

# IMAGES

The International Journal of European Film,  
Performing Arts and Audiovisual  
Communication

*Volume XXXVIII*  
*Number 47*  
*Poznań 2025*

ISSN 1731-450X



*Faces of Visual History*

*Editor-in-chief* Andrzej Szpulak  
Institute of Film, Media and Audiovisual Arts  
Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland

*Founder & Senior editor* Marek Hendrykowski

*Associate editors* Mateusz Drewniak, Mikołaj Jazdon, Patrycja Rojek, Joanna Pigulak

*Layout and cover design* Andrzej Tomaszewski  
*Graphic editor* Reginaldo Cammarano

*Copy editor* Marzena Urbańczyk  
*Proofreader (English)* Rob Pagett

*Editorial address* IMAGES  
Faculty of Polish and Classical Philology  
Collegium Maius  
ul. Fredry 10, 61-701 Poznań, Poland  
e-mail: images.redakcja@gmail.com  
tel. [+48] 61 829 45 57  
www.filmoznawstwo.com

© Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,  
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2024  
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced,  
stored in a retrieval system or transmitted in any means, electronic, mechanical,  
photocopying, recording or otherwise,  
without the prior written permission of the publisher.



The electronic edition of the journal is distributed under the terms  
of the Creative Commons licence – Attribution 4.0 International

Publikacja finansowana ze środków  
Dziekana Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu

ISSN (Online) 2720-040X ISSN (Print) 1731-450X DOI: 10.14746/i

*Photocopying* Printed in Poland  
Printed on acid-free paper

*Printing office* VOLUMINA.PL Sp. z o.o., Szczecin, ul. Ks. Witolda 7–9

# IMAGES

The International Journal of European Film,  
Performing Arts and Audiovisual  
Communication

*Volume XXXVIII*  
*Number 47*  
*Poznań 2025*

ISSN 1731-450X

## *Faces of Visual History*

Volume editors  
Piotr Kurpiewski  
Marcin Pigulak

Athens – Amadora – Bydgoszcz – Doha – Edinburgh  
Gdańsk – Glasgow – Leeds – London – Łódź – Mainz  
Marquette – Poznań – Prague – Stockholm – Toruń – Warszawa

*Editorial*    *Marcin Maron*  
*Advisory Board:*    *Katarzyna Mąka-Malatyńska*  
                              *Laura Morovitz*  
                              *Joanna Wojnicka*



# Spis treści / Contents

- 5 Wprowadzenie  
(Piotr Kurpiewski, Marcin Pigulak)
- 9 Paweł Sołodki, *Mikrohistorie, mikrometraże i mikrodokumenty. O skomplikowanych relacjach historii i form lapidarnych w audiowizualnej kulturze cyfrowej*
- 25 Elżbieta Durys, Joanna Rydzewska, *Druga wojna światowa w ujęciu transnarodowym: próba poszerzenia grona odbiorców prestiżowych seriali. Przypadek Świata w ogniu (BBC/PBS, 2019–2023)*
- 45 Patrycja Wilczyńska, Iwona Leonowicz-Bukała, *Political Contexts and Their Visualizations in the Animated Films of Communist Yugoslavia*
- 65 Maciej Białous, *Social Attitudes Towards Historical Films in Contemporary Poland*
- 79 Andrzej Szpulak, *Poza antystalinowskim misterium. Kłopoty ze Sceną Faktu TVP (2006–2010)*
- 97 Piotr Kurpiewski, *Święty Witold Pilecki wobec bezczelnego Tadeusza „Kosa” Kościuszki. Medialne dyskusje o filmach Kos i Raport Pileckiego z perspektywy politycznej i artystycznej recepcji*
- 113 Krzysztof Loska, *Głosy z przeszłości: mikrohistoryczne narracje Hou Hsiao-hsiena*
- 129 Marcin Pigulak, *Narratywizowanie przeszłości w cyfrowym ego-dokumentie na przykładzie gry autobiograficznej Cosmic Top Secret*
- 155 Marta Maciejewska, *„We wspólnym piekle”. Transnarodowość i nowy sposób prezentowania historii w czeskim kinie na przykładzie Malowanego ptaka Václava Marhoula*
- 171 Iwona Kolasińska-Pasterczyk, *Średniowieczne uniwersum strachu jako metafora współczesności w parabolicznej opowieści o zniewoleniu przez system (Ciemności kryją ziemię Stanisława Barabáša według Jerzego Andrzejewskiego, 1989)*
- 193 Wojciech Sławnikowski, *Mityczna historia. Czas w Podróży komediantów i Spojrzeniu Odyseusza Teo Angelopulosa*

**Faces  
of Visual History**

- 207 Małgorzata Radkiewicz, „*Posągi nie umierają*”. *Filmowa dokumentacja sztuki afrykańskiej jako forma dekolonizacji*
- 221 Wojciech Sitek, *Symulacja kapitalistycznej gospodarki-świata: Europa Universalis IV*
- 239 Aleksandra Julia Kaniuk, Kacper Kajetan Kidziak, *Nawigując nurty zbrodni rzeki Jangcy. Analiza historycznej chińskiej gry detektywistycznej Murders on the Yangtze River*
- 257 Katarzyna Ewa Zielińska, *Persuasion or Story? Historical Spots Bridging Film and Advertising*
- 278 Marcin Pigulak, *Tryb fotograficzny jako narzędzie historyczno-kulturowej interpretacji. Kinofilskie spojrzenie na świat Ghost of Tsushima przez pryzmat trybu Kurosawy*
- 295 Anna Śliwińska, *Kilka uwag o realizmie filmowym i jego społecznym wymiarze*
- 302 Mateusz Drewniak, *Polska krytyka filmowa kina dokumentalnego w czasopiśmie branżowych. Od końca II wojny światowej do przełomu cyfrowego. Rekonesans badawczy*
- 317 *Noty o autorach*
- 321 *Notes about authors*

## **Author Gallery**

## **Varia**

## Wprowadzenie

Na okładce niniejszego numeru „Images”, który oddajemy w ręce Czytelników, znajduje się kadr z reportażu autorstwa Bolesława Matuszewskiego, jednego z pionierów światowej kinematografii, teoretyka i praktyka filmowego medium. Prezentowane zdjęcie zapobiegło wybuchowi skandalu dyplomatycznego w 1897 r., ponieważ dowodziło, że ówczesny prezydent Francji Félix Faure (1841–1899) nie uchybił protokołowi dyplomatycznemu i zdjął nakrycie głowy, kiedy oddawał należną cześć wojskowemu sztandarowi.

Spoglądając na zdjęcie Matuszewskiego z dzisiejszej perspektywy, po blisko 130 latach od wydarzenia upamiętnionego na fotografii, można stwierdzić, że jest ona doskonałym przykładem artefaktu należącego do kategorii historii wizualnej. Sam kadr, bez znajomości kontekstu sytuacji, wydaje się dość typowy dla swoich czasów – ukazuje moment oficjalnych uroczystości w przestrzeni publicznej. Gdy jednak weźmiemy pod uwagę liczne konteksty, które towarzyszą zdjęciu autora kanonicznych tekstów *Nowe źródło historii* oraz *Nowe źródło historii. Ożywiona fotografia. Czym jest, czym być powinna*, widać, jak ogromne znaczenie może zawierać pojedynczy artefakt wizualny.

