

„Kwartalnik Filmowy” nr 116 (2021)  
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.786>  
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

**Ilona Copik**  
Uniwersytet Śląski  
<https://orcid.org/0000-0001-9794-9965>

# Przemieszczona tożsamość. Kino PRL wobec problemu Ziem Zachodnich

**Słowa kluczowe:**  
tożsamość  
przemieszczona;  
nacjonalizm;  
monoetniczność;  
Ziemie Zachodnie;  
kino polskie;  
PRL

## Abstrakt

W artykule został podjęty problem „tożsamości przemieszczzonej” rozumianej jako odgórny – narodowy i społeczny – projekt dla przestrzeni pojałtańskich. Chociaż jego celem była homogenizacja narodowa oraz integracja w nowych granicach geograficznych i ustrojowych, faktycznie wywołał on kryzys przynależności i identyfikacji dziedziczony przez kolejne pokolenia powojennych mieszkańców nowych terenów. Przedmiotem badań autorki są polskie filmy fabularne z lat 1956–1970, stanowiące reprezentację tytułowego zagadnienia, których udział w recepcji „Ziem Odzyskanych” był znaczący. Twórcy tych filmów podejmowali temat migracji, osadnictwa i zagospodarowywania nowych obszarów, przez co zasadniczo wpływali na kształt zbiorowej wyobraźni. Analizie poszczególnych utworów towarzyszą pytania o to, w jaki sposób kino uczestniczyło w procesach konstrukcji monoetniczności, a także na ile wyrażało racje polityczne oraz ukazywało życie codzienne, problemy adaptacyjne i konflikty społeczne. Celem podjętych badań jest uzupełnienie dotychczasowej wiedzy z zakresu historii kina polskiego okresu PRL oraz jego kontekstów politycznych i społeczno-kulturowych związanych z tematyką Ziem Zachodnich.

Problem tożsamości w odniesieniu do Ziem Zachodnich w okresie PRL dotyczy zagadnień dwojakiego rodzaju, które wiążą się po pierwsze z powojenną organizacją państwa i narodu w zupełnie nowych granicach, po drugie z budową nowego społeczeństwa w warunkach odmiennego ustroju. Określenie „tożsamość przemieszczona” będzie miało zatem wymiar przestrzenny i będzie się odnosiło do znaczącego w skali europejskiej procesu wymiany ludności, jaki nastąpił wskutek przesunięcia się granic kraju na zachód, co za tym idzie, będzie próbą deskrypcji tożsamości narodowej na ziemiach niegdyś nazywanych „odzyskanymi”<sup>1</sup>, które we współczesnym dyskursie naukowym próbuje się określać „włączonymi”<sup>2</sup> lub „przechodnimi”<sup>3</sup>. W znaczeniu metaforycznym „tożsamość przemieszczona” będzie z kolei dotyczyła zbiorowości, którą za wszelką cenę usiłowano ujednoczyć – etnicznie i klasowo. Innymi słowy z przedwojennego społeczeństwa o tradycjach wielokulturowych uczynić homogeniczną wspólnotę narodową oraz strukturalnie ją przeorganizować w duchu socjalizmu w grupę ludzi o teoretycznie równych szansach i wspólnej własności środków produkcji. Widziana w tej optyce tożsamość będzie zatem wyrażać problem poczucia przynależności i identyfikacji, którego źródłem jest „wielka zmiana” o zasięgu geograficznym, ustrojowym, ekonomicznym i kulturowym, jaka dokonała się na niespotykaną dotąd skalę i okazała się faktem bez precedensu w dziejach.

Obszarem badawczym, który stanowi reprezentację tytułowego tematu, jest kino polskie w latach 1956-1970, a więc w okresie gomułkowskim<sup>4</sup>. Nurt „Ziem Odzyskanych”, popularny w tym czasie, po roku 1970 zaczął stopniowo wygasać, by z końcem dekady niemal całkowicie stracił na znaczeniu. W obliczu podpisania przez NRF<sup>5</sup> i PRL układu o normalizacji stosunków pomiędzy obu państwami uznano, że nie istnieje żadna „inność” pojałtańskich terenów, głosząc ostateczne zakończenie procesu ich integracji z „macierzą”. Wraz z rozwiązaniem problemu społeczno-politycznego misja kina w zakresie tworzenia epopei Ziem Zachodnich również się wyczerpała. Natomiast udział filmów powstałych w latach 1956-1970 (zwłaszcza filmów fabularnych) w procesie recepcji „Ziem Odzyskanych” był jedyny w swoim rodzaju. Tytuły takie jak *Nikt nie woła* (reż. Kazimierz Kutz, 1960), *Prawo i pięść* (reż. Jerzy Hoffman, Edward Skórzewski, 1964), *Sami swoi* (reż. Sylwester Chęciński, 1967) podejmujące tematy migracji, osadnictwa, zagospodarowywania Ziem Zachodnich zasadniczo wpłynęły na kształt zbiorowego wyobrażenia o terenach przyłączonych do Polski w wyniku postanowień jałtańsko-poczdamskich, wyrażały przy tym bardziej lub mniej bezpośrednio problemy kształtowania się na nowo tożsamości zbiorowej. Analizom dzieł odnoszących się do powyższych kwestii będą towarzyszyć następujące pytania: Jak kino realizowało odgórny projekt tożsamościowy? Jak uczestniczyło w procesach konstrukcji monoetnicznej wersji narodu, a w jakim sensie tłumaczyło ludzkie problemy adaptacyjne i tożsamościowe? Na ile było wyrazicielem racji politycznych i narzędziem ideologii, na ile zaś ukazywało życie codzienne, trudne problemy integracji społecznej i konflikty pokoleniowe?

## Kryzys przynależności

Jeśli przyjąć za Zygmuntem Baumanem, że tożsamość jest *wspólną życia i losu*, której uczestnicy *żyją razem na zasadzie niezbywalnej przynależności*<sup>6</sup>, to trzeba

stwierdzić, że przymusowe zerwanie więzi społecznych i kulturowych oraz utrata podstawowego aksjomatu w postaci własnego miejsca (domu) musiały wywoływać poważny kryzys. Zdaniem Zbigniewa Bokszańskiego problem tożsamości jest charakterystyczny dla zmiany społecznej, zaś typowa dla tego czasu nietrwałość struktur społecznych generuje imperatyw jej ciągłego rekonstruowania<sup>7</sup>. Można powiedzieć, że zmiana wywołuje konieczność podjęcia działań ukierunkowanych na osiągnięcie stanu utraconej trwałości. Zanim jednak można było z tożsamości uczynić siłę integrująco-dyscyplinującą i snuć narrację o heroicznym zasiedlaniu „Ziem Odzyskanych”, trzeba było poradzić sobie z chaosem oraz kryzysem przynależności, który dawał się we znaki zarówno przyjeźdnym, jak i miejscowym. Był to czas „wielkiej trwogi”<sup>8</sup>, w której karnawałowa radość mieszała się z niepokojem. Na Ziemi Zachodnie przybywali rozmaici ludzie, wywodzący się z odmiennych środowisk i warstw społecznych, regionów i kręgów kulturowych. Każda z tych grup kierowała się własnymi emocjami i – często wzajemnie sprzecznymi – interesami, każda miała też za sobą różne traumatyczne doświadczenia. W konsekwencji procesy integracji od początku były naznaczone licznymi problemami, które potęgowały jeszcze konieczne kontakty z rdzennymi mieszkańcami oraz nadzorującymi przejmowane miejscowości oddziałami Armii Czerwonej i ludowego Wojska Polskiego.

Stan graniczny między wojną i pokojem, w którym euforyczną radość ze zbliżającego się końca kataklizmu zakłóca ciągle niebezpieczeństwo ze strony wroga, dobrze charakteryzował głośny swego czasu film Jana Rybkowskiego *Godziny nadziei* (1955), zrealizowany na podstawie powieści Jerzego Pomianowskiego. Reżyser, sam przeżywszy wyzwolenie w poniemieckim miasteczku wśród robotników przymusowych<sup>9</sup>, pomysł fabuły filmu oparł na własnym doświadczeniu, dzięki czemu udało mu się również oddać *niepowtarzalny „piknikowy” nastrój, kontrastujący z ową ostatnią chwilą zagrożenia*<sup>10</sup>. Bohaterem zbiorowym filmu był wielojęzyczny i wieloetniczny tłum tworzący prawdziwą europejską mozaikę kultur i tradycji. Byli tu i Polacy z centrum, i Kresowiaci, Ukraińcy, Żydzi, Romowie i autochtoni, wreszcie Włosi i Francuzi – wszyscy uwikłani w rozpoczętą wraz z końcem wojny „wędrówkę ludów”. W tej żywiłowej gromadzie Rybkowski starał się jasno rozgraniczać „swoich” – prostych z urodzenia, lecz szlachetnych z charakteru, od tych, których językiem propagandy określano jako wrogów ludu. W *Godzinach nadziei* w gronie czarnych charakterów znaleźli się więc przedstawiciele polskiej przedwojennej burżuazji (charakteryzowani jako ludzie dbający wyłącznie o własne interesy nawet za cenę układów z Niemcami), a wśród bohaterów pozytywnych – oficerowie Ludowego Wojska Polskiego. Z kolei tym, co domino wało w sposobie ujęcia specyfiki tużpowojennej rzeczywistości Ziem Zachodnich, był niepowstrzymany żywioł życia (w czym dopatrywano się zresztą podobieństw do włoskiego neorealizmu), przejawiający się w impulsywności bohaterów, zawieraniu przez nich szybkich znajomości, angażowaniu się w miłości (np. ślub Polaka i Włoszki mimo nieznamoścności języka). Żywioł ten określał stan, w którym biologia i fizjologia niemal całkowicie przesłoniły kwestie tożsamości. O tożsamość nikt jeszcze nie pytał i na razie nikt się nią nie przejmował – w danej chwili najważniejsze wydawało się przeżyć.

