

Książki o filmie

„Kwartalnik Filmowy” nr 134 (2026)

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

<https://doi.org/10.36744/kf.4876>

© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Recenzja książki; materiał recenzowany

Iwona Kurz

Uniwersytet Warszawski

<https://orcid.org/0000-0001-7180-8670>

Solidarność. Katalog użyć i nadużyć

Keywords:

Solidarity Movement;

Polish cinema;

film and history;

Andrzej Wajda;

image

Abstract

Solidarity: A Catalogue of Uses and Abuses

Krzysztof Kornacki and Arkadiusz Bilecki's book *Solidarność na ekranie. Wizerunki fabularne [Solidarity on Screen: Portrayals in Fiction Film]* (2024), is, as the title suggests, a survey of films somehow related to the Solidarity movement, and created in Poland and abroad from 1980 (beginning with Andrzej Wajda's *Man of Iron*) to the present day – over 140 works in total. The authors present them chronologically, identifying recurring themes, characters, conventions, and problematic issues (such as the legacy of Solidarity, the 1989 transformation, or lustration). The analysis also produces a list of “missing” themes – perspectives or approaches absent from the filmmaking in the context of the Solidarity movement and its members. The publication is impressive in the scope of material analysed, but it also reveals the limitations of the chosen format (the lack of a more comprehensive historical context or a clear interpretive framework). Despite some objections and doubts, the book is an inspiring starting point for reflection on Polish cinema and debates about Poland's recent history.

Słowa kluczowe:

Solidarność;
kino polskie;
film i historia;
Andrzej Wajda;
wizerunek

Abstrakt

Książka *Solidarność na ekranie. Wizerunki fabularne* (2024) Krzysztofa Kornackiego i Arkadiusza Bileckiego to przegląd filmów odnoszących się do ruchu Solidarność, powstałych w Polsce i za granicą w latach 1981–2021, obejmujący ponad sto czterdzieści dzieł. Autorzy przedstawiają je chronologicznie, wskazując jednocześnie na powtarzalne motywy, bohaterów, konwencje oraz kwestie problemowe (jak dziedzictwo Solidarności, transformacja ustrojowa czy lustracja). W wyniku analizy powstaje też lista „braków” – tematów lub ujęć nieobecnych w twórczości filmowej w kontekście ruchu oraz jego działaczy i działaczek. Publikacja imponuje zakresem analizowanego materiału, ale ujawnia też ograniczenia takiej formy (brak pełniejszego kontekstu historycznego czy wyraźnych ram interpretacyjnych). Mimo pewnych zastrzeżeń i wątpliwości książka jest inspirującym punktem wyjścia do namysłu nad polskim kinem i sporami o najnowszą historię Polski.

Historia artykułu

Zgłoszono: 2026.03.16; zrecenzowano: 2026.04.14; przyjęto: 2026.05.11; opublikowano: 2026.06.30

Instytucje finansujące

Autorka nie otrzymała żadnego dodatkowego wsparcia finansowego na przeprowadzenie badań, napisanie i publikację tego artykułu.

Oświadczenie o konflikcie interesów

Autorka nie zgłosiła żadnego potencjalnego konfliktu interesów.



W podsumowaniu książki *Solidarność na ekranie* Krzysztof Kornacki nazywa ją *protokołem odbioru „kina Solidarności” A.D. 2024* (s. 333). Do tego momentu – jak pisze wraz ze współautorem Arkadiuszem Bileckim – *naliczyliśmy 142 tytuły (w tym 14 zagranicznych), które w mniejszym lub większym stopniu podejmują temat Solidarności, czasem pobocznie, ale znacząco. Oprócz tego drobne migawki poświęcone tematowi odnaleźliśmy w prawie 30 tytułach (połowa to zagraniczne)* (s. 309). Zestawienie to, choć nie do końca konsekwentne, obejmuje głównie dzieła fabularne: filmy kinowe oraz telewizyjne, w tym odcinki seriali i spektakle Teatru Telewizji. Liczby te robią wrażenie, zwłaszcza że wykaz uwzględnił też materiały audiowizualne wydobyte z polskich i za-

granicznych archiwów, niekoniecznie pozostające w aktualnym obiegu.