Duch Matuszewskiego niezmiennie unosi się nad refleksją naukową w obrębie sztuk wizualnych i audiowizualnych – zarówno w podręcznikowych syntezach dziejów polskiego kina, jak i w monograficznych studiach z zakresu badań nad relacjami filmu i historii ich twórcy zaczynają od przypomnienia doniosłej roli autora *Nowego źródła historii* jako jednego z pierwszych, *par excellence*, teoretyków filmu. I choć współcześnie wspomnianiu Matuszewskiego towarzyszy refleksja nad jego naiwnym idealizmem w kontekście ufności w niemożliwy do przekłamania autentyzm nowego (wówczas) medium, wszyscy badacze podkreślają wielką przenikliwość pioniera kina związaną z wyszczególnieniem bezdyskusyjnego waloru filmowego przekazu – uchwycenia momentu historycznego, chwili dziejowej.

Okładkowe zdjęcie pozostaje według nas, redaktorów tomu, dobrą metaforą jego zawartości. Mamy tu do czynienia z opisanym wyżej artefaktem historii wizualnej, który stanowił koronny dowód w rozwiązaniu intrygi politycznej w precyzyjnie skonstruowanej strategii narracyjnej głównych graczy europejskiej polityki przełomu XIX i XX wieku. Historia wizualna, strategie narracyjne i gry to główne obszary, wokół których poruszają się Autorki i Autorzy tekstów umieszczonych w niniejszym zbiorze.

Zawarte w nim artykuły łączy refleksja nad strategiami narracyjnymi historii wizualnej w kinie oraz w grach historycznych. Bada-

cze na różne sposoby przedstawiają analityczne dociekania związane z różnorodnymi zjawiskami zachodzącymi w obszarze ekranowych reprezentacji przeszłości. Niektóre teksty mają przekrojowy charakter i syntetycznie opisują szerokie zjawiska, takie jak mikrohistoryczny wymiar krótkich form audiowizualnych (Paweł Sołodki), społeczny kontekst współczesnego polskiego filmu historycznego (Maciej Białous) czy polityczne meandry zagrzebskiej szkoły animacji (Patrycja Wilczyńska i Iwona Leonowicz-Bukała). Pozostałe artykuły filmoznawcze stanowią swoiste *case studies* na temat pojedynczych filmów (Iwona Kolaszińska-Pasterczyk – *Ciemności kryją ziemię*, Krzysztof Loska – *Miasto smutku*, Marta Maciejewska – *Malowany ptak*), opisu uniwersum wysokobudżetowego serialu o II wojnie światowej (Elżbieta Durys i Joanna Rydzewska – *Świat w ogniu*), charakterystyki kilku filmów (Piotr Kurpiewski – *Kos i Raport Pileckiego*, Małgorzata Radkiewicz – *Dahomej* i *Raz jeszcze... [Posągi nie umierają]*) oraz Wojciech Sławnikowski – *Podróż komediantów* i *Spojrzenie*), zjawiska telewizyjnego, jakim była Scena Faktu (Andrzej Szpulak), czy wreszcie – roli reklamy telewizyjnej o zabarwieniu historycznym (Katarzyna Ewa Zielińska).

Z kolei w artykułach groznawczych ich Autorzy i Autorki skupili się na opisie historycznych meandrów wielopoziomowych gier: *Cosmic Top Secret* (Marcin Pigulak), *Europa Universalis IV* (Wojciech Sitek) i *Murders on the Yangtze River* (Aleksandra Julia Kaniuk i Kacper Kąjetan Kidziak). Chociaż omawiane produkcje różnią się pod względem gatunkowym, stylistycznym i koncepcyjnym (obejmując zarówno gry typu *grand strategy*, jak i opowieści o charakterze mikrohistorycznym), łączy je przekonanie, że gry cyfrowe pełnią istotną funkcję w kształtowaniu współczesnych wyobrażeń o przeszłości. Autorki i Autorzy posługują się zróżnicowanymi podejściami badawczymi, łącząc doświadczenia groznawstwa z metodologiami historii, teorii postkolonialnej oraz krytyki społeczno-ekonomicznej. Dzięki temu ukazane zostają rozmaite sposoby, w jakie interaktywne narracje obrazują przeszłość oraz ujawniają mechanizmy jej (re)konstruowania, (re)definiowania i (re)interpretowania.

Mamy nadzieję, że zaproponowane przez Autorki i Autorów teksty staną się inspiracją do dalszych poszukiwań w zakresie studiów nad fascynującą dyscypliną, jaką jest historia wizualna i związane z nią obszary badawcze.

Piotr Kurpiewski, Marcin Pigulak

FACES  
OF VISUAL HISTORY



Chodnikowy kiosk z prasą, Nowy Jork, 1902

Źródło: domena publiczna (Detroit Publishing Company, Library of Congress), [https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ACharacteristic\\_Sidewalk\\_Newsstand\\_New\\_York\\_City.jpg?utm\\_source=chatgpt.com](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ACharacteristic_Sidewalk_Newsstand_New_York_City.jpg?utm_source=chatgpt.com)

# *Mikrohistorie, mikrometraże i mikrodokumenty. O skomplikowanych relacjach historii i form lapidarnych w audiowizualnej kulturze cyfrowej*

**ABSTRACT.** Sołodki Paweł, *Mikrohistorie, mikrometraże i mikrodokumenty. O skomplikowanych relacjach historii i form lapidarnych w audiowizualnej kulturze cyfrowej* [Microhistories, Microshorts and Microdocumentaries: On the Complex Relationship Between History and Lapidary Forms in Audiovisual Digital Culture]. "Images" vol. XXXVIII, no. 47. Poznań 2025. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 9–24. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2025.38.47.1>.

This article uses the categories of microhistory, microshort and microdocumentary, for which the context is contemporary digital environments, with a particular emphasis on social media. As microhistory as a research method and microshort and microdocumentary as concise audiovisual forms are underrepresented categories in contemporary historiography and film studies, the author juxtaposes them in the text, examining the points of intersection between them and the resulting phenomena. The aim of the article is to answer the following questions: (1) To what extent is it possible to analyse microdocumentaries using micro-historical tools?; (2) To what extent is it possible to integrate microdocumentaries into the scope of micro-historical research?; (3) How can this juxtaposition broaden the realisation and research scope of both microshorts and microhistory?

**KEYWORDS:** history, microhistory, digital culture, digital history, documentary film, social media

Lapidarne formy audiowizualne od wielu lat wypełniają przestrzeń środowisk cyfrowych, stając się elementem codziennego doświadczenia niejednej osoby. Chociaż ich funkcja rozrywkowa zdaje się dominować nad innymi, treści o charakterze informacyjnym, edukacyjnym czy archiwizacyjnym również rozwijają się prężnie i znajdują dla siebie odbiorców. „Filmiki” i „krótkie wideo” to jedynie niektóre z nazw, jakie przyjmują, a naukowa refleksja nad nimi obejmuje kwestie nie tylko technologiczne, ekonomiczne, etyczne czy marketingowe, lecz także te związane z kontekstami społeczno-kulturowymi, jak strategie narratywizacji codziennych doświadczeń, kultura przesytu czy postprawda[1]. Poszerzający się zakres narzędzi i perspektyw badawczych zachęca do rewizji granic dotychczasowych dyscyplin naukowych, zarówno

[1] Za punkt wyjścia do badań nad lapidarnymi formami audiowizualnymi mogą posłużyć książki: D. Bondy Valdovinos Kaye, Jing Zeng, Patrik Wikström, *TikTok. Creativity and Culture in Short Video*, Polity Press, Cambridge 2022; *Compact Cinematics. The Moving Image in the Age of Bit-Sized Media*, red. Pepita Hesselberth, Maria Poulaki, Bloomsbury, New York 2017, a także numer 2/2024 „Kultury Współczes-

nej”, poświęcony nowym lapidarnościami. W dalszej kolejności polecane są publikacje: Aleksandra Powierska, *W sieci mediów społecznościowych. Teorie i metody badań*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2024 oraz Paula Albquerque, *The Webcam as an Emerging Cinematic Medium*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2018.

tych związanych z filmoznawstwem czy medioznawstwem, jak i z naukami społecznymi, np. antropologią, etnografią, historią. Podążanie za nowymi perspektywami i wypracowywanie adekwatnych narzędzi interdyscyplinarnych umożliwia weryfikację dotychczasowych stanowisk i przyczyniają się do pogłębiania wiedzy o otaczającym świecie.

