

„Kwartalnik Filmowy” nr 125 (2024)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.2377>
© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Elżbieta Durys
Uniwersytet Warszawski
<https://orcid.org/0000-0002-3545-3160>

O trzech tendencjach kina pamięci narodowej

Słowa kluczowe:
polskie kino historyczne;
kino pamięci narodowej;
nostalgia

Abstrakt

Autorka podejmuje namysł nad współczesnymi polskimi filmami historycznymi (kino pamięci narodowej) i umieszcza je w perspektywie badań nad pamięcią. Wykorzystując kategorię nostalgii w ujęciu Svetlany Boym (2001), wraz z jej rozróżnieniem na nostalgię restauracyjną i nostalgię refleksyjną, oraz posiłkując się odwołaniami do formuł gatunkowych (trybu melodramatycznego oraz kina kryminalnego), wyodrębnia trzy tendencje w przedstawianiu przeszłości w kinie pamięci narodowej. Dla ich oznaczenia proponuje określenia: tendencja heroizacyjna, tendencja spiskowego porządkowania świata oraz tendencja przeszłości w barwach ORWO. Odwołując się do przykładów, wskazuje stosowane w omówionych tendencjach mechanizmy oraz zestawy praktyk dyskursywno-pamięciowych.

Kino historyczne stanowi najwyrazistszy trend w rodzimej kinematografii po przełomie 1989 r. Nieprzerwanie od ponad trzydziestu lat są realizowane filmy przywołujące i na różne sposoby problematyzujące przeszłość (lub uchylające się od tego), szczególnie tę nieodległą, XX-wieczną. Daje się przy tym zauważyć zmiany w obrębie owego trendu. Początkowo, w latach 90., tematyka historyczna w sposób najbardziej systemowy ujawniła się w filmie dokumentalnym. Jak twierdził Mirosław Przyłipiak, było to w dużej mierze motywowane impulsem moralno-poznawczym odkłamywania wydarzeń zafałszowanych lub ujawniania tych przemilczanych przez powojenną władzę¹. Agnieszka Morstin-Popławska² i Tadeusz Lubelski³ wskazywali również na praktyki pamięciowe widoczne w filmie fabularnym tego okresu. Przełom lat 90. i pierwszej dekady XXI w. przyniósł kino dziedzictwa narodowego, przyjęte początkowo z ogromnym entuzjazmem przez publiczność⁴. To określenie zostało zaproponowane przez Ewę Mazierską dla oznaczenia szeregu adaptacji klasycznych dzieł literatury polskiej, często w historycznym kostiumie odnoszących się do kwestii przeszłości państwa i narodu polskiego⁵. Premiera *Katynia* (2007) Andrzeja Wajdy jest uznawana za moment otwierający kolejną, tak zwaną drugą falę kina historycznego po 1989 r. Witold Mrozek, powołując się na Magdalenę Nowicką, określił ją mianem kina pamięci narodowej dla wyakcentowania wpływu polityki pamięci propagowanej przez Instytut Pamięci Narodowej⁶. Przez ponad piętnaście lat do chwili obecnej powstało około stu filmów problematyzujących historię państwa i narodu polskiego głównie w XX w.

Przedmiotem moich rozważań jest współczesne polskie kino historyczne (czyli – pamiętając o problematyczności samego określenia – filmy na różne sposoby przywołujące historię państwa i narodu) powstające po 2007 r. i określane w literaturze mianem kina pamięci narodowej. Mimo jego zróżnicowania krytycy i badacze wyodrębniają w nim trendy i cykle. Piszą o kinie pamięci narodowej w wąskim sensie oraz o kinie postwołnościowym⁷, kinie monumentalnym i krytycznym⁸, filmach lustracyjnego niepokoju⁹, kinie powstańczym¹⁰ czy cyklu filmów z żołnierzami wyklętymi¹¹. Zamiast wyodrębniania kolejnych cykli na podstawie wątków tematycznych, postaci czy wydarzeń historycznych lub kategoryzowania kina pamięci narodowej ze względu na stosunek do przeszłości rozumianej jako przedmiot historiografii, w artykule chciałabym wykorzystać perspektywę badań pamięciologicznych i zaproponować typologię mogącą służyć do zmapowania tego kina. Posłużę się w tym celu kategorią nostalgii w ujęciu zaproponowanym przez Svetlanę Boym, wraz z rozróżnieniem na nostalgię restauracyjną i refleksyjną¹². Pozwoli mi to na wskazanie trzech tendencji – dwóch bardziej systemowych i jednej stosunkowo rozproszonych – w przedstawianiu przeszłości (historii) w kinie pamięci narodowej. Dla ich oznaczenia proponuję określenia: tendencja heroizacyjna, tendencja spiskowego porządkowania świata oraz tendencja przeszłości w barwach ORWO. Ich charakterystykę uzupełnię (w dwóch pierwszych przypadkach) odwołaniami do formuł gatunkowych.

Moja propozycja ma charakter porządkujący. Pozwala przy tym raczej na interpretacyjną orientację niż pełną klasyfikację filmów powstałych w nurcie kina pamięci narodowej. Przywołując koncepcje wypracowane na gruncie badań pamięciologicznych (*memory studies*)¹³ oraz badań nad filmowymi formułami gatunkowymi, skupię się na zidentyfikowaniu obecnych w tym kinie me-

chanizmów i praktyk dyskursywno-pamięciowych. W pierwszym przypadku – tendencji heroizacyjnej – chodzi o znany mechanizm kodowania przeszłości jako chwalebnej opowieści pozwalającej rozpoznać wielkie postacie (najczęściej mężczyzn) wiodące naród do wyzwolenia. Dążąc do jej rozpracowania, chciałabym nie tylko wpisać ją w typologię zaproponowaną przez Svetlanę Boym (nostalgii restauratywnej), ale przede wszystkim zoperacjonalizować ją przy użyciu formuł gatunkowych – melodramatu jako trybu oraz wyprowadzonej z niego kategorii melodramatycznego dyskursu politycznego¹⁴. Druga tendencja (spiskowego porządkowania świata), mimo wykorzystania formuł kryminalnych oraz paranoicznego stylu myślenia, również jest organizowana przez nostalgię restauratywną. Wprowadzenie elementu przestępstwa, postaci funkcjonariuszy i wątku śledztwa zbliża te filmy do globalnych praktyk kina polegających na wykorzystywaniu struktur kina kryminalnego do krytycznego przedstawiania rzeczywistości¹⁵. Posłużenie się wątkiem spisku do dekodowania socjalistycznej władzy i jej wpływów pozbawia jednak owe struktury głębszego krytycznego akcentu. Nazwa trzeciej tendencji (przeszłość w barwach ORWO) odsyła do poziomu estetyki. Specyficzna paleta barwna – ciepły, nasycony żółty, bursztyń, pomarańcz, beże i brązy, a także przeciągnięty zielenią niebieski lub wręcz systemowe odejście od koloru na rzecz przedstawienia monochromatycznego – cechuje wiele filmów w nią się wpisujących. Kolorystyka nakierowująca uwagę na medium i przez to odczytywana w kategoriach mechanizmu dystansacyjnego nie jest jedynym wyróżnikiem tej tendencji, choć w jej obrębie najbardziej rozpoznawalnym. Twórcy tych filmów wykorzystują różne techniki, które wskazują na powrót do przeszłości, pozwalają zachować współczesną perspektywę. Z tego względu sytuują się one w obrębie chwytów opisywanych przez Svetlanę Boym w odniesieniu do nostalgii refleksyjnej.

Wyróżnione tendencje wiążą się z pewnymi mechanizmami przekładającymi się na specyficzne metody dyskursywno-pamięciowe. Ujawniają się one w szerszym planie – w wielu filmach powstałych w wybranych wspólnotach pamięci w danym czasie, wpisując się w praktyki wytwarzania i reprodukcji pamięci kulturowej. Istotnym kontekstem są tu jednak również filmy zrealizowane w obrębie innych wspólnot pamięci – nie tylko ze względu na globalne tendencje społeczne dotyczące wytwarzania tożsamości przez odwołania do przeszłości i tradycji kulturowej, ale również z uwagi na praktyki dotyczące wykorzystania mediów, bowiem to na mediach, jak twierdzą badacze, spoczywa największy ciężar wytwarzania pamięci, co w sposób przekonujący pokazała Alison Landsberg. Jej koncepcja pamięci protetycznej, akcentująca wytworzony przez media, opracowany kulturowo w tekstach artystycznych i obiektach muzealnych obraz niedalekiej przeszłości, który lokuje się w pamięci jednostek szczególnie w sytuacjach braku pamięci rodzinnej lub jej nieadekwatności (emigracja czy przerwanie więzów) bądź też wtedy, gdy media odgrywają znaczącą rolę w społeczeństwie¹⁶, przenika zaproponowane przez mnie ujęcie kina pamięci narodowej.

Zanim przejdę do opisu tendencji rozumianych jako mechanizmy wytwarzania pamięci, zatrzymam się przy nostalgii w ujęciu Svetlany Boym. Badaczka wiązała ją z tendencjami, które ujawniły się pod koniec XX w., i proponowała postrzegać ją jako kategorię definiującą owe czasy przełomu i zawieszania pomiędzy łańcuchem teraźniejszością a przeszłością.