Data początkowa to oczywiście rok 1980, narodziny Solidarności, ale – porcinając od założycielskiego dla jej mitu *Człowieka z żelaza* (1981) Andrzeja Wajdy – filmowe opowieści o ruchu sięgają niekiedy wstecz, do epoki gierkowskiej i grudnia 1970 r., kreśląc linie łączności między strajkami sierpniowymi oraz powstaniem NSZZ „Solidarność” a wydarzeniami o dekadę wcześniejszymi. Przedstawiony zbiór filmów obejmuje zatem ponad półwiecze historii Polski oraz prawie półwiecze opowiadania o niej na ekranie.

Obszerny i bogato ilustrowany materiał jest przedstawiony przede wszystkim w dwóch częściach: *Wizerunki polskie* (Krzysztof Kornacki) i *Wizerunki zagraniczne* (Arkadiusz Bilecki). W obu został przyjęty porządek chronologiczny, zgodnie z którym po kolei są omawiane filmy, gdzie Solidarność odgrywa mniej lub bardziej istotną rolę w fabule lub pojawia się w postaci nawiązania, cytatu, a nawet symbolu graficznego (choć w tym przypadku autorzy nie obiecują oczywiście, że lista jest kompletna). Założenia dotyczące konstrukcji książki zostały przedstawione we wstępie. Wprowadzeniem do głównej części jest ponadto niewielki rozdział zwięźle prezentujący ewolucję problematyki, a będący rodzajem syntetycznego wypisu z dalszej części wywodu. Ten skrót służy podkreśleniu momentów zwrotnych w sposobie podejmowania tematyki Solidarności, a także wskazaniu obserwowalnych na przestrzeni lat przesunięć akcentów wynikających czy to z aktualnego kontekstu politycznego (jak na przykład skupienie na lustracji w latach 90.), czy to z następstwa pokoleń, wnoszących odrębne doświadczenia i głosy do dyskusji o posolidarnościowej Polsce. Wraz z upływem czasu opinie na temat ruchu i jego dziedzictwa ulegały też stopniowemu wyostreniu, co zostaje szerzej omówione w dalszej części książki. Taka konstrukcja podkreśla żywotność tematyki Solidarności, wielokrotnie aktualizowanej w kontekście bieżących sporów i debat.

W podsumowaniu monografii Kornacki kusi się o rodzaj syntezy, przy czym nie proponuje żadnej wiążącej interpretacji. Zamiast tego porządkuje przeanalizowany materiał pod kątem powtarzalnych cech: gatunków, typów bohaterów, topografii, by na koniec, w *Postulatach*, przedstawić listę „braków” –

zagadnień, których w filmach o Solidarności dotąd nie podejmowano wcale lub podejmowano je w niewielkim stopniu, takich jak obecność kobiet jako sprawczych bohaterek, perspektywa chłopska czy wiejska albo religijność jako istotny – a nie jedynie zewnętrzny czy fasadowy – wymiar życia bohaterów.

Tak pomyślana książka jest rodzajem katalogu, uporządkowanego chronologicznie zbioru obrazów, i w efekcie ma wszystkie wady i zalety „przeglądu tematu”. Imponuje zgromadzonym materiałem, obejmującym także opracowania i recenzje, oraz stopniem jego opanowania przez autorów. Wszystkie osoby zainteresowane współczesnym polskim kinem w kontekście najnowszej historii Polski, podziałów politycznych czy istotnych wartości społecznych będą na pewno z pożytkiem do niej sięgały – być może tu zaczynając dalsze poszukiwania. Stąd za pewne niedociągnięcie można uznać brak chronologicznej listy filmów z krótkimi notkami o ich produkcji. Oczywiście, dziś stosunkowo łatwo można znaleźć te informacje gdzie indziej, choćby na stronie Film Polski.pl, jednak kompletność danych pozostaje wartością kompendiów, a książka Kornackiego i Bileckiego pozostanie z nami jako podręcznik na lata.