Wielu badaczy i wiele badaczek[2] podkreśla fakt, iż warstwa formalna lapidarnych form audiowizualnych – oczywiście w ramach możliwości określanych przez kształt ekosystemów medialnych, w których są tworzone i rozpowszechniane – definiuje możliwości w zakresie przekazywania przez nie wiedzy, także tej historycznej. Fragmentaryzacja, skrótowość, modularność, intermedialność czy efemeryczność wpływają na czas i stopień skupienia odbiorców, a zatem na ich możliwości poznawcze, do czego stara się adaptować choćby pedagogika w formie metody nauczania zwanej *microlearningiem*[3]. Zanik tradycyjnego podziału na media tradycyjne i alternatywne sprzyja łączeniu instytucjonalnego i wernakularnego stylu przekazywania wiedzy, redefiniując pozycje eksperta i amatora, ale także ułatwiając popularyzację materiałów wspierających dezinformację czy wręcz zakłamywanie istniejącej wiedzy[4]. Co więcej, „twitteryzacja”[5] i „tiktokizacja”[6] obejmują coraz większe obszary kultury, sprawiając, że lapidarność staje się wymaganą cechą wielu obszarów życia codziennego[7].

Podążając za możliwościami rysowanymi przez nieustanne wyłanianie się nowych fenomenów kulturowych, chciałbym w niniejszym artykule zestawzić ze sobą w kluczu interdyscyplinarnym mikrohistorię jako metodę badawczą łączącą narzędzia wykształcone w ramach historii i antropologii oraz mikrodokument jako formę audiowizualną, która wyłoniła się z filmu dokumentalnego oraz z mikrometraży, czyli lapidarnych form audiowizualnych obecnych m.in. w aplikacjach mediów społecznościowych. Powodem skupienia się na tych dwóch – wydawałoby się niezestawialnych – obszarach jest fakt coraz wyraźniejszego kierowania dziś uwagi w stronę perspektyw oddolnych, werna-

[2] Zob. Katarzyna Kaczmarczyk, *O podstawowych założeniach narratologii transmedialnej i o jej miejscu wśród narratologii klasycznych i postklasycznych*, [w:] *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. eadem, Universitas, Kraków 2017; Ewa Szczęsna, *O myśleniu narracyjnym i jego cyfrowej reprezentacji*, [w:] *Narratologia transmedialna...*

[3] *Microlearning* to metoda edukacyjna oparta na przekazywaniu informacji w bardzo małych segmentach, najczęściej za pośrednictwem narzędzi mobilnych i platform e-learningowych. Zob. Ahmed Mostrady, Eva Sanchez-Lopez, Andres Filipe Gonzalez-Sanchez, *Microlearning and Its Effectiveness in Modern Education. A Mini Review*, „Acta Pedagogica Asiana” 2024, nr 4(1).

[4] Zob. Harry Collins, *Czy wszyscy jesteśmy ekspertami?*, tłum. Ewa Bińczyk, Janusz Grygień, Wydaw-

nictwo Naukowe PWN, Warszawa 2019; Agnieszka Ogonowska, *Typy eksperta. Koegzystencja „starych” i „nowych” ekspertów we współczesnej sferze publicznej i przestrzeniach medialnych*, „Kultura Współczesna” 2023, nr 2(122), s. 120–134.

[5] J. Brian Houston, Mitchell S. McKinney, Esther Thorson et al., *The Twitterization of Journalism. User Perceptions of News Tweets*, „Journalism” 2018, nr 21(5), s. 614–632.

[6] Rex Woodbury, *The TikTokization of Everything*, Digital Native, 28.09.2022, <https://www.digitalnative.tech/p/the-tiktokization-of-everything> (dostęp: 11.09.2024).

[7] Zob. Karol Jachymek, Urszula Sawicka, Łukasz Juda, *O krótkich formach medialnych w (cyber)kulturze*, „Kultura Współczesna” 2024, nr 2(127), s. 10–15.



kularnych, codziennych. Owo przesunięcie widoczne jest w obszarze historii przynajmniej od lat 60. XX wieku i momentu wyłonienia się mikrohistorii jako propozycji metodologicznej. Natomiast w obszarze sztuk audiowizualnych przybrało ono na sile po raz pierwszy wraz z pojawieniem się w pierwszej połowie XX wieku amatorskich technologii realizacji obrazu i wykształceniem się formuły *home movies*, a następnie zyskało nieznaną wcześniej popularność dzięki rozwojowi internetu drugiej generacji oraz mediów społecznościowych.

Ponieważ mikrohistoria programowo stara się koncentrować na perspektywie oddolnej, codziennej, jednostkowej, a mikrodokumenty obejmują w dużej mierze treści amatorskie, pozainstytucjonalne, wernakularne, zestawienie tych przestrzeni rysuje się jako wyjątkowo interesujące badawczo. Chcę zatem przyjrzeć się w artykule miejscom, w którym obie przestrzenie się splatają, dialogując ze sobą i wzbogacając wzajemne potencjały. Interesuje mnie, czy współczesna kultura audiowizualna jest w stanie zaproponować nowe kierunki rozwoju nie dość popularnej dziś metodzie badawczej oraz jak treści mikrohistoryczne bywają reprezentowane wśród mikrometraży. Użyję narzędzi badawczych opierających się na przeglądzie literatury oraz analizie treści, by zdefiniować pola zajmowane przez mikrohistorie, mikrometraże oraz mikrodokumenty, przyjrzeć się miejscom przecięcia owych obszarów oraz sformułować wnioski. W tym celu zastosuję dość tradycyjną strukturę wyводу: w pierwszym podrozdziale skupię się na miejscu mikrohistorii we współczesnym pejzażu metod badawczych, w kolejnym wprowadzę do wyводу drugiego aktanta, czyli mikrometraż, i pokrótce opiszę, w jaki sposób wzbogaca on perspektywę mikrohistoryczną. Trzeci podrozdział poświęcony będzie ostatniej kategorii, czyli mikrodokumentowi, omawianemu tu zarówno w kontekście mikrometraży, jak i mikrohistorii. Ponieważ i mikrometraże, i mikrodokumenty nie mają ugruntowanej pozycji w nomenklaturze filmo- i medioznawczej, przyjęcie powyższego schematu wyводу pozwoli mi sukcesywnie wprowadzać do niego kolejne kategorie, zamiast od razu wrzucać czytelników w gąszcz – być może – nieznanych pojęć.