Poza emocje: nostalgia jako kategoria kulturowa

Pojęcie nostalgii przeszło swoistą ewolucję od XVII w., kiedy to zostało wprowadzone do słownika. Szwajcarski lekarz Johannes Hofer używał go początkowo do zidentyfikowania fizycznej jednostki chorobowej, oznaczającej *tęsknotę za domem rodzinnym lub ojczyzną*¹⁷. Powiązał ją przy tym z grupą zawodową kupców i diagnozował na podstawie objawów takich jak: *powracające myśli o domu, melancholia, bezsenność, anoreksja, utrata pragnienia, osłabienie, stupor, gorączkowanie*¹⁸. Weryfikacja medyczno-patologicznego rozumienia nostalgii nastąpiła w XIX w., gdy stwierdzono, że nie da się zidentyfikować biologicznego czynnika ją wywołującego (na przykład bakterii czy zarazka). Spowodowało to przesunięcie nostalgii jako choroby w obszar psychiatrii, czemu towarzyszyły, jak zauważała Linda Hutcheon, inne istotne dla jej rozumienia zmiany. Przestała być stanem *stricte* fizycznym, przechodząc w obszar *psyche* i wkraczając tym samym w domenę psychologii. Początkowo postrzegana jako dolegliwość możliwa do wyleczenia, stała się przypadłością nieuleczalną. Nostalgia przestała się również odnosić jedynie do przestrzeni (tęsknota za domem jako miejscem) i została powiązana z czasem¹⁹.

Innym znaczącym momentem dla rozwoju i wykorzystania nostalgii jako kategorii był okres postmodernizmu. Hutcheon, jedna z najbardziej znanych jego badaczek, przyznawała otwarcie, że nostalgii jako elementu typowego dla tej formacji nie rozpoznała od razu. Długo jej nie dostrzegała, podkreślając znaczenie ironii w konstrukcji artefaktów postmodernistycznych. Starając się to wyjaśnić, stwierdzała, że zarówno ironia, jak i nostalgia stanowią elementy *aktywnej atrybucji*. Nie są one zawarte w przedmiocie, ale zostają z nim powiązane na poziomie projektowanej odpowiedzi odbiorcy: *nostalgia nie jest czymś, co „postrzegasz” w obiekcie; jest czymś, co „odczuwasz”, gdy dwa różne porządki czasowe, przeszłość i teraźniejszość, połączą się dla Ciebie, a często niosą też ze sobą niemały ciężar emocjonalny. W obu przypadkach [ironii i nostalgii – E. D.] to element odpowiedzi – aktywnego udziału, zarówno intelektualnego, jak i afektywnego – stanowi o ich potędze*²⁰. Owo podejście często ujawnia się również obecnie i jest przyczyną dystansowania się od nostalgii oraz klasyfikowania jej jedynie jako emocji.

Wielu historyków i antropologów kulturowych podąża jednak w innym kierunku, przesuując punkt ciężkości w stronę warunków materialnych oraz wiążąc nostalgię z przemianami społecznymi. Malcolm Chase i Christopher Shaw zwracali uwagę, że aby zafunkcjonowała ona w obecnej postaci, musiały zostać spełnione określone warunki. Wymienili i przybliżyli trzy z nich, uznając je za bazowe. Pierwszym jest liniowa koncepcja czasu z towarzyszącym jej poczuciem przemijalności i niewykorzystanych możliwości. Drugi to towarzyszące temu wrażenie upadku i utraconej pozycji. Chase i Shaw zauważyli, że do rozpoznania tego dochodzi w sytuacjach zmian społecznych, zwłaszcza niewidocznych relacji władzy. Dlatego grupy nieuprzywilejowane dużo rzadziej wyrażają nostalgię. Trzecim warunkiem jest obecność obiektów materialnych – przedmiotów, budynków i obrazów – które niosą potencjał przywoływania przeszłości samą swoją obecnością. Szczególnie jest na to podatna tak zwana kultura zachodnia ze swo-

ją predylekcją do gromadzenia pamiątek²¹. Tym samym nostalgia zostaje silnie powiązana ze specyficzną tradycją kulturową oraz momentem dokonującej się zmiany społeczno-kulturowej.

W sposób najbardziej zdecydowany nostalgię ze współczesnością łączyła Svetlana Boym. *Prowincjonalna przypadłość*, „maladie du pays” – jak podkreślała w swoich pracach – *przekształciła się w chorobę naszego wieku*, „mal du siècle”²². Boym, pisząc z perspektywy końca lat 90., stwierdziła, że o ile początek XX w. był nastawiony na utopię, o tyle koniec stulecia jest skierowany w stronę przeszłości, i to takiej, której nigdy nie było. Jej zdaniem wynika to z rozczarowania nowoczesnością i wzrastającego tempa zachodzących zmian. Prognozowana futurystyczna utopia nie została zrealizowana, a szybkość przemian powoduje nadmierne obciążenie jednostek. Boym nie odrzucała zmian, które się dokonały, zwracała jednak uwagę, że po rewolucjach często następuje swoisty zwrot ku przeszłości na poziomie uczuć²³. Poszukiwanie stabilności po dynamicznym okresie zmian prowadzi do *czasu naszego dzieciństwa, powolniejszego rytmu naszych marzeń*²⁴. Dlatego tak pojmowana nostalgia sięga do nieodległej przeszłości. Boym dodawała przy tym, że jest to już od samego początku rodzaj *romansu z własną fantazją*²⁵. Jego warunkiem jest podtrzymywanie dwóch perspektyw: osadzenia w teraźniejszości i zanurzenia w przeszłości. *Nostalgiczna miłość może przetrwać jedynie jako związek na odległość. Filmowy obraz nostalgii to podwójna ekspozycja lub nałożenie dwóch obrazów: domu i zagranicy, przeszłości i teraźniejszości, marzenia i codzienności. Gdy tylko spróbujemy ująć to w jednym obrazie, rozsadza ramę lub płowieje [burns the surface]*²⁶.

Boym wskazywała na trzy kwestie istotne dla zrozumienia nostalgii jako kategorii definiującej opisywaną epokę. Po pierwsze, nostalgia – mimo że ujawnia się w (negatywnej) reakcji na modernizm i jego futurystyczną utopię – faktycznie stanowi jego nieodłączną towarzyszkę (są one *sobowótarami i stanowią swoje lustrzane odbicie*). Po drugie, pozostawiając na boku historię, nostalgia eksploruje *prywatną lub kolektywną mitologię*. Po trzecie, zwracając się w przeszłość, bada ją jako przestrzeń, a przez to pozwala na równoczesne funkcjonowanie, na „poboczach”, wśród *niezrealizowanych możliwości, nieprzewidzianych zwrotów i rozstajów dróg*²⁷. Globalizacja i towarzyszące jej przyspieszenie nasiliło te odruchy. W krajach Europy Środkowo-Wschodniej rewolucyjne zmiany przyniosła transformacja przełomu lat 80. i 90. Impulsowi modernizacyjnemu towarzyszyła konieczność rozmaitych przepracowań na poziomie tożsamości. Jedną z recept na poradzenie sobie z zawrotnym tempem tych zmian okazał się zwrot ku przeszłości. Boym podkreślała, że nie jest to coś nowego. Jak pisała, *wybuchy nostalgii często następują po rewolucjach*. Paradoksalnie to one pozwalają na domknięcie wcześniejszej epoki, *nadając jej kształt, poczucie domknięcia, pozłotę*²⁸.

Na tak rozumiany kompleks „dolegliwości” Boym nie znajdowała „lekarstwa”, natomiast proponowała typologię, która – wedle jej słów – *pozwala nam rozróżnić między pamięcią narodu opartą na jednowątkowej fabule tożsamości narodowej oraz pamięcią społeczną, która składa się ze zbiorowych ram, określających pamięć jednostkową, lecz nie definiujących jej ostatecznie*²⁹. Badaczka wyróżniała nostalgię restauratywną (pokrzepiającą – w tłumaczeniu Lidii Stefanowskiej) i refleksyjną, dookreślając je w kontrastujących zestawieniach: *Nostalgia pokrzepiająca akcentuje „nostos” i próbuje dokonać ponadhistorycznej rekonstrukcji utraconego domu. Z kolei*

domeną nostalgii refleksyjnej jest „algia”, tęsknota jako taka – to ona opóźnia powrót do domu: z zadumą, ironią i desperacją. Nostalgia pokrzepiająca nie postrzega siebie jako nostalgii, ale jako prawdę i tradycję. Z kolei nostalgia refleksyjna uwypatnia ambiwalencję ludzkiej istoty i zakorzenienia, i nie lęka się sprzeczności charakteryzujących nowoczesność. [Nostalgia pokrzepiająca chroni za pomocą prawdy absolutnej, natomiast nostalgia refleksyjna podaje ją w wątpliwość³⁰]. Nostalgia pokrzepiająca ma centralne znaczenie dla najnowszych ruchów religijnych i narodowych. Wykorzystuje ona dwie podstawowe fabuły: powrót do korzeni oraz spiszek. Z kolei nostalgia refleksyjna nie podąża śladem żadnej konkretnej fabuły, lecz bada możliwości zamieszkiwania wielu miejsc jednocześnie oraz podsuwa obraz różnych sfer czasowych, uwielbia szczegóły, a nie symbole. W najlepszym razie nostalgia refleksyjna może okazać się etycznym i twórczym wyzwaniem, a nie zwykłym pretekstem dla nocnej melancholii³¹.

