeniu autor precyzyjnie artykułuje swoje podejście do kina jako instytucji i filmów. Odwołuje się do ustaleń nowego historycyzmu (polityki kulturowej), który tak silny nacisk kładzie na społeczny, a zwłaszcza polityczny (fenomen władzy!) kontekst wytwarzania tekstów kultury. I tak jak czołowi autorzy historycyzmu autor mocno podkreśla wagę znaczeń tworzonych *hic et nunc* dla interpretacji tekstów kultury, w tym przypadku filmów. Oczywiście Zwierzchowski ma świadomość, że dzieła ekranowe mogą funkcjonować w obrębie innych, ahistorycznych strategii interpretacyjnych, ale – z dyplomatycznie powściąganą emocją (szacunek dla adherentów to także niezwykle cenna cecha jego pisarstwa) – piętnuje nadmiar ahistoryzmu w badaniach kina polskiego. A poniżej cytowany fragment mógłby stanowić motto wielu prac historycznofilmowych: *Bardziej od dzisiejszych analiz i interpretacji (choć oczywiście zaciągam wobec wielu z nich dług wdzięczności) interesują mnie ówczesne strategie interpretacyjne. Ich rekonstrukcja pozwala na uniknięcie imputacji kulturowej oraz ahistorycyzmu rozumianego jako: 1) narzucanie metodologii w oderwaniu od autorskich intencji oraz rozmaitych kontekstów danego czasu; 2) pomijanie lub błędna analiza i interpretacja źródeł historycznych; 3) niezrozumienie realiów czasu PRL; 4) traktowanie PRL i ówczesnej kinematografii jako zjawisk statycznych, a nie dynamicznych* (s. 14).

Zgodnie z zasadami nowego historycyzmu autor w wyborze źródeł filmograficznych ucieka przed kanonem artystycznym opisanym po wielokroć. Wskazuje na zasadność często drobiazgowych analiz filmów, które nie miały dobrej prasy, były traktowane jako pomyłki artystyczne. We wprowadzeniu stawia pytanie w duchu wcześniejszych enuncjacji Madej: *Czy mając do wyboru filmy Hasa, Konwickiego, Różewicza, a z drugiej strony popularne seriale telewizyjne, propagandowe filmy batalistyczne, warto przyglądać się tym drugim? Pytanie to jest źle sformułowane, zakłada bowiem „reżyserskocentryczny” i estetyczny punkt widzenia. Od wielu lat historycy polskiego kina poruszają się w kręgu tych samych filmów, przyjmując najczęściej kryterium wartości artystycznej, nierzadko w sposób ahistoryczny* (s. 17). Jak wspomniałem, wprowadzenie do książki można traktować jako zwięzły, autonomiczny szkic (instruktaż) na temat zasad uprawiania nauki historycznej w odniesieniu do kina PRL.

Jak każdy historyk *sensu stricto* Zwierzchowski dba o bogatą bazę źródłową. Wystarczy zajrzeć zarówno do filmografii (prawie 100 tytułów filmów fabularnych i blisko 180 dokumentalnych), jak i bibliografii, imponującej nie tylko w odniesieniu do literatury przedmiotu, ale przede wszystkim w zakresie dokumentów archiwalnych (głównie protokołów i stenogramów KOS i komisji kolaudacyjnej oraz różnych narad i spotkań programowych władz polskiej kinematografii). Jednocześnie, co znamionuje prawdziwą dojrzałość metodologiczną, Zwierzchowski przestrzega przed fetyszyzowaniem archiwaliów, zwracając uwagę na fakt rzadko podnoszony przez historyków – że nie można tym zapiskom bezgranicznie wierzyć, że trzeba je konfrontować z innymi przekazami.

Autor asekuje się słowami: *Książka ta nie jest monografią poświęconego II wojnie światowej kina polskiego lat 60.* (s. 9), wskazując jednocześnie, że wobec ilości materiału filmowego jest to zadanie dla grupy badaczy. Zgadzając się zasad-

niczo z tą konstatacją, jednocześnie trzeba docenić skromność historyka – w zaproponowanym przez niego ujęciu książka ta jest monografią zjawiska absolutnie centralnego dla tematyki wojennej w kinie lat 60. Autor nazywa je „kinem nowej pamięci”, prezentując najważniejsze wątki tematyczne, konwencje gatunkowe, strategie uwierzytelniania przekazu ekranowego, stereotypy ekranowe oraz wskazuje – w rozbudowanym szkicu na temat kontekstu politycznego powstawania filmów – na procesualny, dyskursywny i negocjacyjny charakter produkcji filmów wojennych (ze szczególną uwagą przygląda się działaniom władz kina i partii oraz intencjom twórców). Przykłady filmów, które analizuje, są świetnie dobrane i wyczerpująco opisane; co najważniejsze, drobiazgowo jest opisany proces ich produkcji, a właściwie – proces instytucjonalnego negocjowania znaczeń.