Mikrohistoria jako metoda badawcza wyłoniła się w wyniku wzajemnych inspiracji historii oraz nauk społecznych, zwłaszcza antropologii, i jest dziś uznawana za jeden z nurtów tzw. nowej historii kulturowej (ang. *new cultural history*). Za jej teoretyczny fundament służą teksty m.in. Jean-François'a Lyotarda, Pierre'a Bourdieu, Claude'a Lévi-Straussa czy Michela Foucaulta, natomiast jej początki lokowane są we Włoszech lat 60. i 70. XX wieku i łączone z czasopismem „Quaderni Storici” (1966–) oraz z późniejszą serią książek *Microhistorie* (1981–1991), a następnie z publikacjami amerykańskich badaczy i badaczek, głównie Roberta Darntona i Natalie Zemon Davis. Do czołowych historiograficznych dzieł zrealizowanych przy użyciu tej metody należą m.in. *Montaillou. Wioska heretyków 1294–1324* (Emmanuel Le Roy Ladurie, 1975), *Ser i robaki. Wizja świata pewnego młynarza z XVI w.* (Carlo Ginzburg,

**Mikrohistorie**

1976), *Powrót Martina Guerre'a* (Natalie Zemon Davis, 1983) czy *Wielka masakra kotów i inne epizody francuskiej historii kultury* (Robert Darn-ton, 1984). Z racji swojej interdyscyplinarności stawiana jest obok takich różnorodnych perspektyw badawczych, jak historia antropologiczna i antropologia historyczna, etnohistoria, historia oddolna (ang. *history from below*), historia kultury popularnej, historia życia codziennego czy ego-dokumenty. Jak pisze Peter Burke w *Historii kulturowej*[8], wyłonienie się mikrohistorii było reakcją m.in. na rozczarowanie skoncentrowaną na Zachodzie „wielką narracją” czy też ówczesną historią gospodarczą, wykorzystującą metody ilościowe i koncentrującą się na ogólnych tendencjach bez uwzględniania specyfiki kultur lokalnych. „Mikrohistoria jest zatem w swych intencjach jakościowa i miniaturowa, a nie ilościowa i globalizująca”[9], stwierdza badaczka Ewa Domańska.

Carlo Ginzburg i Carlo Poni definiują mikrohistorię jako „historyczną strategię badawczą skoncentrowaną na małych, wąsko określonych wydarzeniach, społecznościach, grupach, rodzinach, a nawet pojedynczych osobach”[10]. Ewa Domańska dodaje: „Historia ta fragmentaryzuje dzieje, które widziane są w «okrucinach», «odpryskach», drobiazgach, są ukazywane za pomocą szczegółowych studiów przypadków”. I dalej: „Ten typ historii decentralizuje wydarzenia uznawane zwyczajowo za ważne i skupia się na zdarzeniach pozornie błahych i niezwykłych, które są symptomami społecznych i politycznych procesów”[11]. Opowieści mikrohistoryczne koncentrują się zatem na relacjach międzyludzkich, zależnościach władzy i formach, w jakich się uobecniają, zwyczajach i zachowaniach – bywa, że nietypowych z punktu widzenia norm kulturowych. Metoda mikrohistoryczna nie zatrzymuje się jednak na indywidualnym opisie jednostkowych przypadków, ale szuka dla nich szerszych kontekstów. Zadaniem mikrohistoryków i mikrohistoryczek jest zatem przyjrzenie się owym napięciom na linii ogólne–szczegółowe, instytucjonalne–oddolne czy typowe–nietypowe, z zachowaniem ostrożności względem oficjalnych źródeł. Ważne jest także koncentrowanie się na tych materiałach, w których bohaterzy i bohaterki wypowiadają się we własnym imieniu, np. w manuskryptach, zeznaniach, relacjach, dziennikach i pamiętnikach. Na koniec należy podkreślić, że przedmiotowa metoda badawcza nie rości sobie pretensji do kompletności czy wystarczalności w jakiegokolwiek formie – jej programowa niekompletność jest jej największą zaletą[12].

[8] Peter Burke, *Historia kulturowa. Wprowadzenie*, tłum. Justyn Hunia, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 52.

[9] Ewa Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2005, s. 216.

[10] Carlo Ginzburg, Carlo Poni, *The Name and the Game. Unequal Exchange and the Historiographic Marketplace*, [w:] *Microhistory and the Lost People of Europe*, red. Edward Muir, Guido Ruggiero, Johns

Hopkins University Press, Baltimore–London, 1991, s. 3.

[11] Ewa Domańska, *Posłowie. Historia antropologiczna. Mikrohistoria*, [w:] Natalie Zemon Davis, *Powrót Martina Guerre'a*, tłum. Przemysław Szulgit, Wydawnictwo Zys i S-ka, Poznań 2011, s. 217–218.

[12] Péter Apor, *The Joy of Everyday Life. Microhistory and the History of Everyday Life in the Socialist Dictatorships*, „East Central Europe/ECE” 2007–2008, nr 34–35(1–2), s. 199.

W latach 90. XX wieku podejście mikrohistoryczne splotło się z biografią jako gatunkiem literackim, w nim upatrując adekwatnej optyki do prezentacji jednostkowych losów w szerszym kontekście społecznym. Kolejne lata coraz bardziej redefiniowały opisywaną metodę, która z jednej strony traciła na popularności, będąc wypieraną przez inne, z drugiej – swe metodologiczne kontury. Na ograniczenia w zakresie posługiwania się mikrohistorią, np. na trudności w wyrowadzaniu ogólnych wniosków na podstawie anegdotycznych historii lub na dominację perspektywy subiektywnej, zwracają uwagę chociażby Sigurður Gylfi Magnússon i István M. Szijártó<sup>[13]</sup> czy Ewa Domańska. Badaczka pisze, że dziś podejście mikrohistoryczne cieszy się niewielkim zainteresowaniem: „W momencie, kiedy – jak twierdzą niektórzy badacze – historia kulturowa jest martwa, «moda» na mikrohistorię przeminęła, a sam kierunek uległ kanonizacji, warto zastanowić się, jaką rolę odgrywa ten rodzaj historii dzisiaj i jaką przyszłość można dla niego zaplanować”<sup>[14]</sup>.

Odpowiedź przynosi rozwój mediów cyfrowych, a wraz z nim tzw. historii cyfrowej (ang. *digital history*) jako części humanistyki cyfrowej proponującej zestaw różnorodnych narzędzi badawczych. Zgodnie z definicją Krzysztofa Narojczyka<sup>[15]</sup> historia cyfrowa oznacza praktyki „wykorzystywania technologii komputerowej do kreowania, wzbogacania i prezentowania wiedzy o przeszłości społecznej człowieka (historycznej) zarówno w ujęciu stricte akademickim, jak i popularnonaukowym czy edukacyjnym” i obejmuje sposoby dokumentowania, analizowania i prezentowania badań, jak również przestrzeń modyfikacji samych metod, narzędzi i teorii badawczych, zmuszając badaczy i badaczki uprawiających historię oraz pokrewne dziedziny do przemyślenia dotychczasowych metod i zaimplantowania narzędzi powiązanych z najnowszymi technologiami. Należy tu podkreślić, że dziś granice humanistyki cyfrowej oraz historii cyfrowej są trudno uchwytnie. Danuta Smołucha słusznie zauważa, iż „określenie «cyfrowa» po prostu straci sens. Staje się coraz bardziej oczywiste, że każda nauka, niezależnie od dyscypliny, korzysta z narzędzi i metod cyfrowych”<sup>[16]</sup>.