Tendencja I – heroizacyjna

Przyjmując rozróżnienie zaproponowane przez Boym, można stwierdzić, że kino pamięci narodowej zostało zdominowane przez nostalgię restauratywną. Otwierający ten nurt *Katyni* Andrzeja Wajdy stanowi emblematyczny tego przykład, jednak również inne uznane przez krytyków produkcje, takie jak *Generał Nil* (reż. Ryszard Bugajski, 2009), *Popiełuszko. Wolność jest w nas* (reż. Adam Wieczyński, 2009) czy *Czarny czwartek. Janek Wiśniewski padł* (reż. Antoni Krauze, 2011), wpisują się w ten rodzaj patrzenia na przeszłość. W początkowym okresie prym wiodła w nim tendencja heroizacyjna. Svetlana Boym używała frazy „powrót do korzeni” i podkreślała, że jest to jeden z dwóch kluczowych wątków charakteryzujących nostalgię restauratywną. Drugi wątek – spiszek – pojawił się w kinie pamięci narodowej później. Z upływem czasu tendencja heroizacyjna nie traciła na sile. Było to zapewne związane z dynamiką zmian w polu produkcji kulturowej. Prawicowa polityka historyczna uzyskała silne wsparcie instytucjonalne i finansowe po dojściu do władzy Prawa i Sprawiedliwości oraz przejęciu przez nie rozmaitych instytucji (w tym dwóch najważniejszych w kontekście funkcjonowania kinematografii: Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej i Telewizji Polskiej³²), a także powołaniu Polskiej Fundacji Narodowej³³. Widzowie zaczęli jednak stopniowo dystansować się względem niej, tłumacząc to głównie niezbyt wysokimi walorami produkcyjnymi i brakami scenariuszowymi. Spośród późniejszych tytułów reprezentatywnych dla tej tendencji wymienić można *Historię Roja* (reż. Jerzy Zalewski, 2016), *Piłsudskiego* (reż. Michał Rosa, 2019), *Obywatela Jonesa (Mr. Jones)* (reż. Agnieszka Holland, 2019), *Orlęta. Grodno '39* (reż. Krzysztof Łukaszewicz, 2022) czy jeden z najświeższych przykładów – *Raport Pileckiego* (reż. Krzysztof Łukaszewicz, 2023).

Odnosząc się do kina pamięci narodowej wczesnego okresu, Magdalena Urbańska pisała, że skupia się [ono – E. D.] na opowiedzeniu o dziejach historycznych w celu przywrócenia ich zbiorowej pamięci³⁴. Współbrzmi to ze stwierdzeniem Boym, że zgodnie z optyką restauratywną nostalgicy nie postrzegają siebie jako nostalgików; wierzą, że ich projekt dotyczy prawdy³⁵. O konieczności uświadomienia sobie prawdy i uzupełnienia braków w wiedzy o historii istotnej dla narodu polskiego mówił chociażby Michał Kwieciński, producent *Katynia*, w rozmowie z Konradem



Ciotka Hitlera, reż. Michał Rogalski (2021)



Generał Nil, reż. Ryszard Bugajski (2009)



Katyń, reż. Andrzej Wajda (2007)

J. Zarebskim³⁶. Konieczność ustalenia prawdy była oficjalnie uzasadniana komunistycznym zafałszowaniem oraz indoktrynacją prowadzoną przez władzę po 1945 r. W filmach pamięci narodowej czyni się to na przynajmniej trzech obszarach. Po pierwsze, produkcje te przywołują wydarzenia, które były albo przemilczane, albo fałszowane przez historiografię komunistyczną. Najlepszym tego przykładem jest zbrodnia katyńska (1940), wojna polsko-bolszewicka (1919-2021) czy Bitwa Warszawska, zwana też Cudem nad Wisłą (1920) – filmy podejmujące te zagadnienia to odpowiednio: *Katyń* i *1920. Bitwa warszawska* (reż. Jerzy Hoffman, 2011). Po drugie, dzieła te przywracają postaci wymazane z kart historii lub celowo ignorowane, jak chociażby Witolda Pileckiego, Augusta Emila Fieldorfa czy żołnierzy podziemia niepodległościowego (*Raport Pileckiego, Generał Nil* oraz *Historia Roja i Wyklęty / reż. Konrad Łęcki, 2017/*). Wreszcie po trzecie, ukazują one przeszłe wydarzenia zgodnie z właściwym twórcom systemem wartości i przekonań, jak chociażby powstanie warszawskie czy relacje między etnicznymi Polakami a Żydami podczas II wojny światowej w filmach *Sprawiedliwy* (reż. Michał Szczerbic, 2015) czy *Ciotka Hitlera* (reż. Michał Rogalski, 2021). Prezentując wydarzenia i postaci, produkcje te w żaden sposób nie problematyzują przyjętej perspektywy, kwestii medium i pamięci. Wydaje się, że raczej objawiają prawdę – jak w przypadku nostalgii restauratywnej – uznawaną za niepodważalną³⁷.

Nostalgia restauratywna, jak twierdziła Boym, jest powiązana z odrodzeniem tendencji nacjonalistycznych w różnych częściach świata³⁸, czy to na skutek postępującej globalizacji, czy w związku z koniecznością zrekonstruowania (narodowej) tożsamości po rozpadzie tak zwanego bloku wschodniego. Wspomniane wcześniej dążenie do prawdy nie wykluczało narodowych symboli i mitów. Jak stwierdzała badaczka, *nostalgia restauratywna przejawia się w rekonstrukcji totalnej pomników przeszłości*³⁹. W kontekście kina polskiego jako kina narodowego poręczny rezerwuwar w tym względzie stanowi tradycja kulturowa silnie powiązana z symboliką religijną. Predylekcia do symboli manifestuje się w drodze odwołań do ikonografii i postaci wziętych z chrześcijaństwa, a w szczególności przez: (1) wielokrotnie omawianą reaktywację mitu mesjanistyczno-chrystologicznego i odczytywanie historii narodu polskiego w kluczu martyrologicznym (*Katyń, Generał Nil*); (2) naznaczenie bohaterów i bohaterki wartościami o silnej proveniencji chrześcijańskiej; wykorzystuje się przy tym genderowo rozgraniczone figury emblematyczne dla tej wiary – postaci męskie są często kodowane za pomocą tak zwanych figur Chrystusa, podczas gdy kobiety wpisuje się w model Matki Polki, silnie powiązany w polskiej tradycji z Matką Boską (*Historia Roja*); (3) długie i szczegółowe przedstawienia poprzedzających śmierć udrek i cierpienie bohaterów, choćby tortur czy egzekucji (na przykład strzał lub powieszenie w końcowych partiach filmów *Katyń, Popiełuszko* i *Generał Nil*).

Dla realizacji heroicznych opowieści w ujęciu nostalgii pokrzepiającej poręczna okazała się formuła melodramatu rozumianego nie jako gatunek, ale tryb⁴⁰. Odwołując się do ustaleń poczynionych na gruncie literatury przez Petera Brooksa⁴¹, Linda Williams stwierdzała, że melodramat rozumiany jako tryb *poszukuje dramatycznego objawienia prawd moralnych i emocjonalnych przez dialektykę patosu i działania*⁴². W różnego typu produkcjach filmowych, także historycznych (Williams wymieniała westerny, filmy wojenne, o Holocauście czy biopiki), tryb

melodramatyczny przynosi, jak to określała, *rozpoznanie cnoty*⁴³. Dzięki przedstawieniu sytuacji i zdarzeń wywołujących intensywne napięcie uczuciowe melodramat prowadzi do „podwójnego rozpoznania”, *jak rzeczy się przedstawiają i jak powinny się przedstawiać*⁴⁴. W ten sposób ofiary, na pierwszy rzut oka bezbronne, zostają naznaczone mocą. Ich postawa i poświęcenie pozwalają widzom na powrót do źródeł czy korzeni i odnowienie wartości konstytuujących wspólnotę. Cierpienie czyni bohaterów ofiarami, ale też wskazuje na ich ofiarności, a w konsekwencji naznacza ich cnotą⁴⁵. Ich losy nie tylko są przedstawiane, czyli utrwalane w pamięci kulturowej, ale w samo to przedstawienie zostaje wpisana silna reakcja, co ma wywołać u widza *zaskoczenie, smutek i patos*⁴⁶. Rozpoznanie i określenie statusu bohatera (polega ono na – by odwołać się do typologii zaproponowanej przez Aleidę Assmann – przeniesieniu z pamięci magazynującej do funkcjonalnej⁴⁷), wsparte umieszczeniem w pamięci zbiorowej (działanie medium, jak je zidentyfikowała Alison Landsberg w przywołanej wcześniej koncepcji pamięci protetycznej⁴⁸), zostaje przypieczętowane na poziomie odtworzenia i utrwalenia struktur odczuwania (mowa tu o afekcie jako współdzielonym przeżyciu, dzięki któremu stajemy się członkami danej wspólnoty⁴⁹).