Nieco inaczej kryzys przynależności ujmował o rok późniejszy film Stanisława Różewicza *Trzy kobiety* (1956), zrealizowany na podstawie scenariusza Ta-

deusza Różewicza i Kornela Filipowicza. Dzieło to w chwili premiery nie spotkało się z entuzjastycznym przyjęciem krytyki, być może dlatego, że spojrzenie reżysera nie było skierowane na los zbiorowości, lecz na życiorysy jednostek. Recenzent pisał o nim na łamach „Filmu”: *Trzy kobiety bardziej nudzą, niż wzruszają, choć przeżycia każdej z nich z pewnością stanowią jakiś dramat*<sup>11</sup>. Różewicz w kameralny sposób opowiadał historię trzech samotnych więźniarek uwolnionych z obozu koncentracyjnego, które utraciwszy domy i bliskich w zrujnowanej Warszawie, zdecydowały się wyjechać na „Ziemie Odzyskane”. Narracji przesiedleńczej towarzyszył tu częsty w polskim kinie tego okresu motyw rozpadu świata i kryzysu wartości. Bohaterki – sfrustrowane kobiety, które przeżyły wojnę z wszystkimi jej traumatycznymi wydarzeniami – jechały wagonem towarowym w nieznaną, by na terenach nowo przyłączonych do Polski szukać miejsca do życia. Film na przykładzie fikcyjnego miasteczka Skołyszyn ukazywał trudne okoliczności zasiedlania Ziemi Zachodnich i dramaty powojennej egzystencji. Po raz pierwszy pokazywał na przykład sceny przydzielania mieszkań przez Państwowy Urząd Repatriacyjny i zasady podziału poniemieckiego mienia. Wyjątkowo słuszne w kontekście ukazywanych w nim obrazów wydaje się określenie Ziemi Zachodnich jako polskiego „Dzikiego Zachodu”<sup>12</sup>. Akcja osadnicza odbywała się tu bowiem w atmosferze „kto pierwszy, ten lepszy”, towarzyszyły jej chaos i szabrownictwo. Trzem przyjaciółkom udało się wprawdzie zamieszkać we wspólnym domu, ale jak się okazało, nie było to lokum trwałe i szczęśliwe, co w realiach powojennych musiało stanowić motyw symboliczny. Po pierwsze film stawał się *opowieścią o tym, jak więzi międzyludzkie, mocne w czasie wojny, rozpadały się w warunkach pokojowej codzienności*<sup>13</sup>. Po drugie niósł mało krzepiące przesłanie, że nowe miejsce nie sprzyja budowaniu wspólnoty i w rezultacie niełatwo będzie stworzyć wspólny dom i wspólną tożsamość na Ziemiach Zachodnich.

O trudnej rzeczywistości powojennej „Ziemi Odzyskanych” opowiadał także Kazimierz Kutz w swym debiucie *Krzyż Walecznych* (1958), w trzeciej noweli zatytułowanej *Wdowa*, będącej – podobnie jak dwie pozostałe części – adaptacją prozy Józefa Hena. W entuzjastycznych recenzjach tego utworu koncentrowano się jednak głównie na dwóch pierwszych nowelach, podkreślając oryginalność wynikającą z zastosowania perspektywy bohatera plebejskiego. Chwalono odejście reżysera od „dętego schematyzmu”<sup>14</sup> czasów minionych, pisano, że film, podobnie jak inne utwory szkoły polskiej, wyraża *uczulenie na pewną problematykę losów ludzkich (...) w specyficzny sposób zależnych od naszej historii, od losu narodowego ostatnich dziesięcioleci*<sup>15</sup>. Z perspektywy czasu widać jednak wyraźnie, że w noweli *Wdowa* Kutz polemizował z propagowaną przez władzę ludową wizją wspólnoty osadników i heroicznym etosem pionierskim, kwestionując przy tym sloganowy urok „Ziemi Odzyskanych”. Pokazani na ekranie mieszkańcy miasteczka Luborz (faktycznie: Lubomierz) ujawniali mentalność zbiorowości cierpiącej na *nadmiar mitu i rytuału w życiu społecznym*<sup>16</sup>. Kult bohaterów wojennych, który skłonił ich do podarowania domku wdowie po poległym kapitanie w dowód uznania za zasługi męża, okazał się siłą niszcząca. Przyjęcie daru i zamieszkanie młodej kobiety wśród osadników obudziło w nich natychmiastową potrzebę nadzorowania i inwigilacji. Prowincjonalna zbiorowość okazała się społecznością chorą, ksenofobicznie zamkniętą na obcych, ideologicznie opętana wizją, która zastąpiła zdrowy rozsądek, niwecząc przy tym jakąkolwiek możliwość komunikacji społecznej. Główna bo-

haterka, nie mając wyboru, salwowała się ucieczką, bowiem jak napisała Joanna Szydłowska: *od deprymującej (i deprawującej) siły mitu uwolnić się można jedynie poprzez opuszczenie przestrzeni miasteczka*<sup>17</sup>. Mariola Dopartowa wskazywała z kolei na problem *terytorium zawładniętego przez totalitaryzm*<sup>18</sup>. Mikrokosmos przedstawiony przez Kutza nazwała *upiornym kolektywem pocziwych obywateli*<sup>19</sup>. Jej zdaniem film ukazywał nierealność *marzenia o domu odbudowanym, zdolnym dać prawdziwe schronienie, bo nie została odbudowana żadna z wypracowanych na gruncie kultury i cywilizacji wspólnotowych więzi (...)*<sup>20</sup>.

Motyw kryzysu tożsamości w kontekście „Ziem Odzyskanych” występuje też w kolejnym filmie Kutza *Nikt nie woła*, zrealizowanym według scenariusza Józefa Hena. Film niósł konkretny przekaz światopoglądowy już samą wizją przestrzeni wykreowanej w naturalnych plenerach Bystrzycy Kłodzkiej. Niszczące fasady, odrapane mury, zaniedbane zaułki wbrew optymistycznym propagandowym hasłom obiecującym osadnikom raj na ziemi sugerowały, że w istocie *Ziemię Odzyskane są nieprzychylnie i nieprzyjazne*<sup>21</sup>. Barwny tłum przesiedleńców, który falą wdzierał się do opustoszałego miasteczka (fikcyjne Zielno), tworzyli rozmaici ludzie. W przypadkowym zbiorowisku łatwo było się ukryć wszystkim tym, którzy mieli coś na sumieniu albo – jak bohater filmu – chcieli uciec przed akowską przeszłością. Zanim ta społecznie i etnicznie zróżnicowana gromada zdołała się zintegrować w bardziej homogeniczną wspólnotę, musiała przejść trudną fazę obcości i izolacji, pokonać kryzys mentalności oraz tożsamości<sup>22</sup>. *Nikt nie woła* koncentrował się na momencie liminalnym wielkiej zmiany. Jak pisze Sławomir Bobowski: *Kutz pokazał czas przesiedleń jako czas dramatów i niepokoju*<sup>23</sup>. Nie sprzyjał on ani miłości, ani tworzeniu więzów, wszystko bowiem było jeszcze w ruchu, w stanie przejściowym, a ludzi, jak o tym pisze Marcin Zaremba, ogarnął zbiorowy reise-fieber<sup>24</sup>. Akcja filmu rozgrywa się przed powołaniem w listopadzie 1945 r. Ministerstwa Ziem Odzyskanych<sup>25</sup>, czyli zanim jeszcze pełną parą ruszyła „wielka mistyfikacja”<sup>26</sup> z jej retoryką „odzysku” i „powrotu”. Wówczas to władza przeszła na wyższy rejestr ideologii narodowej. Oznaczał on wdrażanie procesu programowego narzucania tożsamości, które w ujęciu Manuela Castellsa noszą nazwę legitymizujących czy projektujących<sup>27</sup>. Do tego czasu zaś panował okres kompletnego chaosu i dezorientacji.

### ***Teraz ta ziemia nasza, my tu Polskę zaczęli... – projekt tożsamości narodowej***

O ile w filmach należących do szkoły polskiej problemy tożsamościowe osadników na Ziemiach Zachodnich pokazywano w wymiarze psychologicznym, egzystencjalnym i moralnym, starając się pomijać konteksty polityczne, o tyle w latach 60. tożsamość traktowano w kategoriach integrująco-dyscyplinujących. Wytuczne Uchwały Sekretariatu Komitetu Centralnego w sprawie kinematografii z czerwca 1960 r. nie pozostawiały wątpliwości co do faktycznej misji kina, zalecając filmowcom poruszanie ściśle określonych tematów związanych z problematyką ideową i moralno-wychowawczą, służącą potrzebom kraju budującego socjalizm. Wśród celów stawianych twórcom fabuł filmowych znalazł się między innymi postulat nawiązywania do problemu walki o wydzwignięcie Polski z ruin i zniszczeń wojennych oraz o zespolenie Ziem Zachodnich z macierzą<sup>28</sup>. Co do tej ostatniej kwestii



nie chodziło wyłącznie o umieszczanie akcji na „Ziemiach Odzyskanych”, ale o problematyzowanie tożsamości kształtowanej w warunkach nowej geografii i nowego ustroju. Jak czytamy u Zygmunta Baumana: *idea tożsamości, w szczególności zaś „tożsamości narodowej” (...) zrodziła się z kryzysu przynależności*<sup>29</sup>. W tym przypadku kryzys miał poważne skutki i dotyczył milionów ludzi wykorzenionych ze swych małych ojczyzn i przeniesionych w przestrzeń obce kulturowo. Chodziło zatem o jak najszybsze oswojenie nowych terenów, zintegrowanie ludności i usankcjonowanie nowego kształtu Polski, do czego wykorzystano dyskurs nacjonalistyczny. Ideologowie PRL zdawali sobie sprawę, że tożsamość narodowa jest *starannie wypracowaną konwencją*<sup>30</sup>, dlatego zmobilizowali wszystkie siły do propagowania wizji narodowej wspólnoty. Fakt przesunięcia granic tłumaczono słusznością polityczną i sprawiedliwością dziejową, a wskutek niedostatku racjonalnych przesłanek odwoływano się także do formuły mitycznej. Przy czym kreacja mitu, którego fundamentem była idea powrotu na stare ziemie piastowskie, nie mogła opierać się na pamięci komunikacyjnej, gdyż ta nie istniała. Jak zauważyli Robert Traba i Rafał Żytyniec: *Osadników przybywających na Ziemię Odzyskaną nie łączyły z nimi przecież żadne więzi historyczne. Ich rzekome istnienie miała uświadomić dopiero ekspansywnie prowadzona przez państwo polityka pamięci*<sup>31</sup>.