Nie ulega jednak wątpliwości, że narzędzia oferowane w ramach przestrzeni cyfrowych przy pomocy adekwatnych dla siebie form wspierają historię jako dyscyplinę. Ucyfrowione archiwa, narzędzia badawcze z obszaru *data mining* i *text mining* czy niezliczone projekty artystyczne to tylko wybrane przykłady z szerokiego kręgu historii wspartej narzędziami algorytmicznymi. Wyodrębnienie mikrohistorii cyfrowej z obszaru historii cyfrowej pozwala przyjrzeć się

[13] Zob. Sigurður G. Magnússon, István M. Szijártó, *What is Microhistory. Theory and Practice*, Routledge, London–New York 2013.

[14] Ewa Domańska, *Mikrohistorie...*, s. 230.

[15] Krzysztof Narojczyk, *W kierunku historii cyfrowej. Nowe możliwości – nowe wyzwania*, „Res Publica” 2016, nr 42, s. 337.

[16] Danuta Smołucha, *Humanistyka cyfrowa w badaniach kulturowych. Analiza zjawiska na wybranych przykładach*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Ignatianum w Krakowie, Kraków 2021, s. 9.

jej zarówno w kontekście wcześniej omówionych zjawisk, jak i wielu innych. Można tu wymienić choćby jej przejawy w obszarze archiwalnych materiałów wideo, audiowizualnych paratekstów, projektów webowych opartych na strukturze mozaikowej budowanej z dziesiątek czy setek mikronarracji czy wreszcie praktyk dokumentalistycznych w mediach społecznościowych. Tym związkom zostanie poświęcona kolejna część artykułu.

## Mikrometraże

Nim przejdę do zagadnienia mikrodokumentu, chciałbym wprowadzić kategorię mikrometraży, dłużej: mikrometrażowych form audiowizualnych. Będę posługiwać się tym sformułowaniem z powodu braku ugruntowanej nomenklatury na określenie takich treści audiowizualnych, które charakteryzują się długością nieprzekraczającą kilku minut i są tworzone, rozpowszechniane i odbierane w ekosystemach środowisk cyfrowych. Istniejące określenia, choć starające się uchwycić specyfikę swych desygnatów, mają pewne wady. „Kompaktową kinematografię” (ang. *compact cinematics*)<sup>[17]</sup> Pepita Hesselberth i Maria Poulaki definiują jako „skompresowane i miniaturowe (audio)wizualne artefakty, formy i praktyki, które krążą w naszym codziennym środowisku multimedialnym, w różnych technologiach, gatunkach i dyscyplinach”. Inne określenie, tj. „nowe lapidarności”, Karol Jachymek, Urszula Sawicka i Łukasz Juda wyjaśniają jako „wszystkie cyberkulturowe formy medialne, których cechą deskryptywną jest skrótowość. Wyrażać się ona może zarówno w niedługim czasie trwania (od kilku sekund do kilkunastu minut), jak i zwięzłości samego komunikatu”<sup>[18]</sup>. Ponieważ „nowe lapidarności” obejmują także treści inne niż audiowizualne, a „kompaktowa kinematografia” brzmi dość niejasno, wprowadzam określenie „mikrometraży”: pojęcie „metrażu” jest już mocno osadzone w nomenklaturze filmoznawczej i potocznej, a przedrostek „mikro-” silnie zadomowił się w świadomości powszechnej, odnosząc się do wielu obszarów kultury. Niemniej, kategoria lapidarności zdaje się na tyle trafnie ujmować esencję zjawiska, że nawiązuję do niej w tekście, ale w polu zawężonym do interesującego mnie zagadnienia.

Mikrometrażowe formy audiowizualne definiowane są nie tyle przez stały zestaw cech, co raczej przez centralne ułożenie w otoczeniu pewnych cyrkulujących właściwości ekosystemów środowisk cyfrowych, jak interaktywność, hipertekstualność, efemeryczność, intermedialność, haptyczność, skrótowość (czy też właśnie: lapidarność), redundancja bądź remediacja. Owa lista nie jest zamknięta. Ponieważ ekosystemy, w jakich rozwijają się mikrometraże, ulegają nieustannym transformacjom, także zestaw oraz stopień uobecniania się poszcze-

[17] Pepita Hesselberth, Maria Poulaki, *Introduction. Screen | Capture | Attention*, [w:] *Compact Cinematics. The Moving Image in the Age of Bit-Sized Media*, red. eaedem, Bloomsbury, New York 2017, s. 2.

[18] Karol Jachymek, Urszula Sawicka, Łukasz Juda, op. cit., s. 11.

gólnych cech muszą podlegać zmianom, wpływając choćby na kształt formalny. Ethan Bresnick w tekście *Intensified Play. Cinematic Study of TikTok*[19] używa określenia „zintensyfikowana zabawa” na wizualny styl TikToków. Chociaż mikrometraże występują także poza tą chińską aplikacją i trudno jest wskazać takie jakości, które byłyby obecne w materiałach we wszystkich przestrzeniach środowisk cyfrowych, to wiele z opisanych przez badacza konceptów może być z pewnymi zastrzeżeniami transponowane na inne mikrometraże. Należą do nich: dostosowana do małego ekranu kompozycja obrazu, pionowe kadrowanie, dynamiczny montaż, zagęszczone użycie tekstu mówionego i pisanego, dźwięku oraz elementów graficznych, jak emotikony czy GIF-y, możliwość modyfikacji obrazu poprzez dodawanie masek i naklejek czy też wsparcie dla kolektywnego tworzenia, remiksowania i konsumowania (podzielony ekran, obraz w obrazie, biblioteka audio etc.). Jak już zostało powiedziane, krótki czas trwania pojedynczego materiału wymusza operowanie skrótem, co w najbardziej efektywnym wariantcie ogranicza narrację do jednego wątku, charakteryzowania postaci poprzez kluczową cechę lub prezentowania wybranego zagadnienia przy użyciu możliwie najbardziej precyzyjnych środków retorycznych zdolnych wywołać odpowiedni efekt w określonym czasie.

Ponieważ mikrometraże rzadko występują w oderwaniu od intertekstualnych powiązań z innymi, zmuszają odbiorców do rozwijania umiejętności odczytywania znaczeń rozproszonych po nieliniarnych i sfragmentaryzowanych narracjach w ramach różnych aplikacji, platform oraz mediów. Jak piszą Hesselberth i Poulaki: „Widzowie stali się prosumentami [...] lub pro-amatorami [...], których zachęca się do zsywania własnych spersonalizowanych «spektakli» filmowych poprzez łączenie zwartych fragmentów i krótkich próbek z innymi fragmentami, kawałkami i segmentami ruchomych obrazów, udostępnianie i gromadzenie ich na platformach internetowych, blogach, archiwach mediów społecznościowych i profilach”[20]. Ten wątek wydaje się szczególnie istotny w kontekście sygnalizowanego tu procesu pozyskiwania wiedzy, w powiązaniu z nieliniernością oraz meandrującą uwagą odbiorców.