Z samej istoty głównego zagadnienia wynika polityczny charakter książki. Publikacja została wydana przez Instytut Dziedzictwa Solidarności, instytucję stojącą na straży wizerunku ruchu, a część merytoryczną poprzedzają trzy krótkie słowa wstępne: Piotra Dudy (przewodniczącego Komisji Krajowej NSZZ „Solidarność”), Mateusza Smolany (dyrektora Instytutu Dziedzictwa Solidarności) oraz księdza Andrzeja Lutra. Odczytuję to jako próbę zbalansowania różnych – mniej lub bardziej oficjalnych i reprezentujących odmienne opcje polityczne – perspektyw. Luter *notabene* wyraża niezgodę względem kilku interpretacji zawartych w książce, przede wszystkim zaproponowanego tam odczytania filmu *Wałęsa. Człowiek z nadziei* (reż. A. Wajda, 2013). Temat Solidarności był od samego początku w oczywisty sposób polityczny, jednak między *Człowiekiem z żelaza* a trzecią częścią wajdowskiej trylogii, wraz z tym, jak tracił na znaczeniu sam ruch, rosła temperatura dyskusji o nim i o konsekwencjach wydarzeń sierpniowych, potem stanu wojennego, przełomu 1989 r. i lustracji. Zmieniały się też i radykalizowały oceny PRL-u i III RP. W dużej mierze o wszystkim tym traktują zebrane w tomie filmy – i o wszystko to nadal się spieramy.

Nie jest zatem łatwo nawigować w tym materiale, zachowując elementarny porządek i bezstronność, o co autorzy się starają. Nie stronią przy tym jednak od ujawniania swoich przekonań czy uprzedzeń, jak na przykład niechęci do partyjnego duopolu w Polsce czy odrazy względem postmodernizmu (nie wchodzi tu w polemiki, czy trafnie rozumianego i słusznie obwinianego). Zdarza im się też wyrażać sympatie lub antypatie wobec niektórych filmów, co prowadzi między innymi do szafowania określeniem „panegiryk”, które ma łączyć tak różne dzieła jak *Papiełuszko* (2009) Rafała Wieczyńskiego i *Wałęsa* Wajdy czy *80 milionów* (2011) Waldemara Krzystka i *Jack Strong* (2014) Władysława Pasikowskiego. Spór o film Wajdy, którego broni wspomniany już ksiądz Luter, stanowi w istocie odzwierciedlenie jednego z podstawowych podziałów współczesnego życia politycznego. W ostatniej części trylogii reżyser stosuje ten sam chwyt narracyjny co w poprzednich: uwiarygadnia historię, którą opowiada, za pomocą osób wobec niej zewnętrznych (dziennikarzy) – tyle że w tym przypadku rolę tę pełni nie młoda gniewna Agnieszka ani zgorzkniały nawrócony Winkel, ale przedstawicielka Za-

chodu, co automatycznie zmienia perspektywę. Wewnętrzna logika dzieła wskazuje na lekcję, którą powinniśmy odebrać „z zewnątrz”, i wikła film w spór „tradycjonalistów” z „nowoczesnymi”. Stosowanie określenia „panegiryk” wobec przedstawień popularnych wydaje się jednak ryzykowne, bo te zwykle stosują dość sztywne i grubo ciosane podziały, choć niekoniecznie uświęcają bohaterów. Wskazują na tę kwestię, ponieważ obrazuje ona, jak bogactwo materiału obraca się niekiedy przeciwko szafowaniu ogólnymi etykietami na poziomie analizy.

Samego ujawniania opinii i poglądów autorów nie uważam przy tym za wadę. Przeciwnie, chyba wolałabym książkę wyraźniej przedstawiającą wszelkie polityczne uwikłania, nawet gdyby miała być wskutek tego też bardziej zaangażowana. Jak już wspomniałam, zachęca do tego sam analizowany materiał. Tytułowy wizerunek to, zgodnie z zaproponowaną we wstępie definicją, *podstawowa identyfikacja fabuły filmu umieszczonej w danej konwencji gatunkowej, opis ikonografii i stylu audiowizualnego zawartego w przekazie oraz tzw. wymowa obrazu* (s. 19). Łatwo zauważyć, że wskazane cechy nie mają charakteru obiektywnego – i streszczenie, i tym bardziej „wymowa” są wynikiem i formą interpretacji, a ta zależy od wielu czynników, w tym od wiedzy interpretatorów o pokazywanych zdarzeniach, od stawianych przez nich ocen oraz przeświadczeń, które żywią na temat tego, co film może, a czego nie powinien robić z faktami. Interpretacja i wartościowanie poszczególnych filmów może zatem wynikać z ich krytycznego odczytania w oparciu o wewnętrzną logikę opowieści albo też z odniesienia do porządku historii – w toku lektury książki okazuje się, że ta druga perspektywa jest dla autorów zdecydowanie ważniejsza. W tym przypadku występuje jednak całe spektrum możliwości pomiędzy całkowitą dowolnością i zakłamywaniem faktów a całkowitą im wiernością, nie zawsze zresztą możliwą choćby z powodu konieczności wprowadzania skrótów fabularnych w celu uniknięcia nadmiernej drobiazgowości. Taktyki, by tak rzec, historiograficzne mieszają się ze strategiami narracyjnymi, a kino (fikcja), które zajmuje się jednostką, niekoniecznie musi i może oddać sprawiedliwość dziejom.