Jednym z wykorzystanych przez kino wojenne lat 60. argumentów dowodzących słuszności nowej granicy zachodniej na Odrze i Nysie Łużyckiej było przedstawianie jej jako odwiecznej linii demarkacyjnej oddzielającej słowiańskie i germańskie żywioły. Pojawiające się w filmach określenia „droga na Berlin” czy „droga na zachód” i sceny stawiania słupów granicznych nad Odrą miały nadawać sprawie głębszy sens związany nie tylko z walką polskich żołnierzy z hitleryzmem, ale też odnoszący się do wyobraźni historycznej sięgającej czasów Bolesława Chrobrego i jego walk z Niemcami o Śląsk. Zdaniem Piotra Zwierzchowskiego celem filmów wojennych lat 60. było wykreowanie nowej pamięci zbiorowej i nowej tożsamości opartej na dumie i godności<sup>32</sup>. Służyło temu między innymi pokazywanie heroizmu polskiego żołnierza walczącego ramię w ramię z żołnierzem radzieckim. Ważną rolę odgrywał tu jednak także mit „Ziem Odzyskanych”. Przykładem filmu, który pokazuje trud opanowywania nowych terenów, jest *Droga na zachód* (reż. Bohdan Poręba, 1961). Osią fabuły reżyser uczynił podróż frontowego pociągu z amunicją prowadzonego przez emerytowanego maszynistę. Szlak podróży wyznacza całą mapę Ziem Zachodnich i niesie czytelne przesłanie: to terytorium wywalczone, poświęcone krwią, a bohaterstwo żołnierzy daje cywilom przywilej jego zagospodarowywania – wkrótce za wojskiem pojedą pociągi pełne repatriantów. Omawiany motyw wykorzystał także Jerzy Passendorfer w filmie *Kierunek Berlin* (1968) – batalistycznej opowieści o losach żołnierzy I Armii Wojska Polskiego, zakończonej forsowaniem Odry. Wkraczający do niemieckiego miasteczka żołnierze sami przyznawali sobie prawo do osiedlenia się w nim, stwierdziwszy, że podobają im się domy i ziemia. W drugiej części tego wojennego fresku zatytułowanej *Ostatnie dni* (1969) pojawił się epizod spotkania z miejscową ludnością, której przedstawiciele witają wojsko polskie jak wybawicieli. Film poddawał tym samym sugestię, rozwijaną później w innych dziełach z tego okresu, że nawet daleko za Odrą mieszkali Polacy, którzy mimo germanizacji zachowali polskość w nazwiskach, języku i obyczajach, co miało być kolejnym argumentem na rzecz polskiego prawa do Ziem Zachodnich.



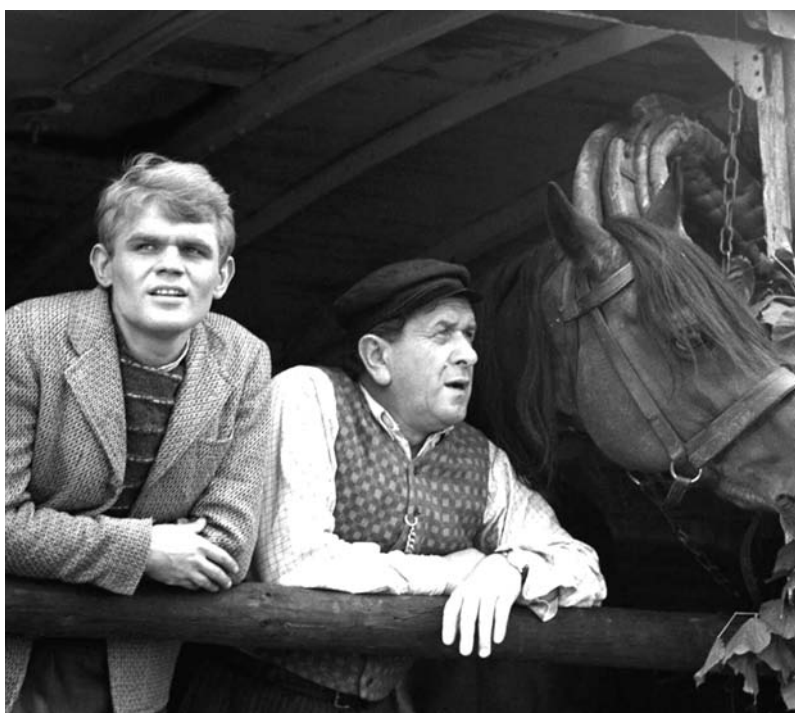
*Nikt nie woła*, reż. Kazimierz Kutz (1960)



*Prawo i pięść*, reż. Jerzy Hoffman, Edward Skórczewski (1964)



*Droga na zachód*, reż. Bohdan Poręba (1961)



*Sami swoi*, reż. Sylwester Chęciński (1967)



Mit „Ziem Odzyskanych” doszedł w pełni do głosu w popularnych komediach, takich jak *Rzeczpospolita babska* (reż. Hieronim Przybył, 1969) czy *Sami swoi*, które roztaczały entuzjastyczną wizję zagospodarowywania nowych terenów. W pierwszym z wymienionych filmów zdemobilizowane żołnierki z Dywizji Kościuszkowskiej dotarły na zachód, przebywszy cały szlak wojenny od Oki do Odry, wzięły więc czynny udział w akcji wywalczenia i sakralizowania nowego świata i jak pionierki zaczęły urządzać sobie życie na gruzach, w całkowicie zrujnowanym miejscu. Spartańskie warunki nie odstraszały młodych żołnerek, które pomimo przeciwności podjęły trud zbudowania polskiego domu na Ziemiach Zachodnich. Z kolei w kultowych *Samych swoich* bohaterowie – repatrianci ze Wschodu, zabużanie z podolskiej wsi Krużewniki – osiedlili się w Dobrzykowicach pod Wrocławiem. Początek, który jak pisze Małgorzata Mikołajczak: *stał się jednym ze słów-kluczy literatury osadniczej i odzwierciedlał pragnienie rozpoczynania od nowa (życia, pracy) na nowej ziemi*<sup>33</sup>, w filmie zyskał wymiar rytualny w scenie przemówienia przez rodzinę nowej siedziby, gdy na dachu domostwa zatknięto biało-czerwoną flagę. Pawlakowie zajmowali w ten sposób miejsce, dokonując symbolicznej zamiany pozostawionej na Wschodzie ojcowizny na nowe włości, które stawały się tym samym symbolicznym dziedzictwem dawnej tradycji i tożsamości. Nie mieli przy tym wątpliwości co do słuszności swoich działań, byli pozbawieni także rozterek wynikających z utraty swojej małej ojczyzny. Prostolinijni wcielali w życie zasadę: *Teraz ta ziemia nasza, my tu Polskę zaczęli*<sup>34</sup>.

Najważniejszym elementem światopoglądu bohaterów komedii Chęcińskiego było przekonanie, że przyłączane tereny nie są miejscem obcym, lecz swoim, a ich zagospodarowywaniu towarzyszy historycznie uzasadnione poczucie bycia „u siebie”. Co więcej, lokalna społeczność została przedstawiona jako wspólnota zintegrowana. Jej członkami byli w większości przesiedleńcy zza Buga, ale nawet gdy pojawił się warszawiak, to i tak wszyscy czuli się jak „sami swoi” – Polacy<sup>35</sup>. Zastosowana przez filmowców perspektywa idealnie wpisywała się w realizowany ogólnie projekt polskiego domu na zachodzie, a także plan *tworzenia nowej tożsamości widowni*<sup>36</sup> i szerzej – nowej (socjalistycznej) zbiorowości monokulturowej i monoetnicznej. Jak celnie ujął to Przemysław Czapliński: *Świat pojałtański wydobyl (...) z przesiedleńców pragnienie wyłączności i nadał temu pragnieniu status prawa. Odtąd dominowało przekonanie, że ojczyzna składa się z ludzi identycznych*<sup>37</sup>. W filmie wyraźnie dają o sobie znać echa tradycyjnej socjologii narodu z siatką pojęć skupionych wokół autostereotypów, świadomości narodowej, etosu narodowego. Tożsamość stanowiła tu kolektywne odzwierciedlenie swoistego sposobu życia tkwiącego u podstaw świadomości zbiorowej<sup>38</sup>. Recenzent „Filmu” pisał, że tożsamość „samych swoich”: *bierze swój rodowód z prastarych spraw Polaków (...) przewijających się przez naszą historię*<sup>39</sup>. Jej siłą była tradycja sarmacka (przejęta wprost z Fredrowskiej *Zemsty*), która towarzyszyła osiedlaniu się milionów ludzi na Ziemiach Zachodnich<sup>40</sup>. W innych komentarzach do filmu także podkreślano aspekt kontynuacji przeszłości i reprodukcji kanonu treści kulturowych widoczny w tym, że osadnicy przenosili na nowe ziemie stare obyczaje, charakterystyczny styl życia, język etc.

Kluczową kwestią, która służyła zarówno potwierdzeniu słuszności pojałtańskich granic, jak i wzmocnieniu spójności narodowej była wypracowana przez Zygmunta Wojciechowskiego koncepcja „macierzy”. Ziemia piastowska była w niej traktowana jako „ziemia macierzysta”, „kolebka narodowa”, z której Polacy

czerpali swoją narodową tożsamość<sup>41</sup>. Argumentacja autora znalazła wyraz w wykładni całej przestrzeni kulturowej, kształtowanej jako określona semiosfera<sup>42</sup>. Pierwzoplanową rolę odegrały w niej figury piastowskie (zamki, baszty), elementy natury (drzewa, rzeki pamiętające pradawne czasy), ślady starosłowiańskich obyczajów (sobótki), onomastyka (poszukiwanie związków z etnonimami słowiańskimi, np. Ślęza). Polityczne konstruowanie powojennej narodowości w duchu „powrotu do macierzy” znalazło swoje uzasadnienie w tożsamości tradycyjnej, odkrywanej, dla której pojęcie naród odnosi się do plemiennej jedności, naturalnej więzi, wynikającej ze wspólnoty historii i kultury<sup>43</sup>. W omawianym już filmie *Trzy kobiety* wątki tego typu tożsamości zbiorowej pojawiały się aluzyjnie. *Pięknie tu jest, tak mi się zdaje, jakbym się tu urodziła*<sup>44</sup> – mówiła o Pogórze Sudeckim jedna z głównych bohaterek, Celinka. Z równym podziwem w innej scenie filmu przyglądała się ruinom XIV-wiecznego zamku należącego do Bolka Świdnickiego, ostatniego na Śląsku niezależnego księcia piastowskiego. W bardziej bezpośredni sposób ideologię „macierzy” wyrażał film *Sobótki* (reż. Paweł Komorowski, 1965), w którym pojawił się wątek starosłowiańskiego obrzędu kupały. Film sakralizował Ziemię Zachodnie i proces ich przejmowania przez polskich osadników, uzasadniając działania nowych mieszkańców piastowskim prawem własności do terenów, którymi od wieków opiekowały się słowiańskie bóstwa.