Aby zniuansować obraz mikrometraży, proponuję typologię, której podstawą jest kryterium strukturalne, wśród przykładów wymieniając jedynie te, które podejmują kwestie historyczne lub mikrohistoryczne. Pierwszy typ mikrometraży obejmuje takie prace, które zostały stworzone jako zamknięte, pojedyncze całości, niełączące się w grupy czy w cykle złożone z wielu mikrometraży. W ograniczonym stopniu zawierają one elementy tradycyjnych struktur narracyjnych, najczęściej oparte są na kompozycji gagowej lub na zaskakującym efek-

[19] Ethan Bresnick, *Intensified Play. Cinematic Study of TikTok*, [https://www.researchgate.net/publication/335570557\\_Intensified\\_Play\\_Cinematic\\_study\\_of\\_TikTok\\_mobile\\_app](https://www.researchgate.net/publication/335570557_Intensified_Play_Cinematic_study_of_TikTok_mobile_app) (dostęp: 18.07.2024);

D. Bondy Valdovinos Kaye, Jing Zeng, Patrik Wikström, op. cit., s. 12–13.

[20] Pepita Hesselberth, Maria Poulaki, op. cit., s. 7, tłum. własne.

cie wizualnym. Można wymienić tu choćby prace typu GIF-art, jak dostępne na YouTube ponaddwuminutowe *The Garden of Emoji Delights. Triptych Animation* (2014), w którym autorka Carla Gannis wizualnie modyfikuje słynny obraz Hieronima Boscha, czy *Limbo* (2018) Billa Domonkosa, przetwarzające maski pośmiertne znanych postaci historycznych, znajdujące się w zbiorach Laurence Hutton Collection of Life and Death Masks. Ponadto można tu wskazać setki prac stworzonych przez uczniów polskich i polonijnych szkół w ramach konkursu *Patria Nostra* (2015–), opartych na koncepcie 60-sekundowego materiału historycznego dotyczącego wskazanego tematu i dostępnego na stronie projektu – choć narzucony temat nadaje ramy corocznym odsłonom konkursu, to każdy z mikrometraży jest przygotowywany przez różne osoby odmiennymi technikami, zatem każda z prac zachowuje swoją autonomię. Tego typu formy mogą doskonale wpisywać się w obszar historii wizualnej oraz historii cyfrowej, wchodząc w żywą relację z minionymi sposobami reprezentacji rzeczywistości i zestawiając je ze współczesnym imaginariem.

Drugi typ obejmuje prace, które składają się z dziesiątek, setek, a czasem i tysięcy mikrometraży, połączonych wspólnym konceptem. Ich układ graficzny może być linearny i wynikać z kształtu interfejsu oraz kolejności dodawania materiałów, jednak co do zasady ich struktura narracyjna jako całości ma charakter mozaikowy i nieliniowy, a każdy z mikrometraży może zawierać swą własną wewnętrzną narrację. Wśród przykładów należy wymienić m.in. instagramowy projekt *The Endless Letters* (2020), w ramach którego twórcy przez przeszło 100 dni dodawali do Stories ponad 700 listów wysłanych do bliskich przez żołnierzy biorących udział w drugiej wojnie światowej, webowy projekt *Black History in Two Minutes (or so)* (2019–2023), prezentujący historię czarnoskórych mieszkańców USA w około 100 mikrometrażach utrzymanych w stylu dokumentu objaśniającego, czy liczący już ponad 1300 mikrometraży projekt *60 Second Docs* (2016–), w jedominutowym formacie kreślący portret wybranej postaci i wpisujący ją w szersze konteksty społeczne, klasowe, rasowe, płciowe, seksualne, etniczne etc. W każdym z wymienionych przedsięwzięć pojedynczy mikrometraż to kafelek umieszczony w złożonej strukturze, noszący w sobie zarówno indywidualny, jak i kolektywny sens. Ten typ mikrometraży sprawdza się przy analizie przemian reprezentacji bliższej i dalszej przeszłości na poziomie estetycznym i tekstualnym, ale także – jak *60 Second Docs* – może sam wykorzystywać wybrane koncepty mikrohistoryczne i służyć dalszym badaniom tego typu.

Trzeci typ obejmuje takie prace, które powstały w efekcie fragmentaryzacji i remediacji. Z powodu decyzji autorskich lub powodowanych logiką działania algorytmu w danej aplikacji długość trwania poszczególnych materiałów została skrócona względem oryginalnej, np. z materiału 60-minutowego zostało wycięte kilkadziesiąt lub kilkaset sekund i umieszczone jako Short na YouTube, Reels na Facebooku czy Stories na Instagramie. Tym sposobem w następstwie określonych

decyzji montażowych szczególnie potencjał rozrywkowy, informacyjny, artystyczny lub fatyczny został wydobyty w danym fragmencie, a ten – po umieszczeniu w aplikacji – stał się mikrometrażem. Zgodnie z tą logiką tiktokowe konto projektu *BohaterOn*, upamiętniającego uczestników i uczestniczki Powstania Warszawskiego, prezentuje w formatach nie dłuższych niż kilkuminutowe zarówno audiowizualne portrety bohaterów, jak i fragmenty dłuższych materiałów dokumentalnych. Podobny sens przyświeca niezliczonym kanałom historycznym i edukacyjnym, jak choćby Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi, która na swoim kanale na TikToku prezentuje kilkunasto- czy kilkudziesięciominutowe filmy edukacyjne sprzed dekad w formie skróconej do 1–2 minut i opatrzonej krótkim komentarzem. Tego typu mikrometraże, z jednej strony, w efekcie skracania zostają pozbawione olbrzymiego zakresu informacji, a treść we fragmentach zostaje z reguły wyrwana z szerszego kontekstu, często tracąc złożoność i pogłębioną analizę. Z drugiej strony, wyizolowanie określonego fragmentu pozwala na lepsze włączenie go w proces komunikacyjny z innymi osobami na platformie, choć – z racji nierzadko efemerycznego charakteru – jedynie na krótki czas. Tego typu mikrometraże wydają się doskonałym narzędziem do prowadzenia badań historycznych w kontekście historii cyfrowej, jednak pełne są szczególnego rodzaju wyzwań, których kilka zasygnalizowałem, a wiele innych pojawi się przy uwzględnieniu kategorii mikrohistorii.

Związki między badaniami mikrohistorycznymi i filmem dokumentalnym analizował m.in. Efrén Cuevas. W książce *Filming History from Below. Microhistorical Documentaries*[21] zaproponował on termin „dokumenty mikrohistoryczne” na określenie takich realizacji, które w celu opowiadania „małych narracji” wykorzystują potencjał tkwiący w medium filmowym, np. sięgają po materiały archiwalne, *home movies* czy nagrania pochodzące z mediów społecznościowych, i wprowadzają perspektywę autobiograficzną lub eseistyczną. Wykorzystują one także wybrane narzędzia mikrohistoryczne służące rewindykacji możliwie najszerzej perspektywy oglądu rzeczywistości, czyniąc tak choćby poprzez „kwestionowanie procesów badawczych, ujawnianie konstruowanej natury narracji historycznej i pracę ze źródłami archiwalnymi z krytycznym podejściem” [22]. Hiszpański badacz podkreśla przy tym fakt, że historia pisana i audiowizualne formy dokumentalne wymuszają inne sposoby podejścia do źródeł. Wskazuje on, że mikrohistoryczny status filmów dokumentalnych nie powinien być rozpatrywany zero-jedynkowo, ale przy użyciu skali, w jakiej perspektywa mikrohistoryczna uobecnia się w danej realizacji, na co wpływ mają oczywiste różnice wynikające z odmiennych metodologii, praktyk realizacyjnych i narzę-

## Mikrodokumenty

[21] Efrén Cuevas, *Filming History from Below. Microhistorical Documentaries*, Columbia University Press/Wallflower, New York 2022.