Tutaj dochodzimy do kwestii tła zaproponowanej w książce opowieści o „kinie Solidarności”. Jak deklarują autorzy: *Jesteśmy zwolennikami historycznego opisu, uwzględniającego kontekst produkcji dzieła, zwracającego uwagę na ewolucję wizerunkulów, której nie da się dobrze opisać bez zachowania czasowej ciągłości. Kryje się za tym oczywiste przekonanie metodologiczne, że film jest źródłem historycznym czasu, w którym powstał, lub tekstem kultury, który ów czas odbija* (s. 20). Rekonstrukcja owych „czasów” jest jednak potraktowana czasem domyślnie, czasem aluzyjnie, co osłabia siłę proponowanego ujęcia. Autorzy wychodzą, jak się zdaje, z założenia, że „my wszyscy z czasu tego”, gdy tymczasem należałoby raczej przyjąć, że pokażne grono potencjalnych odbiorców i odbiorczyń nie ma pamięci i/lub wiedzy o minionych dekadach – a jeśli omawiane wizerunki nie odsyłają do znanych i zrozumiałych dla odbiorców treści, to mogą stać się *pusztą skorupą* (s. 117). Nie dowiadujemy się nawet, czym była i jak powstała Solidarność, czy też jakie wartości można jej przypisać jako realizowane lub „zdradzone” w kolejnych dekadach. To na pewno nie jest kwestia oczywista, a przecież podstawowa, kiedy zastanawiamy się nad historią i mitem tego ruchu.

Na bramie Stoczni Gdańskiej – pokazanej na zdjęciach i w filmach dokumentalnych z sierpnia 1980 r. oraz w wajdowskiej rekonstrukcji – pojawiły się trzy wspólnotowe odniesienia symboliczne: narodowe (flagi), religijne (portret

Jana Pawła II) oraz socjalistyczne (hasło: „Proletariusze wszystkich zakładów, łączcie się”). To ostatnie Kornacki odczytuje jako ironiczną formę naigrywania się z komunistów (s. 52). Nie jest to nieuprawniona hipoteza, ale równie dobrze można by przyjąć coś zgoła przeciwnego – że robotnicy wierzyli w siłę proletariackiej wspólnoty (jako ruch lewicowy interpretuje Solidarność między innymi Jan Sowa¹) albo, w słabszej wersji, byli przekonani, że choć samego ustroju w ówczesnej sytuacji geopolitycznej nie da się obalić, to można spróbować go ulepszać. Spośród dwudziestu jeden postulatów Międzyzakładowego Komitetu Strajkowego sześć pierwszych dotyczyło praw i wolności: zrzeszania się, zgromadzeń, strajków i słowa. Pozostałe – kwestii ekonomicznych, zarówno w skali makro (działania na rzecz rozwiązania kryzysu gospodarczego), jak i mikro (podwyżki), oraz praw socjalnych. To są fakty, ale te również podlegają interpretacji. Można kpić, że chodziło tylko o „mięso” (jak robi to Piotr Szulkin w filmie *Mięso. Ironica* /1993/), ale można też uznać, że godność wiąże się z obydwojma tymi wartościami – wolnością oraz bezpieczeństwem wynikającym z zaspokojenia podstawowych potrzeb bytowych. Podobnie jest z religijnym wymiarem fenomenu Solidarności: na ile było instrumentalne wykorzystanie poręcznego, bo dobrze wszystkim znanego, języka uwspólnotawiającego, a na ile realne doświadczenie duchowe? I jak na filmowe odniesienia do tej kwestii wpływają przekonania twórców oraz realizowane strategie autorskie? Ten wątek w książce powraca; widać, że interesuje on Kornackiego, który – nawiasem mówiąc – opublikował ważną monografię o katolicyzmie w polskim kinie okresu PRL. Szkoda, że autor nie ciągnie go mocniej, nie dopowiada.