### Swoi i obcy na „Dzikim Zachodzie”

W dążeniach do zintegrowania Ziemi Zachodnich z resztą kraju ideą spójnej tożsamości narodowej widać inspirację jej modernistycznym ujęciem, zgodnie z którym naród jest wspólnotą wyobrażoną, konstruowaną dyskursywnie, wymagającą wielu procedur wytwarzania i rytualizowania tożsamości, mających potwierdzić jej istnienie. Do najważniejszych z nich bez wątpienia należało celebrowanie poczucia podobieństwa między członkami zbiorowości oraz wyznaczanie linii demarkacyjnych oddzielających swojskość od obcości<sup>45</sup>, bowiem tylko jasno zdefiniowani „obcy” mogli stanowić jednoznaczne potwierdzenie spójności i swoistości rodzimego „my”. Prefigurację „obcych” w polskich filmach tego okresu stanowili przede wszystkim Niemcy. Na wyobrażeniach o nich wyraźnie zaważyła wizja narodu okrutników, pozbawionych ludzkich uczuć, których należało *internować i wysiedlić, a Volksdeutsche ukarać za zdradę ojczyzny*<sup>46</sup>, oraz mit zagrożenia faszyzmem<sup>47</sup>. Stały się one filarem programowego antygermanizmu obowiązującego przez dziesięciolecia. Najczęściej stosowaną strategią w filmowym przedstawianiu Niemców było ich ośmieszanie i ukazywanie jako postaci do niedawna okrutnych, a teraz żałosnych, czemu towarzyszyło akcentowanie polskiej szlachetności i wielkoduszności. Taki przekaz płynął z najpopularniejszego serialu wojennego *Cztery pancerni i pies* (reż. Konrad Nałęcki, 1966-1970).

Podobnie było z filmem *Pierwszy dzień wolności* (reż. Aleksander Ford, 1964), zrealizowanym według sztuki Leona Kruczkowskiego. Dzieło to spotkało się z przychylnością krytyki, która dostrzegła jego prawdę psychologiczną zawartą w obrazie *tragedii (...) młodej Niemki, która wybrała (wybrała!) swój los ze świadomością, że zginie (...)*<sup>48</sup>. O konfrontacji Polaków z Niemcami w tym filmie pisano z kolei: *Dotychczas przedstawiano przede wszystkim racje polityczne, narodowe, a nie ludzkie, psychologiczne. I dlatego obraz nie był pełny. Nadszedł czas, by rozszyfrować to, co działało się*

z drugiej strony barykady, by spojrzeć szerzej na te sprawy – także oczami z tamtej strony<sup>49</sup>. Z perspektywy lat widać, że tego rodzaju postawa była raczej wizją życzeniową niż faktycznie występującą w filmie. W rzeczywistości bowiem Polacy i Niemcy to w dziele Forda dwa zupełnie różne światy, połączone w przypadkowym spotkaniu, jakie pod sam koniec wojny miało miejsce w opuszczonym niemieckim domu. Schemat „podłych Niemców” początkowo zostaje tu przełamany obrazem ich godnego ubolewania losu (gwałty na niemieckich dziewczynach dokonane przez polskich mężczyzn wracających z robót przymusowych). Ponieważ jednak ostatecznie Niemka zdradziła pomagających jej Polaków i wspierała w aktach sabotażu oddziały hitlerowców, przesłaniem filmu jest komunikat, że *Polak pozostanie Polakiem, z Niemki zawsze wyjdzie Niemka*<sup>50</sup>. We wspomnianym już filmie *Sobótka* na podobnej, odwetowej zasadzie ukazano prymat kwestii narodowych nad indywidualnymi emocjami i programowy brak empatii wobec miejscowych Niemców, mimo sytuacji sprzyjających nawiązaniu z nimi bliższych relacji. W retrospekcjach wydarzeń z roku 1945 dwóch rannych – oficer ludowego Wojska Polskiego i żołnierz Wehrmachtu – przechodzi rekonwalescencję, zajmując jedno obszerne łóżko w tym samym domu zarekwirowanym niemieckiej rodzinie. Chociaż koniak jest *tym samym koniakiem*<sup>51</sup>, a niemiecka matka, która straciła na wojnie synów, pomaga polskiemu żołnierzowi jak własnemu dziecku, konkluzja filmu jest jednoznaczna: polskie krzywdy i cierpienia wojenne były większe niż niemieckie.

Pozornie głębszą refleksję na temat nastawienia do obcości, wskazującą też na większą złożoność kwestii narodowych na Ziemiach Zachodnich, zawarł w filmie *Skąpani w ogniu* Jerzy Passendorfer. Przede wszystkim wyróżnił odrębne typy tożsamości: polską, niemiecką i autochtoniczną. Należy jednak podkreślić, że zarysowany przez reżysera problem pogranicza narodowego i kulturowego (polsko-śląsko-niemieckiego), który byłby adekwatny do opisu przestrzeni Górnego Śląska, mylnie przypisano tu Dolnemu Śląskowi. W filmie ukazano czującą się coraz bardziej obco na swojej ziemi ludność miejscową, z jej stereotypami i uprzedzeniami, oraz wrogo do niej nastawioną ludność napływową pragnącą odegrać się za lata okupacji<sup>52</sup>. Starano się też przybliżyć polskiemu widzowi kwestię górnośląskich losów (przymusowa służba w Wehrmachcie, czekanie na Polskę, konfiskata mienia) oraz uświadomić niezrozumienie specyfiki pogranicza i błędne utożsamianie Ślązaków (nawet o polskobrzmiących nazwiskach, takich jak Hajdukowie) z Niemcami. Problem polegał jednak na tym, że po pierwsze w filmie *zubożono niezmiernie obraz Śląska*<sup>53</sup> – co słusznie zauważył Jakub Zajdel – gdyż *nie przedstawiono zetknięcia dyrektyw ideologii komunistycznej z normami kulturowymi właściwymi społeczności posiadającej własną historię*<sup>54</sup>, skupiając się w charakterystyce regionu wyłącznie na – w istocie niewytłumaczonej – kwestii Wehrmachtu; dodatkowo groteskowe wrażenie robi tu czysta polszczyzna Ślązaczek. Po drugie wątek endemicznej ludności o propolskim nastawieniu w rzeczywistości nie mógł się odnosić do Dolnoślązaków, bo ich tożsamość historycznie ukształtowało nie pogranicze, tylko kultura niemiecka<sup>55</sup>. W zamysle reżysera widać wyraźne i celowe (w znaczeniu – zgodne z ówczesną propagandą) „przesunięcie” całego problemu pograniczności nieco bardziej na zachód. *Idée fixe* polityki władzy ludowej stanowił bowiem cel radykalnej polonizacji Nadodrza<sup>56</sup>. Ujmując rzecz w skrócie, chodziło o poszukiwanie polskości także tam, gdzie jej nie było i być nie mogło. Obecność autochtonów, niezależnie od stopnia ich świadomości narodowej i znajomości je-

zyka polskiego, miała być po prostu kolejnym argumentem potwierdzającym polskość tych ziem.

Podobną, ale wyrażoną dosadniej iluzję pogranicza, które miałyby charakteryzować przedwojenny Dolny Śląsk, stworzył Andrzej Piotrowski w *Pułapce* (1970), której do absurdu doprowadził rzekomo istniejące na tym terenie podziały narodowościowe. Reżyser wykorzystał znany już w polskim kinie motyw konfliktu polsko-niemieckiego w obrębie jednej rodziny, którą warto, a nawet trzeba poświęcić dla słusznej sprawy narodowej (wątek obecny w *Rodzinie Milcarków* Józefa Wyszomirskiego, 1962), po to, by pokazać pojedynek dwóch braci, z których jeden jest majorem Wojska Polskiego, a drugi dywersantem z Werwolfu. W typowy dla oficjalnego dyskursu sposób ocenizowano tu wątki skomplikowanego krajobrazu kulturowego pogranicza i heterogenicznej tożsamości jego mieszkańców, ugruntowując stereotyp skonfliktowanego górnośląskiego (polskiego) domu, w którym czai się wróg (Niemiec), a także podtrzymano, obecne we wspomnianym filmie Passendorfera, z gruntu mylne wyobrażenie, jakoby na Ziemiach Zachodnich, nawet za Odrą, mieszkali polscy Ślązacy – ofiary niemieckiej polityki narodowościowej. Takie kodowanie krajobrazu kulturowego, oprócz zgodności z obowiązującą geografiami wyobrażoną, pozwalało skupić cały wysiłek propagandy na ujmowaniu polsko-niemieckich relacji w duchu manichejskim – odwiecznej walki dobra ze złem<sup>57</sup> – i ostatecznie odwrócić uwagę od rzeczywistego problemu demograficznego, społecznego, kulturowego, jakim była utrata ogromnych terenów na Wschodzie.

W warunkach nowego ustroju całościowy projekt tożsamości narodowej z konieczności musiał mieć formułę reformistyczną i uwzględniać nowe konteksty społeczne. Kinga Siewior pisze, że zakładało to *wpisywanie w reprezentacje Ziemi Odzyskanych takich „nowatorskich” motywów, jak (...) dojrzewanie bohaterów w duchu socjalizmu; orientowanie fabuły wokół perypetii sołtysów i rad gromadzkich, pionierów walczących o ochronę „mienia wspólnego” z różnymi kulakami-kapitalistami i szabrownikami czy chociażby, z innej strony, heroizmu Dywizji Kościuszkowskiej, a szerzej także Armii Czerwonej (przedstawianej jako wyzwolicieli)*<sup>58</sup>. Wszystko to służyło gloryfikacji partii i wskazywaniu przez nią wzorów „postępowych” idei; miało przy tym istotne znaczenie w rozwiązywaniu problemów adaptacyjnych i radzeniu sobie z ogólnym chaosem. Czynnikiem konsolidującym tożsamość „swoich”, to znaczy wszystkich tych, których zaliczono w poczet zwolenników nowego systemu, stała się narracja o początkach władzy ludowej na Ziemiach Zachodnich. Pozwalała ona ukazywać zagospodarowywanie nowych terenów jako proces, w którym *środowisko sprawujące rządy poniosło na ołtarzu nowego ustroju ofiarę z krwi tysięcy mundurowych i cywilów*<sup>59</sup>. Narracja oparta na myśleniu kategoriami walki klasowej potrzebowała rzecz jasna figury „obcego”. Na Dolnym Śląsku – po grupach Werwolfu i innych niemieckich organizacjach podziemnych – jego uosobieniem stały się różnego rodzaju bandy spod znaku rodzimej reakcji. A ponieważ celem było kreowanie atmosfery heroicznej walki w obronie ładu i bezpieczeństwa obywateli, za wszelką cenę starano się podtrzymywać mit wojny domowej, wyolbrzymiając znaczenie sił reakcyjnych<sup>60</sup>.