Ten ogólny schemat transformacji przeszłości w opowieść znaczącą dla wspólnoty, co dokonuje się za pomocą melodramatu jako trybu, Elisabeth Anker określiła jako melodramatyczny dyskurs polityczny (*melodramatic political discourse*)⁵⁰. Jest on zbieżny z ogólną perspektywą właściwą kinu pamięci narodowej, o czym można wnioskować ze względu na to, że podstawą rozważań Anker są wydarzenia polityczne i tożsamość narodowa (chodzi o ataki terrorystyczne z 11 września 2001 r. i przepracowanie w dyskursie medialnym traumy związanej z tymi wydarzeniami). Rozpoznając melodramatyczny dyskurs polityczny, badaczka zidentyfikowała pięcioetapowy schemat znany z formuły melodramatu, który układa się w trajektorię narracyjną. Pozwala ona na przejście przez *poprzezdane szkoda odkupienie* i prowadzi do *obietnicy suwerenności*⁵¹ przy jednoczesnym ustawieniu perspektywy wspierającej dla wspólnoty. Etapy te to kolejno: odczytanie w kategoriach moralnej ekonomii dobra i zła; kodowanie aktorów wydarzeń albo jako bohaterów, albo jako oprawców, przy czym bohaterowie są wiktyimizowani; rozpoznanie silnego doświadczenia afektywnego (choćby przerażenia, smutku) najczęściej za pomocą scen cierpień doznawanych przez obywateli i bohaterów; ujęcie doświadczenia bezsilności w znaną formę narracyjną; wreszcie domknięcie w postaci odkupienia i triumfalnego wyzwolenia⁵².

Cechy kina pamięci narodowej wskazane przez Witolda Mrozka dają się łatwo odczytać w kategoriach wyróżnionych przez Anker elementów składających się na melodramatyczny dyskurs polityczny. Mrozek pisał o konsekwentnie stosowanym przez twórców podziale na „my” i „oni”. „My” to ci dzielni, choć doświadczeni – to nam zostaje przypisany status bohaterów; „oni” są źli i podstępni, zasługują na miano oprawców; wreszcie nasze cierpienie ujmuje się w rozpoznawalną formę romantycznego mitu ofiarniczo-mesjanistycznego. W interpretacji Mrozka zabrakło odniesienia do scen cierpień naznaczających całość silnym afektem. Tę lukę wypełniła Elżbieta Ostrowska swoim odczytaniem *Katynia*. Koncentrując się na ostatnich scenach filmu, pokazała wykorzystanie przez Wajdę trybu melodramatycznego do przedstawienia egzekucji dokonanej



Popieluszko. Wolność jest w nas, reż. Adam Wiczyński (2009)



Raport Pileckiego, reż. Krzysztof Łukaszewicz (2023)

przez NKWD na polskich oficerach⁵³. Idąc tropem Ostrowskiej, odczytuję spożytkowanie trybu melodramatycznego w konstruowaniu przeżycia afektywnego, które w *Generale Nilu* i *Popietuszcze* zmierza do heroizacji postaci i uwznioślenia cierpienia stającego się podwaliną nowej wspólnoty⁵⁴.

Tendencja II – spiskowego porządkowania świata

Drugim – obok powrotu do korzeni – wątkiem emblematycznym dla nostalgii restauratywnej jest spisek. Definiując go, Boym zwracała szczególną uwagę na trzy kwestie. Po pierwsze, spisek wymaga dwóch lub większej liczby osób, które myślą podobnie i osoby te wspólnie planują. Przywołując łaciński źródłosłów (*conspirare*), badaczka pisała, że osoby te wspólnie oddychają, od razu jednak zastrzegając, że jest to *oddech nieświeży*⁵⁵, czyli implikujący stan zapalny, zepsucie, chorobę lub zaniedbanie. Po drugie, spisek wiąże się z opowieścią, czyli przybiera formę narracji. Po trzecie, jest silnie powiązany z potrzebą wyjaśniania i łączy się z założeniem, że to, co widzimy, stanowi jedynie pozór, prawda zaś jest ukryta⁵⁶.

Jako że Boym nieszczególnie rozwijała refleksję dotyczącą wątku spisku, w kontekście formuł gatunkowych wykorzystywanych do kodowania i wyjaśniania mechanizmów społecznych zasadne wydaje się sięgnięcie po propozycję Luca Boltanskiego. W książce *Śledztwa i spiski*, analizując klasyczną literaturę kryminalną i szpiegowską, autor pokazywał jej powiązania z metodami tworzenia nowoczesnych społeczeństw opartych na koncepcji narodu i zakładających równość obywateli⁵⁷. Historie detektywów oraz policjantów rozwiązujących zagadki przestępstw i doprowadzających ich sprawców przed oblicze prawa, będącego fundamentem państwa, faktycznie tematyzują kluczową kwestię, jaką jest relacja między nowoczesnym państwem narodowym a obywatelami. Boltanski zauważył, że wiąże się z tym konieczność przepracowania i uwewnętrznienia nowych relacji zależności, nadzoru i zarządzania, które przyniósł rozwój demokracji i kapitalizmu. Postawił przy tym tezę, że *głównym tematem tych historii jest państwo prawa i jego sprzeczności, a przyczyną fascynacji* [literaturą kryminalną i szpiegowską – E. D.] *jest sposób, w jaki się je* [owe sprzeczności – E. D.] *przedstawia*⁵⁸. Nieustająca popularność tej literatury (Boltanski ustawił jej rozwój w perspektywie diachronicznej, wskazując na pierwszeństwo klasycznej powieści kryminalnej względem powieści szpiegowskiej wykorzystującej motyw spisku) wiąże się z dostarczaniem opisu, a tym samym perspektywy patrzenia na bieżącą rzeczywistość i właściwe jej problemy wynikające z tego, że jest ona w dużej mierze determinowana przez koncepcję władzy infrastrukturalnej związanej z państwem konstytucyjnym⁵⁹.

Wątek spisku pojawił się we współczesnym kinie polskim po przełomie 1989 r. W filmach takich jak *Uwikłanie* (reż. Jacek Bromski, 2011), *Układ zamknięty* (reż. Ryszard Bugajski, 2013) czy *Służby specjalne* (reż. Patryk Vega, 2014) twórcy wykorzystywali go do wyjaśniania sytuacji społeczno-politycznej, opierając się na koncepcji działania obcych: w *Uwikłaniu* i *Układzie zamkniętym* – wciąż żywych elit komunistycznych, w *Służbach specjalnych* – obcego wywiadu⁶⁰. Kino pamięci narodowej, początkowo zdominowane przez tendencję heroizacyjną, do kryminalnych formuł gatunkowych na szerszą skalę sięgnęło dopiero w drugiej po-



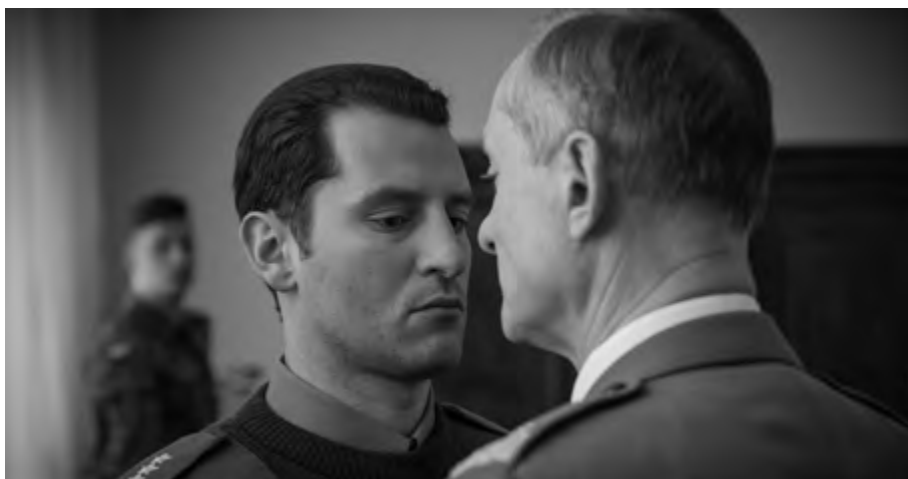
Figurant, reż. Robert Gliński (2023)



Hiacynt, reż. Piotr Domalewski (2021)



Jestem mordercą, reż. Maciej Pieprzyca (2016)



Służby specjalne, reż. Patryk Vega (2014)

łowie drugiej dekady XXI w. *Katyń. Ostatni świadek* (*The Last Witness*, reż. Piotr Szkopiak, 2017) może być odczytany jako (z różnych względów nieudana) próba powiązania wątku spisku, śledztwa i trybu melodramatycznego. Znacznie lepsze rezultaty przyniosło zaadaptowanie formuły kina policyjnego⁶¹. Emblematyczne są tu filmy *Jestem mordercą* (reż. Maciej Pieprzyca, 2016) i *Ach śpij kochanie* (reż. Krzysztof Lang, 2017), ale również *Hiacynt* (reż. Piotr Domalewski, 2021). Rok 2023 okazał się szczególnie obfity pod względem produkcji wpisujących się w tendencję spiskowego porządkowania świata w formule kina kryminalnego – na ekrany weszły aż trzy filmy: *Doppelgänger. Sobowtór* (reż. Jan Holoubek, 2023), *Święty* (reż. Sebastian Buttny, 2023) i *Figurant* (reż. Robert Gliński, 2023).

Jeśli chodzi o te dzieła, niewielki dystans czasowy nakazuje ostrożność w formułowaniu uogólnień o charakterze typologicznym, a w konsekwencji – mówienie o mechanizmach wytwarzania pamięci o przeszłości. Dodatkowo należy mieć na uwadze fakt, że dotychczasowa partia rządząca, która wspierała właściwy tym filmom sposób postrzegania okresu socjalizmu, straciła legitymację do samodzielnego sprawowania władzy, toteż twórcy mogą pójść w inną stronę. Według mnie warto jednak tę tendencję zauważyć i próbować ją dookreślić, wychodząc od topiki.