[22] Ibidem, s. 6–7.

dzi ekspresji. Pisze on: „Z tego samego powodu filmy dokumentalne nie zawierają dosłownie trybów i metod mikrohistorii, tak jak była ona praktykowana w konwencjonalnej formie pisemnej” [23]. Dalej stwierdza, że mikrohistoria w dokumentach mikrohistorycznych traktowana jest w bardzo swobodny sposób, sprawiając, że zakres znaczeniowy tej metody ulega dodatkowemu poszerzeniu, czym potwierdza przywołane wcześniej obserwacje Domańskiej na temat utraty przez mikrohistorię precyzji badawczej.

Cuevas, kontynuując rozważania na temat związków mikrohistorii i dokumentu, zauważa: „Pod względem zawartości informacyjnej, gęstości intelektualnej lub wglądu teoretycznego film zawsze będzie mniej złożony niż historia pisana. Jednak ruchome obrazy i pejzaże dźwiękowe tworzą doświadczalne i emocjonalne złożoności nieznanne na zadrukowanej stronie” [24]. Choć Cuevas sięga w swojej książce po przykłady realizacji pełnometrażowych, jak *Zamęt. Kronika rodzinna* (*The Maelstrom. A Family Chronicle*, reż. Peter Forgács, 1997), *Brakujące zdjęcie* (*L'Image manquante*, reż. Rithy Panh, 2013) czy *Lost, Lost, Lost* (reż. Jonas Mekas, 1976), to jego słowa otwierają przestrzeń na badanie mikrodokumentów mikrohistorycznych. W tym miejscu wydaje się ważne poczynienie rozróżnienia i wskazanie dwóch sposobów, w jakich mikrodokumenty i mikrohistoria mogą ze sobą wchodzić w dialog. Proponuję tu następujące możliwości:

- 1) mikrometraże jako materiały źródłowe służące badaniom mikrohistorycznym;
- 2) mikrodokumenty jako formy opracowania źródeł przy pomocy narzędzi mikrohistorycznych.

Aby opisać pierwszy zaproponowany kierunek muszę sięgnąć po omówioną przeze mnie wcześniej typologię i podkreślić, iż ta metoda może być z najlepszym efektem stosowana względem dzieł o strukturze mozaikowej, złożonych z wielu mikrometraży, razem tworzących dzieło o łącznej długości mierzonej w dziesiątkach czy setkach minut. Można tu mówić o strukturze raczej wspierającej akumulację informacji niż ich redukowaniu, w przeciwieństwie do mikrometraży jako pojedynczych materiałów zawierających względnie mały zakres informacji, a także tych sfragmentaryzowanych – domyślnie odsyłających do pełnych wersji. Wsparcie teoretyczne dla tej koncepcji oferuje Lev Manovich [25], wprowadzając rozróżnienie kont instagramowych – bez ograniczenia na tematykę czy twórców – na modułowe i narracyjne, choć zasadne jest w pewnym zakresie rozszerzenie tej koncepcji o inne platformy. O ile treści na kontach modułowych pozostają spójne na poziomie przede wszystkim estetycznym i nie służą budowaniu tradycyjnie rozumianej narracji, o tyle te drugie za pomocą relacji, ról i zdjęć mają na celu „stworzenie spójnej narracji poprzez zastosowanie różnych technik

[23] Ibidem.

[24] Ibidem, s. 4.

[25] Lev Manovich, *Instagram as a Narrative Platform*, [https://www.academia.edu/116285150/Instagram\\_as\\_a\\_narrative\\_platform](https://www.academia.edu/116285150/Instagram_as_a_narrative_platform) (dostęp: 10.09.2024).



występujących w narracjach w literaturze, filmie i telewizji”. Piszę one dalej: „Tworzą [one] fabułę, która obejmuje czas i przestrzeń oraz angażuje wiele postaci. Innymi słowy, jeśli celem konta modułowego jest «pokazanie» (środowiska, ludzi, przedmiotów itp.), to celem konta narracyjnego jest «opowiedzenie» (historii)” [26]. Badacz zauważa ponadto, że narracja na tego rodzaju kontach bywa rozwijana latami poprzez setki lub tysiące materiałów, i to – co do zasady – w czasie rzeczywistym [27].

Tego rodzaju strategia narracyjna wzmocniana jest takimi formatami jak vlogi, pozwalającymi na przestrzeni czasu realizować i śledzić poszczególne „małe narracje”, a zainteresowanym badaczom i badaczkom prowadzić rozwijające się w czasie rzeczywistym badania mikrohistoryczne. Zestawione, archiwizowane, analizowane i udostępniane treści mogą być – zgodnie z poczynionym przeze mnie tu wywodem – traktowane jako materiał źródłowy, także dzięki operowaniu dużym zakresem informacji. Podczas analiz mikrohistorycznych konta zarówno narracyjne, jak i modułowe mogą na różne sposoby okazać się odpowiednim narzędziem do rekonstruowania życia konkretnych osób, a poszczególne mikrometraże źródłem informacji o nich i ich otoczeniu, sposobach ich życia, spędzania wolnego czasu etc. Należy tu oczywiście pamiętać o licznych pułapkach, np. dotyczących tego, że duża część owych treści poddana jest procesom selekcji, pierwotnego i wtórnego opracowania, i nierzadko jest wpisana w strategię perswazyjne i marketingowe. Uwagę powinny także przykuwać wszelkie ingerencje w materiał audiowizualny, np. w związku z dodawaniem naklejek, filtrów czy modyfikacji czynionych przy pomocy generatywnych sieci neuronowych. Owych wyzwań badawczych jest znacznie więcej, jednak z uwagi na długość tekstu, brak tu przestrzeni do ich szczegółowego omówienia. Niemniej, możliwe jest prowadzenie takich badań, co udowadnia w przywoływanym tekście Manovich – opracował on na potrzeby swojej publikacji kilka krótkich studiów przypadku zawierających elementy analizy, którą można w pewnym zakresie określić mikrohistoryczną.

Drugi kierunek wyznaczany jest przez takie mikrometraże, które prezentują treści często realizowane przez legitymizujące przedstawiane informacje profesjonalne studia czy instytucje, a zatem mikrohistoryczne mikrodokumenty *sensu stricto*. Najpopularniejszy projekt spośród wszystkich tu omawianych to *60 Second Docs*, stworzony przez kalifornijskie studio Indigenous Media. Dostępny jest on za pośrednictwem takich platform, jak YouTube, Instagram, TikTok, Facebook, Snapchat czy Giphy, i obejmuje ponad 1300 pojedynczych prac. Każdy z materiałów oparty jest na 60-sekundowym „portrecie” bohatera lub bohaterki, głównie z USA i z krajów Europy Zachodniej, choć w ostatnich latach pojawiły się też osoby z Azji czy z Ameryki Południowej. Dany mikrometraż prezentuje osobę, która wyróżnia się nietypowym,

[26] Ibidem.