Okazało się, że mający trafić do publicznego obiegu dualizm postaw i charakterów, ukazany na tle rzeczywistości pełnej samowoli i bezprawia, stanowił konfigurację, która w filmie świetnie sprawdzała się w formule westernu. Na te-

renach, na których nie ustanowiono jeszcze nowej jurysdykcji, a przemoc i prawo silniejszego były regułą obowiązującą, funkcjonariusze Milicji Obywatelskiej mogli przejść rolę szeryfów, samotni bohaterowie wywodzący się z szeregow Wojska Polskiego, działając niczym kowboje w imię dobra zbiorowości, mogli rozprawić się z bandami opryszków, zaś same te miejsca mogły stać się przystanią dla spragnionych spokoju i porządku nowych osadników. Konwencja nawiązująca do westernu pozwalała ponadto na wskazywanie wprost, *po czyjej stronie leżała racja zarówno w perspektywie moralnej, jak i ideologicznej*<sup>61</sup>. W ten sposób starano się przekonać widzów, że jedyną gwarancją stabilizacji na „Ziemiach Odzyskanych” dają działania wysłanników władzy. Mitycznym herosem, wybawicielem grupy był zatem z reguły lewicowy bohater, szlachetny pogromca szabrowników i reakcyjnych bandytów, stróż sprawiedliwego ładu, sprawnie rozwiązujący najbardziej skomplikowane problemy społeczne. Taki schemat realiów polskiego „Dzikiego Zachodu” powtórzono w co najmniej kilku filmach, między innymi w omówionym już dziele Passendorfera *Skąpani w ogniu*, a także w *Prawie i pięści*. Wyściowy stan chaosu, w którym nie było do końca jasne, kto jest wrogiem, a kto przyjacielem, w obu filmach opanowywał charyzmatyczny bohater. W pierwszym był nim kapitan Sowiński, oficer Wojska Polskiego, który walczył z reakcyjnymi bandami i niemieckimi dywersantami, w drugim – Andrzej Kenig, niedawny więzień Oświęcimia, teraz przedstawiciel organów władzy, który mierzył się z polskim szabrownictwem.

Konsolidacji „naszych” pod sztandarem idei lewicowych, tak jak to zostało ukazane w wymienionych filmach, służył mit „swojaków”. Według Jakuba Zajdla *ważne było (...), aby „swojak” był żołnierzem lub kombatantem, którego szlak bojowy prowadził z Sielc do Berlina i który potem aktywnie organizował struktury nowej władzy*<sup>62</sup>. Normę obowiązującą w polskim kinie stanowiło bowiem pozytywne ukazywanie bohaterów związanych światopoglądowo z partią: żołnierzy Wojska Polskiego, funkcjonariuszy Milicji Obywatelskiej i przedstawicieli Urzędu Bezpieczeństwa<sup>63</sup>. Podkreślanie ich zasług dla powojennej odbudowy i integracji wpisywało się w realizację postulatu jedności wszystkich tych, którzy u boku Armii Czerwonej uczestniczyli w walkach o Wał Pomorski, forsowali Odrę, brali udział w szturmie na Berlin, a także służyło ugruntowywaniu przekonania, że *to oni powinni znaleźć trwałe miejsce w pamięci społecznej zamiast wciąż kultywowanych wspomnień akowskich*<sup>64</sup>. Chociaż przeszłość związana z Armią Krajową zawsze można było rozgrzeszyć, wplatając ją w narrację o przemianie ideowej bohatera, który przechodzi na stronę komunistów, jak kapitan Sowiński ze *Skąpanych w ogniu*, i dzięki temu pozostaje bez skazy. Innej ocenie podlegał natomiast jego niedawny kolega z lasu, Sprężyna. Należał on bowiem do tego grona akowców, którzy nie podjęli współpracy z władzami, wskutek czego jako postacie „obciążone przeszłością” i nieprzystosowane do nowych warunków zostały wyrzucone na margines życia społecznego<sup>65</sup>.

Szlachetnemu wizerunkowi kościuszkowców sprzeciwiał się natomiast obraz zawarty w filmie *Agnieszka 46* (reż. Sylwester Chęciński, 1964), w którym osadnicy wojskowi na własnych autorytarnych warunkach próbowali urządzać lokalną wspólnotę w Białobrzegach – odgródzonej od świata niewielkiej osadzie rybackiej. Utrzymany w *westernowej, awanturniczej konwencji*<sup>66</sup> film ukazywał realia „Ziem Odzyskanych” przypominające prawdziwy Teksas ogarnięty zapaścią cywilizacyjną i „zdziczeniem” ludności. Ujawniał wszystko to, co nie mieściło



się w oficjalnie postulowanym obrazie: sprzeniewierzające się podręcznikowo szlachetnym ideałom środowisko miejscowych kombatanatów – zdegenerowanych i dopuszczających się aktów despotyzmu i wykorzystywania. Dekonstruował metanarrację bohaterskich żołnierzy Wojska Polskiego, pozbawiając ich cech heroicznych. Dzieło to było *skazą na mundurowo-kombatanckim micie (...) pieczołowicie pielęgnowanym w czasach Gomułki*<sup>67</sup>, dlatego uznano, że jest złe i *nie daje realnego obrazu rzeczywistości, gorzej, fałszuje ją, obraża i głęboko krzywdzi*<sup>68</sup>. Z perspektywy czasu można powiedzieć, że – intencjonalnie czy też nie – Chęcińskiemu udało się uniknąć czarno-białych klasyfikacji i przedstawić głębsze podziały i problemy adaptacyjne niż te, jakie chcieliby widzieć ówcześni promienci. Film wskazywał nie tylko na kruchość wspólnoty pionierów życia na Ziemiach Zachodnich, ale także na słabość władz, które nie potrafiły należycie administrować nowymi terenami.

### **Nowe pokolenie i dalsze problemy tożsamościowe**

Oprócz problematyki tożsamości konstruowanej na fundamencie mitów narodowych i społecznych, której bezpośrednim odniesieniem były czasy ostatniej wojny i okoliczności jej zakończenia, kino lat 60. podejmowało także – w formule filmu obyczajowego – kwestie związane z procesami asymilacyjnymi na „Ziemiach Odzyskanych”, dając wgląd w przemiany mentalne, zachowania różnych środowisk i odmienne style życia mieszkańców. Na ogół filmy o tematyce współczesnej odzwierciedlały gomułkowską erę małej stabilizacji – czasy, kiedy to żyło się *skromnie, ale bezpiecznie*<sup>69</sup> – ukazując perspektywę pokolenia powojennego. Zbiorowości pokazywane na ekranie nie były już wyłącznie kręgiem ludzi pracy, ale częściej – jak pisze Dorota Skotarczak w odniesieniu do polskiej komedii tych czasów – przedstawicielami inteligencji oraz *socjalistycznej klasy średniej*<sup>70</sup>. Ich tożsamość była tożsamością szarego człowieka, obywatela pozbawionego wprawdzie szerszych perspektyw, ale za to cieszącego się względną stabilnością życia i zaspokajającego potrzebę dobrobytu w socjalistycznej wersji konsumpcjonizmu.

Procesy kształtowania się nowych środowisk i podziały, jakie hierarchicznie rozwarstwiały społeczeństwo bezklasowe, ukazano w filmie *Szklana góra* (1960) Pawła Komorowskiego, zrealizowanym na podstawie powieści *Południe* Macieja Patkowskiego. Głównymi bohaterami tej historii są lekarka odbywająca praktykę w miejscowym szpitalu oraz zakochany w niej majster z pobliskich kamieniołomów. Przeszkodą dla ich miłości okazała się różnica środowiskowa oraz poziom wykształcenia, które spowodowały, że młodzi nie zdołali pokonać bariery dzielącej dwa odmienne światy i stworzyć stały związek. W filmie Komorowskiego podziałów było zresztą więcej: warszawskie/prowincjonalne, postępowe/staroświeckie, perspektywiczne/wsteczne. Charakteryzowanie świata w kategoriach binarnych sytuowało Ziemię Zachodnie w opozycji do centrum, w obszarze peryferii słabo zintegrowanych z resztą kraju, zamieszkanymi przez społeczność ludzi o mentalności małomiasteczkowej, niepodążających za cywilizacyjnymi, postępowymi zmianami. W *Szklanej górze* osnową akcji jest życie kolektywu robotniczego z kamieniołomów. Znajdziemy tu jednak także ślady tego, co szczególnie interesowało reżyserów filmów obyczajowych z przełomu lat 50. i 60., mianowicie nowych form

spędzania czasu wolnego. Popaździernikowa propaganda dążyła do przedstawiania Polski jako kraju szczęśliwego i prężnie się rozwijającego, zatem na srebrnym ekranie często pokazywano zwyczajne, beztroskie życie modnie i kolorowo ubranych ludzi zainteresowanych nowoczesnymi rozrywkami. Prawdopodobnie pod wpływem *zachłyśnięcia się modą, kreacją, pięknnością*<sup>71</sup> inny stał się też wizerunek kobiety.

Wspomniane trendy dobrze oddaje film Stanisława Lenartowicza *Zobaczmy się w niedzielę* (1959), w którym pokolenie dorastających dziewcząt zupełnie nie przypomina już swoich matek – ani w sposobie ubierania się, ani w aspiracjach życiowych czy relacjach damsko-męskich. Bardziej niż macierzyństwem lub działalnością organizacyjną jest ono zainteresowane zabawą, rozrywką, kinem, potańcówkami, koncertami. Magdalena Saryusz-Wolska w kontekście filmu Lenartowicza napisała: *Prawie wszyscy bohaterowie to ludzie młodzi („młodość” Wrocławia była jednym z wątków podnoszonych przez państwową propagandę)*<sup>72</sup>, przedstawione zaś miasto *żyje chwilą*<sup>73</sup>. Można zatem stwierdzić, że to różnica generacyjna wpływa na zmianę stylu życia i tożsamości społecznej. Wrocławianie z filmu *Zobaczmy się w niedzielę* to zresztą nie tylko przedstawiciele pierwszego powojennego pokolenia młodzieży pragnącego odciąć się od tematu wojny, ale też córki i synowie osadników, których biografie pozbawione komunikacyjnej ciągłości pamięci pozostają ahistoryczne, a więc tym bardziej skoncentrowane na teraźniejszości. Film trafnie ukazywał przy tym kontrast pomiędzy dawną mentalnością plebejską reprezentowaną przez generację rodziców a mentalnością miejską typową dla młodego pokolenia. Wielkomiejskość z jej rozwiązaniami komunalnymi i udogodnieniami mieszkaniowymi stawała się tu wyrazem aspiracji społeczeństwa socjalistycznego, w którym migracja ze wschodu na zachód zbiegła się w czasie z migracjami ludzi ze wsi do miast.