Twórcy wymienionych produkcji skoncentrowali się na okresie socjalizmu, a zwłaszcza na jego późniejszych dekadach – akcja tych filmów rozgrywa się w latach 70. i 80. XX w. Została w nich przyjęta perspektywa relatywnie młodego funkcjonariusza, który dopiero awansuje w strukturach milicji. W toku prowadzonego śledztwa (jest to jego pierwsza tzw. duża sprawa) bohater odkrywa, że utrzymanie porządku i stanie na straży prawa to wyłącznie pozory mające maskować nie tylko aparat represji, ale także sieć powiązań ze światem przestępczym (*Ach śpij kochanie*, *Hiacynt*) lub niejawnymi strukturami władzy (*Święty*, *Doppelgänger*). Jako nowicjusz ma opiekuna, przewodnika lub doradcę. Z pozoru jest to dobrotliwy mentor, ułatwiający odnalezienie się w świecie instytucji, jednak szybko się okazuje, że realizuje on własne cele, często przekładając zachowanie sprawnego funkcjonowania systemu ponad dobro podopiecznego, którego nadzoruje i chroni. Dzieje się tak nawet wówczas, gdy jest jego biologicznym lub zastępczym ojcem (*Hiacynt*, *Doppelgänger*, *Ach śpij kochanie*). Tym samym w owych filmach zostaje reaktywowany negatywny schemat inicjacyjny zidentyfikowany przez Małgorzatę Radkiewicz⁶².

Zwróciła ona uwagę na powtarzający się w kinie polskim po II wojnie światowej wątek wchodzenia w dorosłość i związanej z tym konieczności odnalezienia się we wspólnocie mężczyzn. Seria towarzyszących temu bolesnych doświadczeń (przy milczącej obecności mentora i jego akceptacji) ma zahartować adepta i zbudować *skojarzenia z systemem kulturowych znaczeń: męską siłą, wytrzymałością, odwagą*⁶³. Radkiewicz zwracała uwagę na jeszcze jeden istotny aspekt takiego formatowania młodych mężczyzn. Otóż nagrodę za poniżenia ma stanowić *poczucie duchowego związku z innymi mężczyznami. Rany stają się darem, dzięki któremu można doświadczyć mitologicznej istoty męskości i zostać włączonym w archetypiczny porządek*⁶⁴. Jednak *bliskość między mężczyznami okazuje się słaba i krótkotrwała, gdyż opiera się tylko na pozornej wspólnocie postaw. Niemożność znalezienia wspólnych doświadczeń sprawia, że między bohaterami pojawia się pusta przestrzeń zajmowana przez*



Układ zamknięty, reż. Ryszard Bugajski (2013)

„*demony podejrzliwości*”⁶⁵. Bohater traci niewinność i ukochaną osobę, struktura władzy zostaje zachowana⁶⁶.

Tendencja heroizacyjna wiązała się z ustanowieniem ofiary i wiktyimizacji jednym z fundamentów odrodzonego społeczeństwa, natomiast tendencja spiskowego porządkowania świata, wraz z negatywnym wzorcem inicjacyjnym, reprodukuje popularny schemat zniewolenia i ugrzęźnięcia w systemie. Spisek można rozpoznać, jednak nic nie da się z nim zrobić. Patrząc zaś z perspektywy szerszych struktur – o ile w produkcjach przynależących do tendencji heroizacyjnej wyraźnie oddziela się władzę od społeczeństwa, o tyle w filmach kryminalnych za oczywiste przyjmuje się, że tylko władza mogła stworzyć i podtrzymywać infrastrukturę, w której na co dzień funkcjonuje społeczeństwo – przenika ona każdą sferę życia, nadając kierunek działaniom. Nie ma nawet możliwości zachowania twarzy czy podjęcia jakiegokolwiek oporu; każdy ruch kończy się katastrofą.

Tendencja III – przeszłości w barwach ORWO

Specyficzny styl wizualny konstruowany na podstawie charakterystycznej palety barwnej naznacza trzecią z wyróżnionych przeze mnie tendencji. Twierdę, że w przedstawianiu przeszłości posługuje się ona nostalgią refleksyjną. Tendencja ta nie daje się uspołnić na poziomie narracyjnym tak jak dwie pozostałe⁶⁷. W filmach do niej należących powracają wątki i motywy mniej lub bardziej typowe dla kina pamięci narodowej, jednak mamy tu do czynienia przede wszystkim



Ida, reż. Paweł Pawlikowski (2013)



Ostatnia rodzina, reż. Jan P. Matuszyński (2016)



Rewers, reż. Borys Lankosz (2009)



Sztuka kochania. Historia Michaliny Wisłockiej,
reż. Maria Sadowska (2017)

z odwołaniem do kina modernistycznego – z właściwym mu urefleksyjnieniem, bardziej partnerskim podejściem do widza i wykorzystaniem medium filmowego jako kolejnego poziomu wypowiedzi⁶⁸. Paradygmat modernistyczny, jak pokazywał András Bálint Kovács, jest wewnętrznie zróżnicowany⁶⁹; w rodzimej kinematografii utożsamia się go zwłaszcza ze szkołą polską⁷⁰, którą węgierski badacz również omawiał w swej książce.

Określenie „barwy ORWO” należy rozumieć raczej w kategoriach hasła wywoławczego czy metafory niż jako sformułowanie wypracowane na podstawie drobiazgowej analizy wspólnych elementów *mise en scène* omawianych filmów. Odsyła ono do doświadczenia obcowania z amatorskimi zdjęciami pamiątkowymi, rodzinnymi, domowymi, ale też wykonywanymi w zakładach fotograficznych bądź przez osoby zajmujące się fotografią okazjonalną (w przedszkolach, szkołach czy miejscach uczęszczanych przez turystów), głównie z lat 70. i 80., które z przyczyn technologicznych podczas wywoływania (lub niedługo po nim) przybierały specyficzne zabarwienie (odcienie żółto-bursztynowe lub niebiesko-zielone).

Wśród dzieł reprezentatywnych dla tej tendencji znajdują się zarówno filmy monochromatyczne (*Rewers*, reż. Borys Lankosz, 2009; *Ida*, reż. Paweł Pawlikowski, 2013; *Pan T.*, reż. Marcin Krzyształowicz, 2019), jak i zrealizowane w kolorze (*Oblawa*, reż. Marcin Krzyształowicz, 2012; *Bogowie*, reż. Łukasz Palkowski, 2014; *Ostatnia rodzina*, reż. Jan P. Matuszyński, 2016; *Sztuka kochania. Historia Michaliny Wisłockiej*, reż. Maria Sadowska, 2017)⁷¹. W ich przypadku przez określenie „barwy ORWO” należy rozumieć wyakcentowanie formy filmowej (w odniesieniu do konstrukcji opowieści, stylu wizualnego, *mise en scène*), co ma z kolei prowadzić do zbudowania i podtrzymania efektu dwuplanowości w (re)konstruowaniu przeszłości. Trzeba zaznaczyć, że użycie specyficznego stylu wizualnego do (re)konstrukcji przeszłości ma miejsce również w filmach tendencji heroizacyjnej (*Popiełuszko* jest bardzo wyraźnie inspirowany fotografiami Chrisa Niedenthala z lat 70. i 80. XX w., podobnie jak *Żeby nie było śladów* / reż. Jan P. Matuszyński, 2021/) oraz tendencji spiskowego porządkowania świata. W tym drugim przypadku styl wizualny został jednak sfunkcjonalizowany względem nadrzędnego efektu, jakim ma być realizm zmierzający z jednej strony do uwznioślenia, z innej zaś – do oddania grozy systemu (filmy tej tendencji wyróżniają się bowiem pod tym względem⁷², a tym samym wskazują na nostalgię refleksyjną). Nacisk na styl pozwolił również twórcom poprzestać na fragmentach oraz detalach i celebrować powierzchownie przedmiotów. Mimo wykorzystania lokacji kojarzonych z socjalizmem (budownictwo z wielkiej płyty czy stołeczny MDM) wnętrza i przestrzenie zostały poddane wyraźnej estetyzacji nostalgicznej. Ostatnio wydane książki (mam na myśli *Futerał. O urządzaniu mieszkań w PRL-u* Agaty Szydłowskiej⁷³ oraz *Nieprzezroczyste. Historia chłopskiej fotografii* Agnieszki Pajczkowskiej⁷⁴) obnażają tę praktykę.

Svetlana Boym wskazywała jednostkowy punkt widzenia jako wyróżnik nostalgii refleksyjnej. Przeszłość w rozumieniu narodowym może zostać przywołana, jednak perspektywa narodu i jednostki nie zostają zsynchronizowane: *Obie mogą się pokrywać, jeśli chodzi o ramę odniesienia, ale nie są zbieżne w swoich narracjach i wątkach tożsamościowych*⁷⁵. Widać to wyraźnie w *Sztuce kochania* – filmowa Michalina Wisłocka w czasie wojny nie walczy i nie wspomaga walczących; cieszy

się natomiast obecnością ukochanego i stara się rozwiązać problemy wynikające z odmiennych potrzeb seksualnych. W *Bogach* zmagania o realizację ambicji i powodzenie misji na polu transplantologii niejako mimochodem sprzęgają się z walką z absurdami gospodarki niedoborów, a filmowy Zbigniew Religa wydeptuje ścieżki nie tylko wśród kolegów po fachu, ale też członków nomenklatury dysponujących niezbędnymi zasobami. W filmach tych częściej pojawiają się zwykli ludzie i ich problemy oraz postacie ze sfery historii społecznej i kulturowej. Ich losy są prezentowane w taki sposób, że nie jawią się jako synekdocha losów narodu; postacie pozostają jednostkami na swój własny sposób funkcjonującymi w rzeczywistości PRL-u, jak chociażby bohaterki *Rewersu*.