Pytanie o to, czym była Solidarność, to także pytanie o możliwość jej oddziaływania. Mit zjednoczenia czy wspólnotowego doświadczenia odnosi się przecież w gruncie rzeczy do konkretnych wydarzeń: strajków sierpniowych, ich sukcesu i nadziei, którą dawały. Sam ruch, wskutek wewnętrznych sporów, nie dostał nigdy szansy, by się rozwinąć i realnie przekształcić relacje społeczne. Trudno powiedzieć, czy byłoby to w ogóle możliwe, faktem jest jednak, że istotne różnice w jego obrębie zaczęły się ujawniać już podczas stanu wojennego.

Do tych wątpliwości (bardziej niż zarzutów) dochodzą jeszcze dwie kwestie związane z selekcją materiału. Po pierwsze, pewnemu zrównaniu ulegają tu dzieła o nieporównywalnym oddziaływaniu społecznym, na przykład *Gry i zabawy* (1982) Tadeusza Junaka – które do dziś mało kto widział – i *Człowiek z żelaza* Andrzeja Wajdy; popularny i często powtarzany serial *Dom* (IV seria, 2000) Jana i Marcina Łomnickich oraz *Twarze i maski* (2000) Feliksa Falka. Autorzy są tego świadomi, ale zwracam uwagę na ten problem interpretacyjny – relacji wizerunku z tym, co przedstawia, ale też z tymi, do których się zwraca.

Po drugie, kluczem wyboru omawianych filmów jest Solidarność pisana wielką literą. Prowadzi to do uwzględnienia w książce dzieł, w których pojawia się bohater w koszulce z napisem solidaryca, ale już nie tych, w których solidarność – jako wartość – ma fundamentalne znaczenie. W efekcie *Przypadek* (1981) Krzysztofa Kieślowskiego jest uznany za przykład marginalny w kontekście założeń rozprawy, a *Dług* (1999) Krzysztofa Krauzego nie pojawia się tam wcale, choć opowiada o utracie możliwości komunikacji społecznej (próżno szukać także wzmianki o *Grach ulicznych* tego reżysera z 1996 r., dotyczących sprawy Grzegorza Pyjasa). To kolejny kłopot z ujęciami przeglądowymi: wymagają one precyzyjnego wyzna-

czenia ram analizy, ale nie zawsze przynosi to równie precyzyjne rezultaty – opór stawia tu żywa i niepoddająca się ścisłym klasyfikacjom materia samego kina.

W książce są przywoływane także narracje kobiece (przez Kornackiego utożsamiane z lewicowymi i feministycznymi, choć kobiece nie muszą być feministyczne, a feministyczne – lewicowe), w których zmiana władzy jest postrzegana jedynie jako drobna korekta w obrębie – tego samego i trwałego – porządku patriarchalnego. Inaczej to jednak wygląda w *Kobietach samotnej* (1981, premiera 1987) Agnieszki Holland, gdzie bohaterka nie jest „swoja” i nie przynależy do żadnej zbiorowości, w ten sposób przypominając zresztą, że społeczeństwo polskie to nie tylko „my” i „oni”, Solidarność i partia. To nie ona dystansuje się od Solidarności, tylko Solidarność od niej. Z kolei w *Imago* (2023) Olgi Chajdas bohaterka świadomie sytuuje się poza podziałami politycznymi (*notabene* ta ewolucja kobiecej perspektywy również oddaje trajektorię zmian społecznych w Polsce).

Wchodzę tu oczywiście w polemiki polityczne, choć nie to jest moją intencją. Chcę raczej pokazać, że książka traci na tym, że domagając się od filmów wierności wobec historii, sama ani jej nie rekonstruuje, ani nie omawia krytycznie możliwych sposobów takiej rekonstrukcji. Jednocześnie, jak już wspomniałam, filmy są interpretowane przez pryzmat – nie zawsze przedstawionych wprost – założeń czy przekonań autorów książki. Co zresztą znamienne, a na co zwraca uwagę Kornacki w podsumowaniu, znacząca część dzieł „solidarnościowych” stanowi *kulturowy, artystyczny i/lub autotematyczny komentarz na temat zjawisk związanych z Solidarnością (duża liczba dzieł o realizacji filmów, pisaniu książek czy tworzeniu spektakli)* (s. 316). Ten metawymiar może być skutkiem wspomnianej matrycy wajdowskiej, ale może też wynikać z ciągle ponawianej próby wytworzenia pozycji bezstronnego oglądu. Jego powszechność wskazuje też jednak na to, że w kontekście najnowszej historii Polski, zaciemnionej przez spory, własne doświadczenia i niejawne procesy społeczne, ciągle zastanawiamy się nie tyle nad tym, co się właściwie wydarzyło, ile nad sensem i wartością tych wydarzeń. I są to refleksje nieuchronnie obciążone świadomością niepewności.