Kino nowej pamięci w ujęciu Piotra Zwierzchowskiego to nie tylko pokaźna grupa filmów, ale przede wszystkim pewien projekt ideologiczny ówczesnych władz partyjnych i państwowych, projekt, którego merytoryczne zręby stworzyła osławiona *Uchwała Sekretariatu KC PZPR w sprawie kinematografii* z czerwca 1960 r. (stąd zresztą dolna, jak najbardziej uzasadniona chronologicznie, cezura rozprawy). To projekt ideologiczny, który istniał bez dokumentu programowego (poetyki sformułowanej), za to był realizowany w praktyce przez dziesiątki komentarzy i zaleceń oceniających i cenzurujących przedkładane do realizacji i produkowane filmy o tematyce wojennej. W warunkach zaostrzonej w dekadzie lat 60. cenzury tematyka ta była szczególnie silnie reglamentowana, bowiem odwołanie do „wygranej wojny” i zwycięstwa nad faszyzmem stało się najważniejszym historycznym argumentem legitymizującym ówczesne władze.

Z genologicznego punktu widzenia kategoria kina nowej pamięci to – w opisie autora – pewien wyobrażony byt idealny z sumą cech genetycznych, tematyczno-stylistycznych, jak i funkcjonalnych, których nie ma chyba żaden film (może poza *Albumem polskim* Rybkowskiego), ale każdy z osobna posiada ich pewną, raz większą, raz mniejszą liczbę. Kino nowej pamięci, starające się na nowo – ale bez podważania pryncypiów ustrojowych – opisać doświadczenie II wojny światowej, to kino – cytuję – *uzależnione od polityki, ale też biorące pod uwagę istniejące w społeczeństwie stereotypy i resentymenty, traktujące wojnę jako mit założycielski PRL, zawierające przeświadczenie o wyjątkowości polskiego doświadczenia wojny, niezależnie czy chodziło o cierpienie, czy heroizm, zakładające istnienie nadrzędnego ładu przyczynowo-skutkowego oraz moralnego, wykorzystujące kino gatunków do kreowania tożsamości narodowej, posiadające określone strategie uwiarygodnienia wizerunków przeszłości, łączące wojnę z teraźniejszością, odnoszące się [polemicznie – dop. K. K.] do polskiej szkoły filmowej, dowodzące prymatu pamięci zbiorowej nad indywidualną, starające się zamazać istniejące w społeczeństwie podziały i uzmysławiające widzom, że wojna tak naprawdę jeszcze się nie skończyła* (s. 9). To kino, którego fabuły uwzględniały kilka tez historiozoficznych: martyrologię i heroizm narodu polskiego, okrucieństwo okupanta hitlerowskiego, akcentowanie przyjaźni polsko-radzieckiej (ale bez przesady, bacząc na kontekst społeczny) oraz polonizację Holocaustu. Kino nowej pamięci było ponadto jednoznaczne etycznie, bliższe formule wojny-westernu, a nie wojny-kataklizmu (według określenia Stanisława Barańczaka).

Struktura rozprawy jest przemyślana, porządek rozdziałów logiczny, a poszczególne partie komplementarne wobec siebie. Podkreślam ten aspekt, bowiem jak

można się dowiedzieć z noty bibliograficznej, niemal wszystkie rozdziały były wcześniej przez autora publikowane. Jak wiadomo z praktyki, nie zawsze prace kompilacyjne są jednorodne. Książka Piotra Zwierzchowskiego jest merytorycznie zwarta: i tak po metodologicznym wstępie następuje rozdział prezentujący w sposób przekrojowy i syntetyczny najważniejsze tendencje w polskim kinie wojennym w okresie od roku 1945 do końca lat 60; rozdział ten stanowi instruktywny, propedeutyczny *background* dla kolejnych partii książki. Kolejne trzy rozdziały wchodzą głębiej w materię badawczą, opisują fenomen kina nowej pamięci w kontekstach: uzależnienia od doraźnej polityki (*Kontekst polityczny*), forowanych oraz pomijanych wątków tematycznych (*Pamięć i zapominanie*) oraz strategii uwiarygodniania ekranowego obrazu przeszłości (*Strategie uwiarygodniania*). W ostatnim z wymienionych powyżej rozdziałów Zwierzchowski wskazuje na specyficzną konwergencję różnych tekstów kultury odnoszących się w latach 60. do tematyki wojennej (kino było tylko jednym z przekazów), którymi ówczesne władze transmitowały do obiegu publicznego oficjalne rozumienie historii II wojny światowej. Powstające filmy, aby spełnić pokładane w nich nadzieje propagandowe i edukacyjne, musiały być odbierane jako wiarygodne historycznie (ważna więc był rola filmowych materiałów archiwalnych, świadków historii, konsultantów historycznych w tworzeniu koncepcji ideowej – wszystko oczywiście bez podważania komunistycznych pryncypiów), bliskie realizmowi filmowemu (na przykład w przeciwieństwie do wcześniejszych filmów polskiej szkoły filmowej), musiały sięgać po strategię autobiograficzne ważnych świadków historii (jak na przykład Moczar i jego *Barwy walki*) oraz stylistykę paradokumentalną.