Ironia i humor, emblematyczne dla nostalgii refleksyjnej, pozwalają nawet trudne okresy (II wojna światowa w *Sztuce kochania*, reżim stalinowski w *Rewersie*) przedstawić z dystansem, wbrew martyrologicznemu schematowi kina polskiego i przesiąkniętej grozą rzeczywistości kryminałów historycznych. W przywoływanych produkcjach niejednokrotnie łączy się przy tym komedia z dramatem. W odniesieniu do kina czeskiego Veronika Pehe podkreślała, że częstym bohaterem filmów rozgrywających się w okresie socjalizmu są dzieci. Odczytywała to jako zabieg pozwalający ukazać przeszłość w trybie retro, a w konsekwencji uniknąć rozliczeń albo przynajmniej bardziej zniuansowanej analizy złożonych postaw i zachowań Czechów w okresie reżimu. Imperatyw mitologizowania okresu dzieciństwa prowadzi według Pehe do przedstawienia nawet najtrudniejszych sytuacji z wykorzystaniem zabarwienia nostalgicznego właściwego tęsknocie za minionym czasem. Umieszczeni na drugim planie dorośli, starający się radzić sobie z grozą lub absurdem, często wyglądają cokolwiek komicznie⁷⁶.

Veronika Pehe przywołała *Wszystko co kocham* (reż. Jacek Borcuch, 2009) jako polski przykład potwierdzający tę obserwację⁷⁷. Jeszcze lepszą egzemplifikacją wydaje się w tym kontekście *Zupa nic* (reż. Kinga Dębska, 2021). Fabularną oś filmu stanowią zmagania jedenastoletniej Marty z codziennością funkcjonowania w niewielkim mieszkaniu na warszawskim blokowisku na przełomie lat 70. i 80. Reżyserka wprost mówiła o autobiograficznym wymiarze tej produkcji. Równie istotne są w niej także postacie rodziców (pielęgniarka będąca przewodniczącą zakładowej „Solidarności” i nieporadny inteligent) oraz władczej babki, które wysuwają się na pierwszy plan (zapewne również za sprawą trojga świetnych aktorów wcielających się w ich role, odpowiednio: Kingi Preis, Adama Woronowicza i Ewy Wiśniewskiej). *Zupa nic* nawiązuje do częstego w filmach i serialach przedstawiania socjalizmu w kategoriach absurdu (na wzór twórczości Stanisława Barei), jednak nostalgiczne spojrzenie na okres dzieciństwa, przypadającego na czas późnych rządów Edwarda Gierka, wyraźnie dominuje w filmie Dębskiej i spaja go w całość. Wykorzystanie specyficznej palety barwnej wzmacnia ten efekt na poziomie stylu. *Zupa nic* spotkała się z raczej chłodnym przyjęciem przez krytykę. W tym względzie można przypuszczać, że choć podejmowane są próby takie jak film Dębskiej, to jednak tendencje zdominowane przez ton serio lepiej odpowiadają oczekiwaniom społecznym co do przedstawiania socjalistycznej przeszłości.

Dokonywanie uogólnień i syntez interpretacyjnych, gdy dany fenomen – jak można sądzić – wciąż się rozwija, wydaje się ryzykowne. Wysiłek ten okazuje



Żupa nic, reż. Kinga Dębska (2021)

się jednak jak najbardziej zasadny, zwłaszcza gdy opisywany fenomen trwa ponad piętnaście lat. Filmy pamięci narodowej są tego przykładem. Polskie kino historyczne powstało i rozwijało się w specyficznych okolicznościach i uwarunkowaniach (wyraźne oczekiwania widzów i krytyków, klimat wytworzony przez publicystykę i debaty medialne, poleganie na badawczo-edukacyjnym autorytecie Instytutu Pamięci Narodowej oraz wsparcie z jego strony, sprzyjająca w swoim czasie polityka historyczna), ale jest też poddawane różnorodnym wpływom i naciskom. Propozycja odejścia od myślenia o nim w kategoriach reprezentacji i wierności na rzecz przyjęcia perspektywy badań nad pamięcią stanowi jedną z możliwości. Zaaplikowanie pojęcia nostalgii, rozumianej jako kategoria kulturowa, w powiązaniu ze schematami gatunkowymi może się wydawać ryzykowne, zwłaszcza jeśli uwzględnić krytyczne odniesienia do propozycji Boym oraz dystansowanie się badaczy od kategorii gatunkowych. Poprzestanie na analizach poszczególnych filmów i dyskusjach medialnych również nie rozwija znacząco refleksji o tym kinie. Ujęcie go w ramy pamięciologii i wskazanie trzech tendencji – heroizacyjnej, spiskowego porządkowania świata i przeszłości w barwach ORWO – stanowi w tym względzie krok do przodu.

¹ M. Przyłipiak, *Dokument polski lat dziewięćdziesiątych*, w: *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945-2014)*, red. M. Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015, s. 471-572.

² A. Morstin-Popławska, *Zrozumieć sens zapamiętanego. Wybrane aspekty ukazywania przeszłości w kinie polskim lat 90.*, w: *Kino polskie po 1989 roku*, red. P. Zwierchowski, D. Mazur, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2007, s. 11-27.

³ T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Katowice 2009, s. 499-522.

⁴ Analizując ten fenomen i jego popularność, Marek Haltof wymienia siedem tytułów, wśród nich *Ogniem i mieczem* (reż. Jerzy Hoffman, 1999), *Pana Tadeusza* (reż. Andrzej Wajda, 1999) i *Quo vadis* (reż. Jerzy Kawalerowicz, 2001). Por. M. Haltof, *Adapting the National Literary Canon: Polish Heritage Cinema*, „Canadian Review of Comparative Literature – Revue Canadienne de Littérature Comparée” 2007, t. 34, nr 3, s. 301-302; M. Haltof, *Polish Cinema: A History*, Berghahn Books, New York – Oxford 2019, s. 342-344.

⁵ E. Mazierska, *In the Land of Noble Knights and Mute Princesses: Polish Heritage Cinema*,

- „Historical Journal of Film, Radio and Television” 2001, t. 21, nr 2, s. 167-182.
- ⁶ W. Mrozek, *Film pamięci narodowej. Najnowsze kino polskie w dyskursie polityki historycznej*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroiński, Ha!art, Kraków 2009, s. 295-320; M. Nowicka, *Post-Katyń*, „Odra” 2007, nr 11, s. 90-94. Por. również: E. Durys, *Film and Values: Polish Cinema of National Remembrance*, w: *Civic and Uncivic Values in Poland: Value Transformation, Education, and Culture*, red. S. P. Ramet, K. Ringdal, K. Dośpiał-Borysiak, Central European University Press, Budapest – New York 2017, s. 281-302.
- ⁷ M. Urbańska, *Historia na ekranie: od faktu do fikcji. Sposoby tworzenia reprezentacji przeszłości i konstruowania postaci w polskich filmach o historii najnowszej powstałych po 2010 roku*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2017, t. 13, nr 2, s. 9-24; też, *Polskie kino postwolnościowe*, „Ekran” 2017, nr 3-4, s. 53-57.
- ⁸ J. Majmurek, *Wojny pamięci*, „Kino” 2019, nr 4, s. 22-25.
- ⁹ M. Oleszczyk, *Co to są doskonale pytania? Wokół kina lustracyjnego niepokoju*, w: *Kino: obiekt uczuć czy przedmiot badań? W dialogu z myślą filmową i twórczością Rafała Marszałka*, red. M. Dopartowa, M. Oleszczyk, DopArt, Kraków 2012, s. 259-268.
- ¹⁰ B. Szczekała, *Nowe kino powstańcze?*, „Ekran” 2014, nr 5, s. 46-49.
- ¹¹ E. Durys, *Żołnierze wyklęci i polskie współczesne kino historyczne: „Historia Roja”*, w: *Popkulturowe formy pamięci*, red. S. Buryła, L. Gasowska, D. Ossowska, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2018, s. 197-215; też, *Kino pamięci narodowej jako proteza. Filmy o żołnierzach wyklętych*, „Sprawy Narodowościowe” 2019, nr 51, s. 1-16.
- ¹² S. Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2001. W polskiej literaturze funkcjonują przynajmniej trzy tłumaczenia typologii nostalgii według Boym. Dla terminów *restorative nostalgia* i *reflexive nostalgia* Lidia Stefanowska zaproponowała określenia odpowiednio „nostalgia pokrzepiająca” i „nostalgia refleksyjna”. LIDEX tłumaczy je jako „restauratywna” i „refleksyjna”, z kolei Iwona Boruszkowska – jako „restoratywna” i „refleksyjna”. W artykule będę korzystała z tego drugiego tłumaczenia, w wybranych cytatach pozostawiając przekład Stefanowskiej i wprowadzając swoją wersję tam, gdzie odwołuję się do tekstów nieprzełożonych. Trzeba jednak zaznaczyć, że Boym w różnych tekstach posiłkowała się całymi frazami lub zdaniem ze swej najbardziej znanej książki – stąd częste podobieństwa i powtórzenia w różnych publikacjach. Zob. S. Boym, *Nostalgia i postkomunistyczna pamięć*, tłum. L. Stefanowska, w: *Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem*, red. F. Modrzejewski, M. Sznajderman, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2002, s. 270-301; też, *Dyskomfort nostalgii*, tłum. LIDEX, w: *(Kon)teksty pamięci. Antologia*, red. K. Kończal, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014, s. 327-341; też, *Nostalgia jako źródło cierpienia*, tłum. I. Boruszkowska, „Ruch Literacki” 2019, z. 1, s. 99-112.
- ¹³ Używam określenia zaproponowanego przez Magdalенę Saryusz-Wolską (taż, *Wprowadzenie*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. tejże, Universitas, Kraków 2009, s. 7-38). *Memory studies* tłumaczy się również jako pamięcioznawstwo, pamięciologię, badania nad pamięcią czy studia nad pamięcią. Por. K. Kończal, *Wprowadzenie*, w: *(Kon)teksty pamięci... dz. cyt.*, s. 9-13; też, J. Wawrzyniak, *Polskie badana pamięcioznawcze. Tradycje, koncepcje, (nie)ciągłości*, „Kultura i Społeczeństwo” 2011, nr 4, s. 11-63.
- ¹⁴ L. Williams, *Melodrama Revised*, w: *Refiguring Film Genres*, red. N. Browne, University of California Press, Berkeley 1988, s. 42-88; E. R. Anker, *Orgies of Feeling: Melodrama and the Politics of Freedom*, Duke University Press, Durham 2015.
- ¹⁵ *The Routledge Companion to Crime Fiction*, red. J. Allan, J. Gulddal, S. King, A. Pepper, Routledge, London – New York 2020, zwłaszcza część III: *Interfaces*, s. 271-413.
- ¹⁶ A. Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, New York 2004; T. Skalska, *Między pamięcią protetyczną a protezami pamięci. Dyskursy kultury popularnej w kontekście „memory boom”*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.
- ¹⁷ M. Lewicka, M. Prusik, M. Zaleski, *Nostalgia*, w: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, J. Kalicka, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 274.
- ¹⁸ Tamże.
- ¹⁹ L. Hutcheon, M. J. Valdés, *Irony, Nostalgia, and the Postmodern: A Dialogue*, „Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada” 2000, nr 3, s. 19.
- ²⁰ Tamże, s. 22.
- ²¹ M. Chase, C. Shaw, *The Dimensions of Nostalgia*, w: *The Imagined Past: History and*