W kontekście rozważań nad tym, w jakim charakterze i stopniu Solidarność jest obecna na ekranie, pada znamienne stwierdzenie: *Istnieją dzieła mniej lub bardziej solidarnościowe* (s. 22). Autorzy mają tu na myśli, jak wynikałoby z kontekstu, raczej odniesienie do ruchu i wydarzeń historycznych niż kwestię wartości. Ale bezwiednie nazywają też problem, jakim jest idea solidarnościowego wymiaru życia społecznego – i możliwa rola kina w jej artykulacji (co udało się Wajdzie przy *Człowieku z żelaza*, ale już nie ...z nadziei). Co bowiem zostało z Solidarności poza sporem o jej dziedzictwo i poza sushi jako powidokiem obietnicy drugiej Japonii? W kinie ciągle jeszcze chyba za mało...

Książka *Solidarność na ekranie* ma drobne niedociągnięcia jako katalog czy podręcznik, ale – jak wskazałam – z pewnością będzie podstawową pozycją dla badaczy i badaczek kina ostatnich trzech dekad. Podsuwa wiele materiału do przemyślenia i wzbudza (drobny) żal, że nie została napisana jako mocniejsza propozycja autorska. Przedstawienie jakiegoś jednego „wizerunku” całego ruchu i jego dziedzictwa byłoby oczywiście niemożliwe, niemniej w podsumowaniu książki Kornacki rysuje, na podstawie danych statystycznych, uproszczony obraz „człowieka Solidarności”: to najczęściej mężczyzna z dużego miasta, inteligent, źle traktujący kobiety, krytyczny wobec kościoła i „religianctwa”, ale ślepy na kapitalizm. To do-

minujący profil bohatera filmów „o Solidarności”. Mało zatem solidarnościowy, podobnie zresztą jak duża część polskiego kina, które ze względu na skalę tematu oglądamy tu jak w soczewce. Pozostaje pytanie, jaki los czeka zamykające książkę postulatory dotyczące zmiany tego wizerunku (jest ich mniej niż dwadzieścia jeden).

Krzysztof Kornacki, Arkadiusz Bilecki, *Solidarność na ekranie. Wizerunki fabularne*, Instytut Dziedzictwa Solidarności, Gdańsk 2024.

¹ Zob. J. Sowa, *Inna Rzeczpospolita jest możliwa! Widma przeszłości, wizje przyszłości*, W.A.B., Warszawa 2015.

Iwona Kurz

Profesorka w Instytucie Kultury Polskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się historią nowoczesnej kultury polskiej w perspektywie wizualnej, pamięcią wizualną oraz problematyką ciała i gender. Bada także kwestie polityk kulturalnych i działania w kulturze. Jako historyczka i krytyczka filmu interesuje się przede wszystkim filmem polskim oraz związkami filmu z historią i pamięcią, w tym pamięcią o Zagładzie. Stale współpracuje z „Dwutygodnikiem”.

Professor at the Institute of Polish Culture at the Faculty of Polish Studies, University of Warsaw. Her work focuses on the history of modern Polish culture, especially from a visual perspective. Her research areas include visual memory, the body, and gender. She also explores issues related to cultural policies and cultural activities. As a film historian and critic, she is primarily interested in Polish film and its relationship to history and memory, including Holocaust memory.

i.kurz@uw.edu.pl

Bibliografia

Kornacki, K., Bilecki, A. (2024). *Solidarność na ekranie. Wizerunki fabularne*. Gdańsk: Instytut Dziedzictwa Solidarności.

Sowa, J. (2015). *Inna Rzeczpospolita jest możliwa! Widma przeszłości, wizje przyszłości*. Warszawa: W.A.B.