Wizja „Ziem Odzyskanych” zawarta w filmie *Zobaczmy się w niedzielę* niemal idealnie wpisywała się w oczekiwania władz zainteresowanych tworzeniem pozytywnego wizerunku miast przejętych na zachodzie. Jak pisał recenzent filmu: (...) *Lenartowicz – świadomie czy nieświadomie zrobił „przy sposobności” jeden z najlepszych filmów propagandowych, który możemy pokazać w świecie na dowód, że polski Wrocław żyje. A jest to – niezależnie od sukcesu artystycznego, za jaki film uważam – duże osiągnięcie polityczne*<sup>74</sup>. Należy dodać, że Wrocław Lenartowicza wyglądał bardziej na miasto z marzeń niż realne. Za pomocą cięć montażowych reżyser uniknął pokazania pustek i ruin architektonicznych, które w owym czasie czyniły ze stolicy Dolnego Śląska miasto kontrastów. Koherentny wizerunek Wrocławia, jaki powstał w ten sposób, zdaniem Saryusz-Wolskiej, paradoksalnie wskazywał na problematyczną tożsamość lokalną. *Nie można było oprzeć jej na narracji historycznej, gdyż nie nadawały się do tego hasła o Wrocławiu odwiecznie polskim, niewiarygodne w zetknięciu z obecnymi w życiu codziennym poniemieckimi przedmiotami. Natomiast budowanie identyfikacji w oparciu o tę spuściznę było nie do pomyślenia. Alternatywnym nośnikiem lokalnej tożsamości mogła być więc przestrzeń miejska, zwłaszcza że zaangażowani w odbudowę Wrocławia mieszkańcy zdążyli się do niej przywiązać. Obrazy miasta, które konsekwentnie odwoływały się do tych samych miejsc (w miarę możliwości historycznie neutralnych lub potwierdzających „polskość” tego miasta), miały zatem potencjał spajania wrocławian z ich przestrzenią życiową*<sup>75</sup>. Faktycznie, jak pisał Gregor Thum, najbardziej powszechnym doświadczeniem polskich osadników było poczucie ob-

kości<sup>76</sup>, które determinowało relacje z nowym miejscem zamieszkania, uniemożliwiające wytworzenie się głębszych więzi. Wrocław dla jego powojennych mieszkańców pozostawał miejscem ahistorycznym, pozbawionym odniesień, miastem okaleczonym, *któremu amputowano pamięć*<sup>77</sup>.

Innym filmem z Wrocławiem w tle był dramat psychologiczno-obyczajowy Leona Jeannota zatytułowany *Bumerang* (1966). Jednak mniej w nim było lokalnych odniesień, bowiem osi fabuły reżyser uczynił, wyrażony tym razem *expressis verbis*, motyw konfliktu pokoleń, którego podłożem był problem pamięci zbiorowej. Generacja, która nie pamiętała już wojny i znała ją tylko z podręczników, nie miała do niej tak emocjonalnego stosunku jak pokolenie wojenne, żyjące wciąż wspomnieniami okupacji i Auschwitz. Dzieci osadników w większości nie podzielały zatem uczuć nienawiści między dwoma narodami. Z kolei w opinii ich rodziców pamięć przeszłości powinna być nauką dla przyszłości, co wiązało się z koniecznością podtrzymywania tez o wciąż aktualnym niebezpieczeństwie ze strony zachodniego sąsiada oraz o odpowiedzialności zbiorowej także współczesnych Niemców za zbrodnie nazistowskie. Pod wpływem tych animozji uczucie łączące parę głównych bohaterów nie mogło się spełnić, bowiem niczym fatum przesładował ich nieszczęsny los dawnych i obecnych mieszkańców Ziemi Zachodnich. Jak konkluduje Andrzej Dębski: *Opowieść o miłości młodej Polki i Niemca znad Renu – (...) urodzonego podczas wojny we Wrocławiu, przyjeżdżającego po 20 latach do tego miasta, by zrobić zdjęcia rodzinnego domu – pokazywała, że przeszłość, jak tytułowy bumerang, wciąż powraca i ciąży na generacji, która nie miała wpływu na rozpętanie wojny*<sup>78</sup>. W tle filmu Jeannota wyraźnie pobrzmiwało echo ciągle aktualnego politycznego sporu z NRF, która w przeciwieństwie do sojuszniczej NRD oficjalnie nie uznawała granicy na Odrze i Nysie Łużyckiej i poprzez organizacje takie jak Związek Wypędzonych kultywowała nostalgiczną pamięć i mit utraconej ziemi ojczywej na wschodzie<sup>79</sup>. Widmo rewanżyzmu ze strony zachodniemieckiej jeszcze dwie dekady po wojnie musiało stanowić element dezintegrujący, czyniąc z Ziemi Zachodnich obszar niepewny i tymczasowy, w którym trudno było się zakorzenić. Zarazem, co daje się dostrzec w *Bumerangu*, niemiecka przeszłość, nieistniejąca i zakazana w peerelowskim dyskursie, potęgowała u młodych mieszkańców regionu wrażenie nieciągłości historii, zakłócenia lokalnego *genius loci*, w efekcie generując problemy z tożsamością.

Filmem, który podsumowywał wątki „Ziem Odzyskanych”, a w którym perswazyjne ujęcie tożsamości narodowej osiągnęło apogeum, był *Album polski* (reż. Jan Rybkowski, 1970). Zrealizowane z rozmachem i utrzymane w tonie rocznicowo-obrachunkowym dzieło nieprzypadkowo miało premierę 8 maja 1971 r. W zamyśle twórców celem filmu było uzupełnienie luki w pamięci młodych i ostatecznie pogodzenie generacji. Wojna stała się w nim *elementem wspólnym dla różnych pokoleń, ponieważ ciągle trwa świat, u którego podstaw się znalazła. Ojcowie walczyli po to, aby ich dzieci mogły żyć w lepszej rzeczywistości*<sup>80</sup>. Miał on też w 25. rocznicę powstania Polski Ludowej uspokoić naród wizją zintegrowania Ziemi Zachodnich z „macierzą”. Recenzentka miesięcznika „Kino” pisała patetycznie, że film jest *próbą stworzenia wielkiej epickiej opowieści o naszym powrocie*<sup>81</sup>. W scenach, w których po raz pierwszy na taką skalę pokazano kluczowy dla czasów wielkiej wędrówki ludów motyw ikonograficzny, czyli kolumny przesiedleńców w zimie 1945 r., widziano *wielki marsz powracającego narodu, który przybywał na swoje, po swoje, do swo-*

ich<sup>82</sup>. Zdaniem Piotra Zwierzchowskiego, zastosowana przez Rybkowskiego formuła eposu sprzyjała eksplikacji oficjalnej pamięci i służyła zaszczepianiu przekonania, że *najważniejsze jest społeczeństwo jako wspólnota*<sup>83</sup>. Na rozrachunkowy charakter filmu z pewnością wpłynął klimat liberalnej polityki wschodniej Willy'ego Brandta, której zwieńczeniem było podpisanie w 1970 r. układu pomiędzy Polską a NRF. Strona niemiecka autoryzowała w nim granicę na Odrze i Nysie Łużyckiej, co w opinii polskich władz wiązało się z zakończeniem procesu konsolidacji Ziem Zachodnich z resztą kraju.

## Uwagi końcowe

Prześledzenie wątku tożsamości na Ziemiach Zachodnich w polskim kinie pozwala wysnuć wniosek, że filmy, podobnie jak inne teksty kultury z lat 50. i 60., były uwikłane przede wszystkim w politykę i ideologię. Nie tylko tworzyły obowiązujące modele pamięci, ale też kreowały określony repertuar zbiorowych wyobrażeń, który w warunkach nowej geografii i nowego ustroju miał być podwaliną tożsamości społecznej. Presja rekonstrukcji modelu narodu jako wspólnoty ludzi równych i identycznych spowodowała, że inne rodzaje identyfikacji – lokalne czy regionalne – zeszyły na dalszy plan. Odcięcie ziem wschodnich i utratę małych ojczyzn usiłowano zrekompenzować wyższością cywilizacyjną nowych terenów i uzasadniać moralnie mitem piastowskim, a poczucie różnorodności i zindywidualizowane przynależności niwelować inżynierią społeczną socjalizmu. Polityka włączona w nurt kultury służyła obsesyjnemu podkreślaniu rdzennej polskości Ziem Zachodnich i jedności etnicznej oraz równości społecznej ich mieszkańców. Tym samym podstawą konstrukcji tożsamości była relacja wobec „obcego” (Niemca, wroga klasowego) oraz klimat homogeniczności kulturowej i klasowej.

Warto jednak przy tym pamiętać, że mit „Ziem Odzyskanych” miał także charakter mediacyjny i terapeutyczny<sup>84</sup>; był ludziom potrzebny i pomagał im organizować nowe życie w trudnych, ekstremalnych warunkach. W tym sensie zawarta w filmach *mityczna narracja nie była wyłącznie propagandowym wytworem funkcjonariuszy Polski Ludowej, ale była też efektem wrażliwości twórców, starających się odpowiedzieć na oczekiwania ogółu widzów*<sup>85</sup>. Ponadto przy całej jednostronności przekazu niektórym reżyserom udało się – mniej lub bardziej świadomie – ukazać na ekranie to, co było związane z realnym, codziennym życiem i doświadczeniem: kryzysy integracyjne na Ziemiach Zachodnich, poczucie obcości oraz problematyczne amputowanie pamięci. Chociaż projekt narodowy zakładał możliwość szybkiej i nieskomplikowanej wymiany ludności, dzieła filmowe pokazują, że faktycznie zagospodarowanie Nadodrza było procesem złożonym, długotrwałym, naznaczonym kryzysami przynależności. Formowaniu się lokalnej tożsamości z pewnością nie sprzyjała pamięć utraconego Wschodu, oficjalnie wymazywana i tylko aluzyjnie przywoływana na ekranie. Przeszkodą dla tworzenia się więzi z nowymi terenami, co niejako jest zawarte podskórnie w omówionych dziełach, stał się też brak akceptacji zastanego dziedzictwa kulturowego, lęki wynikające z kontaktu z tym, co poniemieckie, tabu utraty domów przez poprzednich mieszkańców, w wyniku czego Ziemie Zachodnie były postrzegane jako miejsce niere-lacyjne, nieciągłe i pozbawione antropologicznych odniesień tożsamościowych.