- Nostalgia*, red. tychże, Manchester University Press, Manchester – New York 1989, s. 2-4.
- ²² S. Boym, *The Future of Nostalgia*, dz. cyt., s. 7.
- ²³ Taż, *Nostalgia*, w: *Atlas of Transformation*, <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/n/nostalgia/nostalgia-svetlana-boym.html> (dostęp: 11.12.2023).
- ²⁴ Taż, *The Future of Nostalgia*, dz. cyt., s. XV.
- ²⁵ Tamże, s. XIII.
- ²⁶ Tamże, s. XIV.
- ²⁷ S. Boym, *Nostalgia*, dz. cyt.
- ²⁸ Taż, *The Future of Nostalgia*, dz. cyt., s. XVI.
- ²⁹ Taż, *Nostalgia i postkomunistyczna pamięć*, dz. cyt., s. 277.
- ³⁰ W nawiasie kwadratowym została podana skorygowana wersja. Do publikacji zakradł się – jak należy sądzić – błąd. Zdanie to w przywołanym tomie wygląda bowiem tak: *Refleksyjna nostalgia chroni za pomocą prawdy absolutnej, natomiast nostalgia pokrępiająca podaje ją w wątpliwość* (tamże).
- ³¹ Tamże.
- ³² Zob. „Dialog Puzyny. Przejęte”, oprac. zbiorowe, Fundacja Dialogu im. Konstantego Puzyny, Warszawa 2023.
- ³³ Por. M. Piątek, *Naród funduje*, „Polityka” 2023, nr 47, s. 49-51.
- ³⁴ M. Urbańska, *Polskie kino postwojnościowe*, dz. cyt., s. 54.
- ³⁵ S. Boym, *The Future of Nostalgia*, dz. cyt., s. 41.
- ³⁶ W. Mrozek, dz. cyt., s. 299.
- ³⁷ S. Boym, *The Future of Nostalgia*, dz. cyt., s. XVIII.
- ³⁸ Tamże, s. 41.
- ³⁹ Tamże.
- ⁴⁰ Powiązanie melodramatu z tematyką historyczną w polskiej kinematografii przedwojennej wydobyla i w sposób niezwykle pasjonujący opisała Alina Madej. Melodramat rozumiała przy tym jako sentymentalną opowieść o niespełnionej miłości, która pozwala na fabularyzację wydarzeń historycznych istotnych z perspektywy narodowej przez wpisanie ich w jej ramy. Madej, mimo że wykorzystwała podejście krytyczne, pozostała na gruncie rozumienia melodramatu jako „wyciskacza łez”. Spojrzenie na melodramat jako tryb wybrzmiewa natomiast wyraźnie w analizie *Katynia* przedstawionej przez Elżbietę Ostrowską. Por. A. Madej, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Universitas, Kraków 1994; E. Ostrowska, „*Katynia*” *Andrzeja Wajdy: melodramatyczny afekt i historia*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2016, nr 1, <https://pleograf.pl/index.php/katyn-andrzeja-wajdy-melodramatyczny-afekt-i-historia> (dostęp: 27.11.2023).
- ⁴¹ P. Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven 1995.
- ⁴² L. Williams, dz. cyt., s. 42.
- ⁴³ Tamże, s. 62.
- ⁴⁴ Tamże, s. 48.
- ⁴⁵ E. R. Anker, dz. cyt., s. 144-145.
- ⁴⁶ Tamże, s. 2.
- ⁴⁷ Pamięć magazynująca jest rezerwuarem wszelkiej wiedzy o przeszłości, zaś pamięć funkcjonalna stanowi to, co jest w przestrzeni kulturowej aktualnie wykorzystywane. Por. A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany przestrzeni kulturowej*, tłum. P. Przybyła, w: *Pamięć zbiorowa i kultura. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009, s. 101-142.
- ⁴⁸ A. Landsberg, dz. cyt.
- ⁴⁹ Por. również: S. Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2004.
- ⁵⁰ E. R. Anker, dz. cyt., s. 2.
- ⁵¹ Tamże, s. 13.
- ⁵² Tamże, s. 2.
- ⁵³ E. Ostrowska, dz. cyt.
- ⁵⁴ E. Durys, *Felt History: Melodrama and Affect in Educating about the Past. The Case of the Contemporary Polish Historical Cinema*, w: *School Historical Knowledge in Europe: Transnational Circulations and Debates – Savoirs scolaires et historiens en Europe: Circulations et débats transnationaux*, red. E. Tartakowsky, Effigi, Arcidosso 2023, s. 293-324.
- ⁵⁵ S. Boym, *Conspiracy Theories and Literary Ethics: Umberto Eco, Danilo Kiš and „The Protocols of Zion”*, „Comparative Literature” 1999, t. 51, nr 2, s. 97.
- ⁵⁶ Taż, *Nostalgia*, dz. cyt.
- ⁵⁷ L. Boltanski, *Śledztwa i spiski*, tłum. K. Marczevska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2022.
- ⁵⁸ Tamże, s. 122.
- ⁵⁹ Tamże, s. 124-125.
- ⁶⁰ E. Durys, *Układy, znajomości, „haki”. Paranoja spiskowa w polskim kinie współczesnym*, „Studia Etnologiczne i Antropologiczne” 2016, t. 16, s. 44-54.
- ⁶¹ Pisząc o kinie policyjnym, należy mieć na względzie swoisty anachronizm. Kino polskie, podążając tropem literatury, wypracowało formułę kina milicyjnego. Jego charakterystyka różni się znacząco ze specyfiką kina policyjnego w wydaniu zarówno amerykańskim, jak i francuskim. Obecnie polscy twórcy sięgają po konwencje ukształtowane na gruncie amerykańskim lub ich globalne przetworzenia. Por. K. Wajda, *Nasze kino milicyjne, czyli peereelowskie kryminahy widziane po latach*,