Trzy kolejne rozdziały książki to studia przypadku, przy czym dobór przykładów – o czym pisałem wcześniej – jak również umiejętność wychodzenia poza partykularz sprawiają, że diagnozy stawiane przez autora w tych rozdziałach mają rzeczywisty potencjał uogólnienia: w odniesieniu do problematyki popkulturystyki kina wojennego, wizerunku relacji polsko-radzieckich oraz tematyki Holocaustu w rodzimym kinie.

W ostatnim rozdziale, tytułem kontrapunktu wobec „kina nowej pamięci” (a tym samym uzmysłowienia, że w okresie dekady „małej stabilizacji” obowiązywały także inne paradygmaty opisu doświadczeń wojennych) Zwierzchowski analizuje filmy Hasa (*Jak być kochaną* i *Szyfry*), kreśląc wiele interesujących uwag dotyczących głównie opozycji: pamięć zbiorowa/oficjalna/społeczna – pamięć indywidualna.

Na koniec chciałbym się odnieść do nazwy „kino nowej pamięci”. Muszę przyznać, że trochę jeszcze potrwa, zanim się do niej przyzwyczają. Wątpliwość nie dotyczy przywołania samej kategorii pamięci (centralnej, odrobinę nawet fetyszyzowanej kategorii we współczesnej humanistyce), bowiem autor umiejętnie tłumaczy zasadność jej użycia, głównie przez odwołanie do dobrze dobranej metodologicznej literatury przedmiotu. Opór budzi scharakteryzowanie rzeczony pamięci przymiotnikiem „nowa”. Bowiem jeśli nowa, to musi być też stara. O jaką „stara pamięć” może chodzić – tego autor nie precyzuje. Wydaje się, że przed kinem nowej pamięci pojawiło się kilka zjawisk historycznofilmowych, które za każdym razem proponowały nową koncepcję ideową przeszłości – nową w odniesieniu oczywiście do wizji historiozoficznej obowiązującej w Polsce przedwrześniowej i z okresu wojny, która w tej perspektywie jawiłaby się jako „stara pamięć”.

Tymczasem w latach 60. Polacy mieli już za sobą dekadę stalinowską, która była pierwszą propozycją nowej pamięci historii (autor w rozdziale o tematyce wojennej w polskim kinie trochę bagatelizuje, moim zdaniem, kino stalinowskie w odniesieniu do tematu wojny; może tych filmów nie było wiele, ale jednak takie pozycje, jak *Miasto nieujarzmione*, *Za wami pójdą inni*, *Dom na pustkowiu*, *Pokolenie czy Cień* były próbą skonstruowania komunistycznej wizji ostatniej wojny, wizji poprzedzonej zresztą filmami z okresu tuż po wojnie, które wprowadzały – jak *Zakazane piosenki* – modyfikacje właściwe z punktu widzenia nowego ustroju). Wiele utrwalonych w okresie stalinizmu tez (martyrologia Polaków-ofiar, przeszacowanie komunistycznego ruchu oporu, nienawiść do Niemców czy przyjaźń polsko-radziecka), choć w zmodyfikowanej formie, ale bez naruszania dogmatów, przeszło do kina lat 60. A może kino nowej pamięci miało być kontrapunktem dla wizerunku przeszłości zawartego w obrazach szkoły polskiej? Czy wobec niejednoznacznego charakteru wizji historiozoficznej tego kina (jednocześnie pro-, ale i w jakimś wymiarze antyakowskiego, atakującego romantyczne mity tkwiące u podstaw etosu Polski przedwrześniowej i podziemia) można polską szkołę filmową określić mianem „starej pamięci”? W moim mniemaniu to już była „nowa pamięć” (zresztą kolejna, po stalinowskiej), będąca kontaminacją doświadczenia generacyjnego i narzuconej/przyswojonej optyki lewicowej. Oczywiście kategoria „kina nowej pamięci” może zostać wykorzystana jako nazwa własna, bez analizowania jej zawartości. Ale czy nie można było znaleźć innego określenia, mniej dyskusyjnego, z jednej strony mniej enigmatycznego i bardziej uniwersalnego z drugiej? Te terminologiczne wątpliwości nie zmieniają faktu, że nazwa „kino nowej pamięci” weszła niedługo (zdaniem piszącego te słowa) do słownika historycznofilmowego. A wszystko za sprawą niepodważalnej rangi monografii Zwierzchowskiego.

Niezwykle wartościowa książka Piotra Zwierzchowskiego wzbogaca rodzimą historiografię filmową, porządkuje dotychczasową wiedzę na temat kina wojennego i jest wręcz modelowym przykładem uprawiania historii kina. Chwała kapitule nagrody im. Bolesława Michałka za wyróżnienie tej publikacji tytułem najlepszej książki filmowej roku.

KRZYSZTOF KORNACKI

Piotr Zwierzchowski, *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013.

<sup>1</sup> A. Madej, *Historia filmu dzisiaj: wątpliwości i nadzieje*, w: „Studia Filmoznawcze”, t. XII

– „Filmoznawstwo, film, telewizja”, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1992, s. 49, 50.