- <sup>1</sup> Współcześnie neguje się przede wszystkim pejoratywne zabarwienie nazwy „Ziemie Odzyskane”, ukutej na potrzeby propagandy komunistycznej. Używanie tego terminu – zdaniem Roberta Traby – za każdym razem wprawia w ruch *spiralę żądań i wzajemnych pretensji, w których historia może co najwyżej stać się elementem gry politycznej, a nie rzeczywistego rozumienia przeszłości*. R. Traba, *Walka o kulturę*, „Przegląd Polityczny” 2006, nr 75, s. 52. Zob. rekonstrukcję dyskusji na temat używania tego pojęcia we współczesnym dyskursie naukowym: K. Siewior, *Ziemie Odzyskane – od geografii wyobrażonej do negatywnego mnemotoposu (prolegomena)*, w: *Ziemie Odzyskane. W poszukiwaniu nowych narracji*, red. E. Kledzik, M. Michalski, M. Praczyk, Wydawnictwo UAM, Poznań 2018, s. 64-70.
- <sup>2</sup> Zob. J. Szydłowska, *Narracje pojałtańskiego Okcydentu. Literatura polska wobec pogranicza na przykładzie Warmii i Mazur (1945-1989)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2013, s. 56-57. Autorka zamiast terminu „Ziemie Odzyskane” proponuje określenie „pojałtański Okcydent”.
- <sup>3</sup> J. Kochanowski, *Ziemie przechodnie*, w: *Osadnicy. Nowe życie kresowiaków na Ziemiach Zachodnich. Nadzieje i niemoc wobec władzy ludowej*, oprac. A. Knyt, PWN, Ośrodek Karta, Warszawa 2016, s. 143.
- <sup>4</sup> Tytułowa problematyka miała przy tym osobiste znaczenie dla Władysława Gomułki, który w latach 1945-1949 był ministrem Ziem Odzyskanych.
- <sup>5</sup> Taka była oficjalna nazwa Niemiec Zachodnich stosowana w Polsce do 1972 r.
- <sup>6</sup> Z. Bauman, *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007, s. 13.
- <sup>7</sup> Z. Bokszański, *Tożsamości zbiorowe*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 50.
- <sup>8</sup> M. Zaremba, *Wielka truoga. Polska 1944-1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Wydawnictwo „Znak”, Kraków 2012.
- <sup>9</sup> J. Lemann-Zajjček, *Jan Rybkowski – baron polskiej kinematografii*, w: *Autrzy kina polskiego*, tom 3, red. G. Stachówna, B. Zmudziński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 18.
- <sup>10</sup> T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Katowice 2009, s. 165.
- <sup>11</sup> Cz. Michalski, *Prywatna sprawa trzech kobiet*, „Film” 1957, nr 22, s. 10.
- <sup>12</sup> B. Halicka, *Polski Dziki Zachód. Przymusowe migracje i kulturowe osvajanie Nadodrza 1945-1948*, Universitas, Kraków 2015, s. 51-59.
- <sup>13</sup> T. Lubelski, dz. cyt., s. 203.
- <sup>14</sup> W. Woroszyński, *Jeszcze nie zginęła*, „Film” 1959, nr 15, s. 4.
- <sup>15</sup> Tamże.
- <sup>16</sup> S. Bobowski, *Wielka mistyfikacja. Ziemie Odzyskane w kinematografii PRL-u*, „Pamięć i Przyszłość” 2008, nr 1, s. 43.
- <sup>17</sup> J. Szydłowska, *Od Kuźa do Smarzowskiego: film fabularny jako medium wiedzy o Ziemiach Zachodnich i Północnych*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 2011, nr 3 (273), s. 527.
- <sup>18</sup> M. Dopartowa, *Krzyż Walecznych*, w: *50 lat Polskiej Szkoły Filmowej* (DVD), Warszawa 2008.
- <sup>19</sup> Tamże.
- <sup>20</sup> Tamże.
- <sup>21</sup> S. Bobowski, dz. cyt., s. 44.
- <sup>22</sup> Zob. B. Halicka, dz. cyt., s. 215.
- <sup>23</sup> S. Bobowski, dz. cyt., s. 44.
- <sup>24</sup> M. Zaremba, dz. cyt., s. 357.
- <sup>25</sup> R. Traba, R. Żytniec, *Ziemie Odzyskane/utracony Heimat. Ludzkie dramaty i koniunktury polityczne*, w: *Polsko-niemieckie miejsca pamięci, tom 1. Wspólne/oddzielne*, red. R. Traba, H. H. Hahn, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2015, s. 660-661.
- <sup>26</sup> S. Bobowski, dz. cyt., s. 43.
- <sup>27</sup> Z. Bokszański, dz. cyt., s. 39.
- <sup>28</sup> *Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii, w: Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, A. Madej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1994, s. 31.
- <sup>29</sup> Z. Bauman, dz. cyt., s. 24.
- <sup>30</sup> Tamże, s. 24.
- <sup>31</sup> R. Traba, R. Żytniec, dz. cyt., s. 671.
- <sup>32</sup> P. Zwierzchowski, *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013, s. 32.
- <sup>33</sup> M. Mikołajczak, „Szli na Zachód osadnicy...”. *Rola metaforyki przestrzennej w tworzeniu mitologii Ziemi Lubuskiej*, w: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2012, s. 145.
- <sup>34</sup> Cyt. z filmu *Sami swoi*.
- <sup>35</sup> Zob. G. Pełczyński, *Trylogia Sylwestra Chęcińskiego*, „Konteksty Kultury” 2015, t. 12, z. 3, s. 374.
- <sup>36</sup> T. Lubelski, dz. cyt., s. 274.
- <sup>37</sup> P. Czapliński, *Kompleks niemiecki w literaturze polskiej*, w: *Polacy – Niemcy. Literatura i pamięć*, red. J. Fiecko, J. Kałajny, S. Piontek, Oficyna Wydawnicza WSJO, Poznań 2010, s. 111.
- <sup>38</sup> Z. Bokszański, dz. cyt., s. 108.
- <sup>39</sup> J. Peltz, *Komedia sarmacka*, „Film” 1967, nr 38, s. 4.
- <sup>40</sup> Tamże.



- <sup>41</sup> M. Marszał, *Polska polityka historyczna w ocenie Zygmunta Wojciechowskiego w okresie międzywojennym*, „Zeszyty Prawnicze” 2011, nr 11 (4), s. 352.
- <sup>42</sup> Zob.: K. Uczkiewicz-Styś, *Ziemie Zachodnie jako semiosfera*, w: *Ziemie Zachodnie – historia i perspektywy*, red. W. Kucharski, G. Strauchold, Ósrodek „Pamięć i Przyszłość”, Instytut Historyczny Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011, s. 41.
- <sup>43</sup> Z. Bokszański, dz. cyt., s. 117.
- <sup>44</sup> Cyt. z filmu *Trzy kobiety*.
- <sup>45</sup> Z. Bokszański, dz. cyt., s. 124.
- <sup>46</sup> A. Sakson, *Niemcy w świadomości społecznej Polaków*, w: *Polacy wobec Niemców. Z dziejów kultury politycznej Polski 1945-1948*, red. A. Wolff-Powęska, Instytut Zachodni, Poznań 1993, s. 409.
- <sup>47</sup> J. Zajdel, *Filmowy obraz Polski powojennej: W syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, A. Madej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1994, s. 121.
- <sup>48</sup> J. A. Szczepański, *Pięciu z niemieckiej niewoli*, „Film” 1964, nr 51-52, s. 4.
- <sup>49</sup> S. Janicki rozmawia z Aleksandrem Fordem, tamże, s. 14-15.
- <sup>50</sup> T. Lubelski, dz. cyt., s. 237.
- <sup>51</sup> Cyt. z filmu *Sobótki*.
- <sup>52</sup> O tym, że stanowiło to udokumentowaną praktykę, pisze Paweł Kacprzak, *Polityka władz polskich wobec ludności niemieckiej w okresie funkcjonowania Ministerstwa Ziemi Odzyskanych*, „Czasopismo Prawno-Historyczne” 2010, t. 62, nr 2, s. 216-217.
- <sup>53</sup> J. Zajdel, dz. cyt., s. 106.
- <sup>54</sup> Tamże.
- <sup>55</sup> Od tej reguły istniały wszakże wyjątki. Na przykład w przedwojennym Wrocławiu mniejszość polska stanowiła około 5 proc. populacji. Zob. G. Thum, *Obce miasto. Wrocław 1945 i potem*, tłum. M. Słabicka, Via Nova, Wrocław 2005, s. 18.
- <sup>56</sup> Określenie B. Halickiej, dz. cyt.
- <sup>57</sup> K. Uczkiewicz-Styś, dz. cyt., s. 44.
- <sup>58</sup> K. Siewior, dz. cyt., s. 88.
- <sup>59</sup> R. Klementowski, „...szli wszędzie, dokąd ich partia posłała...” – „Odzyskiwanie” Ziemi Zachodnich w kontekście polityki pamięci historycznej władz po 1945 roku, w: *Ziemie Odzyskane. W poszukiwaniu nowych narracji*, dz. cyt., s. 289.
- <sup>60</sup> Tamże, s. 299.
- <sup>61</sup> J. Zajdel, dz. cyt., s. 119.
- <sup>62</sup> Tamże, s. 122.
- <sup>63</sup> Należy jednak zaznaczyć, że przedstawianie pracowników UB miało inną tonację niż żołnierzy WP. Funkcjonariusze UB byli przede wszystkim groźni i nie mieli poczucia humoru. Przykładem różnicy w przedstawianiu UB i żołnierzy LWP jest scena w *Skąpanych w ogniu*, w której do jednostki wojskowej przychodzi pracownik UB w sprawie zabłąkanej kuli.
- <sup>64</sup> Tamże, s. 123-124.
- <sup>65</sup> Nieco inaczej ujmuje tę kwestię Łukasz Łoziński, który pisze: *Omawiane filmy nie tworzą całkowicie baśniowej linii podziału na dobrych i złych. Zarówno w „Nikt nie woła”, jak i w „Skąpanych w ogniu” pojawiają się postaci mediujące, byli żołnierze Polski Podziemnej, którzy nie wspierają powojennego systemu, ale też dalecy są od osądzania dezertera czy kogoś, kto wstąpił do LWP*. Zob. Ł. Łoziński, *Okres pionierski na „Ziemiach Odzyskanych” w filmie fabularnym PRL. Obraz społeczeństwa*, w: *Początek*, red. M. Błaszowska, M. Kustera, I. Pisarek, „Babel”, Kraków 2015, s. 25.
- <sup>66</sup> T. Sikorski, U. Kozłowska, *Skaza. Agnieszka 46 (1964) jako przykład niezmierniej symplifikacji „mundurowo-kombatanckiego” mitu w polskim filmie fabularnym dekady* Wiesława Gomułki, w: *Ziemie Zachodnie i Północne w polskiej kinematografii (1944/45-1989)*, red. M. Kowalski, T. Sikorski, Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2019, s. 188.
- <sup>67</sup> Tamże.
- <sup>68</sup> Z. Berling, *W sprawie Agnieszki. Dalsza wypowiedź o filmie*, „Wolność i Lud” 28.02.1965, s. 8. Cyt. za: *Ziemie Zachodnie i Północne*, s. 185.
- <sup>69</sup> D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa PRL w kinematografii filmowej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004, s. 86.
- <sup>70</sup> Tamże, s. 99.
- <sup>71</sup> Tamże, s. 105.
- <sup>72</sup> M. Saryusz-Wolska, *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 340.
- <sup>73</sup> Tamże.
- <sup>74</sup> [EW], *Główny bohater – Wrocław*, „Słowo Polskie” 15.01.1960, nr 12, s. 3. Cyt. za: A. Szela, „Zobaczmy się w niedzielę”. *Portret Wrocławia i jego mieszkańców w filmie Stanisława Lenartowicza*, „Dolnośląskie Towarzystwo Regionalne”, <http://dtr-dtsk.pl/index.php/aleksandra-szelag-zobaczmy-sie-w-niedziele-portret-wroclawia-i-jego-mieszkancow-w-filmie-stanislaw-lenartowicza/> (dostęp: 9.04.2021).
- <sup>75</sup> M. Saryusz-Wolska, dz. cyt., s. 347.
- <sup>76</sup> Zob. G. Thum, dz. cyt., s. 214.
- <sup>77</sup> A. Zawada, *Bresław. Eseje o miejscach*, Wrocław 1996, s. 52. Cyt. za: M. Saryusz-Wolska, dz. cyt., s. 346.
- <sup>78</sup> A. Dębski, *Obraz Polski i Polaków w filmie niemieckim oraz Niemiec i Niemców w filmie polskim*

po 1945 r., w: *Interakcje. Leksykon komunikowania polsko-niemieckiego*, <http://www.polska-niemcy-interakcje.pl/articles/show/36> (dostęp: 9.04.2021).