- „Kino” 2002, nr 10, s. 51-54; M. Kempna-Pieniążek, *Ciemna strona Polski? „Neo-noir” i kino policyjne w twórczości Patryka Vegi*, „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 95, s. 152-160.
- ⁶² M. Radkiewicz, *XY – tożsamość mężczyzny w polskich filmach fabularnych*, w: *Gender. Wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze*, red. E. Durys, E. Ostrowska, Rabid, Kraków 2005, s. 259-268.
- ⁶³ Tamże, s. 263.
- ⁶⁴ Tamże.
- ⁶⁵ Tamże, s. 264.
- ⁶⁶ Istotnym wyróżnikiem kina kryminalnego jest powiązanie jego struktury ze schematami reprodukcji hegemonicznej męskości. Kwestia męskości również bywa w filmach kryminalnych problematyzowana. Por. P. Gates, *Detecting Men: Masculinity and the Hollywood Detective Film*, State University of New York Press, New York 2006.
- ⁶⁷ Być może uda się to innemu badaczowi czy badaczce, bądź mnie samej, jeśli znajdę ku temu odpowiedni klucz.
- ⁶⁸ A. B. Kovács, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*, The University of Chicago Press, Chicago – London 2007.
- ⁶⁹ Tamże.
- ⁷⁰ Systemowe przywołanie estetyki modernistycznej i szkoły polskiej podkreślano w kontekście filmów Pawła Pawlikowskiego *Ida* i *Zinna wojna* (2018). Por. M. Stelmach, *Przecucie końca. Modernizm, późność i polskie kino*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2020, s. 370-371.
- ⁷¹ Trzeba oczywiście pamiętać, że firma ORWO miała również w swojej ofercie czarno-białe błony fotograficzne.
- ⁷² W odniesieniu do filmów reprezentujących tę tendencję pokazanych podczas festiwalu w Gdyni w 2023 r. Maciej Kryński z niejaka irytacją pisał o kodowaniu PRL-u przez specyficzną paletę barwną: *dużo żółci, beżów, brązów i ciepłego światła (...). Tak już chyba po prostu trzeba* (M. Kryński, „Chłopi i chłopci, czyli najslabsza Gdynia od lat”, „Krytyka Polityczna”, 27.09.2023, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/festiwal-filmow-fabularnych-w-gdyni-2023> /dostęp: 11.12.2023/).
- ⁷³ A. Szydłowska, *Futerał. O urzędowaniu mieszkań w PRL-u*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2023.
- ⁷⁴ A. Pajączkowska, *Nieprzezroczyście. Historia chłopskiej fotografii*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2023.
- ⁷⁵ S. Boym, *The Future of Nostalgia*, dz. cyt., s. 49.
- ⁷⁶ V. Pehe, *Postsocialist Nostalgia and the Politics of Heroism in Czech Popular Culture*, Bergahn, New York – Oxford 2020, s. 46-63.
- ⁷⁷ Tamże, s. 51, 96.

Elżbieta Durys

Dr hab., profesorka uczelni na Uniwersytecie Warszawskim. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na kinie i problematyce gender, teorii gatunków filmowych, metodach i podejściach do kina, kinie amerykańskim i polskim oraz edukacji filmowej. Autorka artykułów publikowanych w czasopismach i antologiach. Współredaktorka czterech tomów poświęconych kinu amerykańskiemu (2006, 2007) oraz tematyce gender (2005, 2014). Opublikowała trzy monografie: *Mieliśmy tu mały problem... O twórczości Johna Cassavetes* (2009), *Amerykańskie popularne kino policyjne w latach 1970-2000* (2013) oraz *Film jako źródło wiedzy historycznej* (2019).

Bibliografia

- Anker, E. R. (2015). *Orgies of Feeling: Melodrama and the Politics of Freedom*. Durham: Duke University Press.
- Assmann, A. (2009). Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany przestrzeni kulturowej (tłum. P. Przybyła). W: M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka* (ss. 101-142). Kraków: Universitas.

- Boltanski, L.** (2022). *Śledztwa i spiski* (tłum. K. Marczevska). Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Boym, S.** (1999). Conspiracy Theories and Literary Ethics: Umberto Eco, Danilo Kiš and „The Protocols of Zion”. *Comparative Literature*, 51 (2), ss. 97-122.
- Boym, S.** (2001). *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Boym, S.** (2002). Nostalgia i postkomunistyczna pamięć (tłum. L. Stefanowska). W: F. Modrzejewski, M. Sznajderman (red.), *Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem* (ss. 270-301). Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Boym, S.** (2011). Nostalgia. W: *Atlas of Transformation*. <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/n/nostalgia/nostalgia-svetlana-boym.html>
- Boym, S.** (2014). Dyskomfort nostalgii (tłum. LIDEX). W: K. Kończal (red.), *(Kon)teksty pamięci. Antologia* (ss. 327-341). Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Boym, S.** (2019). Nostalgia jako źródło cierpień (tłum. I. Boruszkowska). *Ruch Literacki*, (1), ss. 99-112. <https://www.doi.org/10.24425/rl.2018.124791>
- Chase, M., Shaw, C.** (1989). The Dimensions of Nostalgia. W: C. Shaw, M. Chase (red.), *The Imagined Past: History and Nostalgia* (ss. 1-17). Manchester – New York: Manchester University Press.
- Durys, E.** (2018). Żołnierze wyklęci i polskie współczesne kino historyczne: „Historia Roja”. W: S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska (red.), *Popkulturowe formy pamięci* (ss. 197-215). Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN.
- Durys, E.** (2019). Kino pamięci narodowej jako proteza. Filmy o żołnierzach wyklętych. *Sprawy Narodowosciowe*, (51), ss. 1-16. <https://doi.org/10.11649/sn.1980>
- Durys, E.** (2023). Felt History: Melodrama and Affect in Educating about the Past. The Case of the Contemporary Polish Historical Cinema. W: E. Tartakowsky (red.), *School Historical Knowledge in Europe: Transnational Circulations and Debates – Savoirs scolaires et historiens en Europe: Circulations et débats transnationaux* (ss. 293-324). Arcidosso: Effigi.
- Hutcheon, L., Valdés, M. J.** (2000). Irony, Nostalgia, and the Postmodern: A Dialogue. *Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*, (3), ss. 29-54. <https://doi.org/10.22201/ffyl.poligrafias.2000.3.1610>
- Kovács, A. B.** (2007). *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*. Chicago – London: The University of Chicago Press.
- Kryński, M.** (2023, 27 września). „Chłopi” i chłopi, czyli najslabsza Gdynia od lat. *Krytyka Polityczna*. <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/festiwal-filmow-fabularnych-w-gdyni-2023>
- Landsberg, A.** (2004). *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.
- Lewicka, M., Prusik, M., Zaleski, M.** (2014). Nostalgia. W: M. Saryusz-Wolska, R. Trauba, J. Kalicka (red.), *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci* (ss. 274-278). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Lubelski, T.** (2009). *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Katowice: Videograf II.
- Majmurek, J.** (2019). Wojny pamięci. *Kino*, (4), ss. 22-25.
- Mazierska, E.** (2001). In the Land of Noble Knights and Mute Princesses: Polish Heritage Cinema. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 21 (2), ss. 167-182. <https://doi.org/10.1080/01439680120051505>
- Morstin-Poplawska, A.** (2007). Zrozumieć sens zapamiętanego. Wybrane aspekty ukazywania przeszłości w kinie polskim lat 90. W: P. Zwierzchowski, D. Mazur (red.), *Kino polskie po 1989 roku* (ss. 11-27). Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.

- Mrozek, W.** (2009). Film pamięci narodowej. Najnowsze kino polskie w dyskursie polityki historycznej. W: T. Lubelski, M. Stroński (red.), *Kino polskie jako kino narodowe* (ss. 295-320). Kraków: Ha!art.
- Nowicka, M.** (2007). Post-Katyń. *Odra*, (11), ss. 90-94.
- Oleszczyk, M.** (2012). Co to są doskonale pytania? Wokół kina lustracyjnego niepokoju. W: M. Dopartowa, M. Oleszczyk (red.), *Kino: obiekt uczuć czy przedmiot badań? W dialogu z myślą filmową i twórczością Rafała Marszałka* (ss. 259-268). Kraków: DopArt.
- Pehe, V.** (2020). *Postsocialist Nostalgia and the Politics of Heroism in Czech Popular Culture*. New York – Oxford: Berghahn.
- Przyłipiak, M.** (2015). Dokument polski lat dziewięćdziesiątych. W: M. Hendrykowska (red.), *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945-2014)* (ss. 471-572). Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Radkiewicz, M.** (2005). XY – tożsamość mężczyzny w polskich filmach fabularnych. W: E. Durys, E. Ostrowska (red.), *Gender. Wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze* (ss. 259-268). Kraków: Rabid.
- Saryusz-Wolska, M.** (2009). Wprowadzenie. W: M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka* (ss. 7-38). Kraków: Universitas.
- Stelmach, M.** (2020). *Przecucie końca. Modernizm, późność i polskie kino*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Szczekała, B.** (2014). Nowe kino powstańcze?. *Ekrany*, (5), ss. 46-49.
- Urbańska, M.** (2017). Historia na ekranie: od faktu do fikcji. Sposoby tworzenia reprezentacji przeszłości i konstruowania postaci w polskich filmach o historii najnowszej powstałych po 2010 roku. *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna*, 13 (2), ss. 9-24.
- Urbańska, M.** (2017). Polskie kino postwojnościowe. *Ekrany*, (3-4), ss. 53-57.
- Williams, L.** (1988). Melodrama Revised. W: N. Browne (red.), *Refiguring Film Genres* (ss. 42-88). Berkeley: University of California Press.

Keywords:

Polish history cinema;
cinema of national
remembrance;
nostalgia

Abstract

Elżbieta Durys

On Three Tendencies of the Cinema of National Remembrance

The author reflects on contemporary Polish history films (the cinema of national remembrance) and places them in the memory studies perspective. Using the idea of nostalgia as understood by Svetlana Boym (2001), along with her distinction between restorative nostalgia and reflective nostalgia, and adding references to genre formulas (melodrama as a mode and crime cinema), the author identifies three tendencies in presenting the past in the cinema of national remembrance. She labels them as follows: heroization tendency, tendency of a conspirational ordering of reality, and tendency of the past as presented in ORWO colours. Referring to examples, the author indicates the mechanisms and sets of discourse and memory practices used in the three distinguished tendencies.