<sup>79</sup> R. Traba, R. Żytniec, dz. cyt., s. 676-677.

<sup>80</sup> P. Zwierzchowski, dz. cyt., s. 122.

<sup>81</sup> D. Karcz, *Droga do ojczyzny*, „Kino” 1970, nr 5, s. 5.

<sup>82</sup> Tamże, s. 7.

<sup>83</sup> P. Zwierzchowski, dz. cyt., s. 200.

<sup>84</sup> Zob. K. Gieba, *Początek i powrót. Strategie tworzenia tożsamości protetycznej w literaturze tzw. Ziemi Odzyskanych*, w: „*Ziemia Odzyskana*”. *W poszukiwaniu...* dz. cyt., s. 112.

<sup>85</sup> Ł. Łoziński, dz. cyt., s. 33.

## Ilona Copik

Dr hab., profesor w Instytucie Nauk o Kulturze na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Obszary zainteresowań badawczych: antropologia filmu i mediów, kino polskie, edukacja medialna. Autorka monografii: *Pomiędzy Gliwicami a Gleiwitz. Przestrzeń kulturowa Gliwic w piśarstwie Horsta Bienka* (2013); *Tópografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk* (2017). Współredaktorka tomów zbiorowych: *Edukacja przez słowo – obraz – dźwięk* (2015); *Kultury obrazu – tabu – edukacja* (2018).

## Bibliografia

- Bauman, Z.** (2007). *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Bobowski, S.** (2008). Wielka mistyfikacja. *Ziemia Odzyskana w kinematografii PRL-u. Pamięć i Przyszłość*, (1), ss. 41-49.
- Boksański, Z.** (2007). *Tożsamości zbiorowe*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Czapliński, P.** (2010). Kompleks niemiecki w literaturze polskiej. W: J. Fiećko, J. Kałużny, S. Piontek (red.), *Polacy – Niemcy. Literatura i pamięć* (ss. 83-128). Poznań: Oficyna Wydawnicza WSJO.
- Dębski, A.** (2015). Obraz Polski i Polaków w filmie niemieckim oraz Niemiec i Niemców w filmie polskim po 1945 r. W: *Interakcje. Leksykon komunikowania polsko-niemieckiego* (t. 1). <http://www.polska-niemcy-interakcje.pl/articles/show/36>
- Domke, R., Szymala, J.** (2020). *Dolny Śląsk i Ziemia Lubuska w powojennych filmach polskich po 1945 roku*. Zielona Góra: Wydawnictwo Uniwersytetu Zielonogórskiego.
- Dopartowa, M.** (2008). *Krzyż Walecznych*. W: *50 lat Polskiej Szkoły Filmowej* (DVD). Warszawa.
- Gieba, K.** (2018). Początek i powrót. Strategie tworzenia tożsamości protetycznej w literaturze tzw. Ziemi Odzyskanych. W: E. Kledzik, M. Michalski, M. Praczyk (red.), *Ziemia Odzyskana. W poszukiwaniu nowych narracji* (ss. 99-113). Poznań: Wydawnictwo UAM.
- Halicka, B.** (2015). *Polski Dzikie Zachód. Przymusowe migracje i kulturowe oswojanie Nadodrza 1945-1948*. Kraków: Universitas.
- Kacprzak, P.** (2010). Polityka władz polskich wobec ludności niemieckiej w okresie funkcjonowania Ministerstwa Ziemi Odzyskanych. *Czasopismo Prawno-Historyczne*, 62 (2), ss. 215-236.

- Karcz, D.** (1970). Droga do ojczyzny. *Kino*, (5), ss. 2-9.
- Klementowski, R.** (2018). „...wszędzie, dokąd ich partia posłała...” – „Odzyskiwanie” Ziemi Zachodnich w kontekście polityki pamięci historycznej władz po 1945 roku. W: E. Kledzik, M. Michalski, M. Praczyk (red.), *Ziemia Odzyskana. W poszukiwaniu nowych narracji*. (ss. 279-304). Poznań: Wydawnictwo UAM.
- Kochanowski, J.** (2016). Ziemia przechodnie. W: A. Knyt (oprac.), *Osadnicy. Nowe życie kresowiaków na Ziemiach Zachodnich. Nadzieje i niemoc wobec władzy ludowej* (ss. 143-158). Warszawa: PWN, Ośrodek Karta.
- Lemann-Zajicek, J.** (2007). Jan Rybkowski – baron polskiej kinematografii. W: G. Stachówna, B. Zmudziński (red.), *Autorzy kina polskiego* (t. 3) (ss. 9-30). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Lubelski, T.** (2009). *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Katowice: Videograf II.
- Loziński, Ł.** (2015). Okres pionierski na „Ziemiach Odzyskanych” w filmie fabularnym PRL. Obraz społeczeństwa. W: M. Błaszowska, M. Kustera, I. Pisarek (red.), *Początek* (ss. 9-38). Kraków: Inicjatywa Humanistyczna „Babel”.
- Marszał, M.** (2011). Polska polityka historyczna w ocenie Zygmunta Wojciechowskiego w okresie międzywojennym. *Zeszyty Prawnicze*, 11 (4), ss. 349-359.
- Michalski, Cz.** (1957). Prywatna sprawa trzech kobiet. *Film*, (22), s. 10.
- Mikolajczak, M.** (2012). „Szli na Zachód osadnicy...”. Rola metaforyki przestrzennej w tworzeniu mitologii Ziemi Lubuskiej. W: E. Konończuk, E. Sidoruk (red.), *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki* (ss. 135-158). Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Peltz, J.** (1967). Komedia sarmacka. *Film*, (38), s. 4.
- Pelczyński, G.** (2015). Trylogia Sylwestra Chęcińskiego. *Konteksty Kultury*, 3 (12), ss. 369-381.
- Sakson, A.** (1993). Niemcy w świadomości społecznej Polaków. W: A. Wolff-Powęska (red.), *Polacy wobec Niemców. Z dziejów kultury politycznej Polski 1945-1948* (ss. 408-429). Poznań: Instytut Zachodni.
- Saryusz-Wolska, M.** (2011). *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Siewior, K.** (2018). Ziemia Odzyskana – od geografii wyobrażonej do negatywnego mne-motoposu (prolegomena). W: E. Kledzik, M. Michalski, M. Praczyk (red.), *Ziemia Odzyskana. W poszukiwaniu nowych narracji* (ss. 63-98). Poznań: Wydawnictwo UAM.
- Sikorski, T., Kozłowska, U.** (2019). Skaza. „Agnieszka 46” (1964) jako przykład niezmiernie symplifikacji „mundurowo-kombatanckiego” mitu w polskim filmie fabularnym dekady Wiesława Gomułki. W: M. Kowalski, T. Sikorski (red.), *Ziemia Zachodnie i Północne w polskiej kinematografii (1944/1945-1989)* (ss. 169-194). Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.
- Skotarczak, D.** (2004). *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Szczepański, J. A.** (1964). Pięciu z niemieckiej niewoli. *Film*, (50), s. 4.
- Szydłowska, J.** (2011). Od Kutza do Smarzewskiego: film fabularny jako medium wiedzy o Ziemiach Zachodnich i Północnych. *Komunikaty Mazursko-Warmińskie*, 3 (273), ss. 521-537.
- Thum, G.** (2005). *Obce miasto. Wrocław 1945 i potem* (tłum. M. Słabicka). Wrocław: Via Nova.
- Traba, R., Żytyniec, R.** (2015). Ziemia Odzyskana/utracony Heimat. Ludzkie dramaty i koniunktury polityczne. W: R. Traba, H. H. Hahn (red.), *Wyobrażenia przeszłości. Polsko-niemieckie miejsca pamięci* (ss. 660-682). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.

- Uczkiewicz-Styś, K.** (2011). Ziemie Zachodnie jako semiosfera. W: W. Kucharski, G. Strauchold (red.), *Ziemie Zachodnie – historia i perspektywy* (ss. 41-46). Wrocław: Ośrodek Pamięć i przyszłość.
- Woroszyński, W.** (1959). Jeszcze nie zginęła. *Film*, (15), s. 4.
- Zajdel, J.** (1994). Filmowy obraz Polski powojennej. W: T. Miczka, A. Madej (red.), *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych* (ss. 106-120). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Zaremba, M.** (2012). *Wielka trwoga. Polska 1944-1947. Ludowa reakcja na kryzys*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Zwierzchowski, P.** (2013). *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.* Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.

**Keywords:**

displaced identity;  
nationalism;  
mono-ethnicity;  
Western Territories;  
Polish Cinema;  
PRL

**Abstract**

Ilona Copik

**Displaced Identity: PRL Cinema and the Problem of the Western Territories**

The article addresses the problem of “displaced identity” understood as a top-down national and social project for post-Yalta spaces. Although its aim was national homogenization and integration within new geographical and political boundaries, the project actually triggered a crisis of belonging and identification, inherited by subsequent generations of post-war inhabitants of the new territories. The study is devoted to Polish feature films from 1956-1970 which can be said to refer to displaced identity and whose role in the reception of the “Recovered [Western] Territories” was significant. By addressing the topics of migration, settlement, and the development of new areas, they essentially influenced the collective imagination. The film analyses are accompanied by considerations on the role of cinema in the processes of shaping mono-ethnicity, as well as on the scope of political ideas, everyday life, adaptation problems, and social conflicts depicted in the films. The research is intended to complement the existing knowledge on the history of cinema in the Polish People’s Republic (PRL), as well as its political and socio-cultural contexts related to the issue of the Western Territories.