[27] Ibidem.

zabawnym, niestandardowym zawodem, hobby lub stylem życia, czym wpisuje się w kolektywny obraz różnorodnych ludzkich sposobów funkcjonowania. W materiale niemal zawsze widzimy codzienne czynności postaci w domu, w pracy czy w społeczności, do której należy. Ponieważ projekt – nadal realizowany od blisko 10 lat – koncertuje się na współczesności, jest raczej częścią „historii terażniejszości”, choć najstarsze prace mogą już stanowić źródło wiedzy o życiu w drugiej dekadzie XXI wieku. Pośród bohaterów najnowszych mikrometraży można wymienić Devoney z Nowej Zelandii malującej na ciastach fotorealistyczne portrety (*Devoney Bakes Pie Portraits*), Amerykankę Jennifer tworzącą biżuterię pamiątkową zawierającą kocie wibrysy (*Wear Your Cat's Whiskers*) czy Kanadyjczyka Jeffa, płatnerza wykonującego broje wojenne dla myszy (*Metal Mice Armor*). Tematem łączącym cały projekt wydaje się indywidualizm, wpisany częściowo w politykę kapitalistyczną, gdyż wytwarzane przez postaci przedmioty czy świadczone usługi – z racji ujawnianej tożsamości – mogą być nabywane przez oglądających, a i sama estetyka mikrodokumentów nasuwa skojarzenia z przekazem reklamowym. W strukturu pracy pomaga interfejs YouTube'a, pozwalający na grupowanie filmów w playlisty – na tej platformie otrzymujemy ich aż 25 zgodnie z naczelnymi tematami, m.in. „Fantastical”, „Gastronomy”, „Human to Human” czy „Earth Lovers”. Dominują rozwiązania formalne i estetyczne typowe dla mikrometraży w mediach społecznościowych, jak dynamiczny montaż, intensywne kolory, operowanie skrótem i humorem. Nic w tym dziwnego, sąsiedztwo innych treści wpływa na ujednolicenie z nimi stylu.

W ramach projektu *Black History in Two Minutes (or so)* – zainicjowanego przez czarnoskórego miliardera i filantropa, Roberta Smitha – zrealizowano około 100 mikrodokumentów dostępnych na oficjalnej stronie oraz na kanale youtubowym, często koncertujących się na wybranych postaciach z historii czarnoskórych mieszkańców USA, jak niewolnik Onesimus, który w XVIII wieku pomógł opracować szczepionkę przeciw czarnej ospie (*Onesimus*), aktywistka Brenda Travis, walcząca w latach 60. XX wieku o prawa osób czarnoskórych (*Brenda Travis*), czy Oscar Micheaux, reżyser i producent filmowy tworzący w latach 20. i 30. XX wieku swoje niezależne dzieła (*Oscar Micheaux. The First Black Indie Filmmaker*). Chociaż ten projekt nie zawiera wyłącznie mikrohistorycznych mikrometraży *per se*, ale koncentruje się częściej na ogólnej obserwacji polityczno-społecznej, minimalizuje rolę wątków dotyczących relacji, uczuć, codziennych zwyczajów czy kameralnych społeczności, wreszcie wykorzystuje formę dokumentu objaśniającego – to w ciekawy sposób wpisuje się w poruszany tu temat. Podejmuje bowiem tematy utrzymane w optyce postkolonialnej, poruszając wątki nieobecne w tradycyjnych „wielkich narracjach”, budując wywody wokół wybranych postaci, nie zawsze pełniących „ważkie” role społeczne, a przy tym – podobnie jak inne mikrometraże – eksploatuje takie jakości jak bardzo krótki czas trwania wymuszający operowanie skrótem w prezentowaniu wiedzy historycznej, wprowadza atrakcyjne

rozwiązania formalne, jak np. animacje, oraz wzmacnia funkcję fatyczną materiałów poprzez określone funkcjonalności YouTube'a.

Wspomniany wcześniej projekt *BohaterOn* – realizowany przez Fundację Sensoria oraz Fundację Pokolenia Kolumbów – w mikrometrażach na YouTube'ie czy TikToku wielokrotnie sięga po przekazy mówione, koncertując się w materiałach na bohaterach i bohaterkach Powstania Warszawskiego, kreślących obrazy swych doświadczeń okołowojskich. W mikrodokumentach widzimy zatem Bogusława Kamolę opowiadającego o swych powojennych podróżach, Danutę Dworakowską wspominającą o rozmowach domowników w momencie wybuchu wojny czy Halinę Rogozińską przywołującą robienie zakupów spożywczych. Duża część materiałów zrealizowana jest właśnie w ten sposób: zamiast proponować widzom długie i złożone materiały, przygotowane w trybie objaśniającym, kondensuje treść do „skrawków” wypowiedzi, często o charakterze anegdotycznym, i oscylujących wokół codziennych doświadczeń. Każdy z materiałów na poziomie formalnym jest zbliżony: plan od pasa w górę bądź zbliżenie na twarz, ciemne tło, typowe dla form mikrometrażowych podpisy, łagodna muzyka ilustracyjna w tle – sposób prezentacji pozostaje tu stonowany i kameralny, pozbawiony dynamiki czy żartu, po które sięgał *60 Second Docs*. *BohaterOn* zdaje się najsilniej spośród przywoływanych przykładów realizować strategię mikrohistoryczną, zestawiając jednostkowe zdarzenia, kameralne sytuacje, bliskie relacje rodzinne z tzw. wielką historią, szukając dla niej przeciwwagi w tym, co zwyczajne i przyziemne.

W niniejszym artykule starałem się przejrzeć miejscem przecięcia mikrohistorii, mikrometraży oraz mikrodokumentów. Wymagało to względnie precyzyjnego zdefiniowania poszczególnych obszarów oraz – tam, gdzie to możliwe – komunikowania wyzwań badawczych wynikających ze specyfiki określonych mediów. Ponieważ mikrohistoria rozwijała się w formule tekstu pisanego, liczącego w przypadku wielu monografii setki stron, przeniesienie perspektywy na grunt medioznawczy i obszar treści lapidarnych wymagało zastosowania optyki uwzględniającej mechanizmy remediacji. Podążałem za, moim zdaniem, trafną uwagą Efréna Cuevasa, by implementowania mikrohistorii na gruncie sztuk audiowizualnych nie traktować w sposób zero-jedynkowy, tj. nie klasyfikować materiałów na jednoznacznie mikrohistoryczne i niemikrohistoryczne, ale raczej obserwować, jak pewne treści, rozwiązania formalne czy przyjęte tryby narracyjne bywają w swym zniuansowaniu stosowane w danych projektach. Ważne jest, by poddać refleksji, w jakim zakresie pozostają one wierne oryginalnym konceptom mikrohistorycznym, jak dokonują ich modyfikacji czy też jak jawnie się im sprzeniewierzają przy zachowaniu pozorów oddolności lub wernakularności. Z tego względu starałem się przy opisie poszczególnych prac wydobywać owe napięcia i iskrzenia.

## Podsumowanie

Te kilka wcześniej opisanych przykładów reprezentuje różne sposoby mierzenia się przez mikrodokumenty z mikrohistorią. Najwyraźniej w oczy rzuca się nieunikniona lapidarność przekazu, intermedialność treści, mozaikowość struktury, efemeryczność dostępu czy otwartość na interakcję z materiałem. Z całą pewnością tym, co łączy wiele opisywanych tu materiałów, jest wplatanie centralnie ułożonych „małych historii” w „duże” tematy społeczne, kulturowe czy polityczne. Dzięki temu wybrane elementy perspektywy mikrohistorycznej mogą rysować się w tych lapidarnych formach jako wyraźne, zwłaszcza te, które bazują na przekazach ustnych, wywiadach, relacjach, zapiskach, osobistych historiach uwalnianych z repozytoriów i wzbogacanych o dodatkowe konteksty interpretacyjne, stając się „całością w części” czy „wzorem we wzorze”, cechą charakterystyczną pisanych mikrohistorii.

Jedną z bardziej problematycznych kwestii może być długość form lapidarnych – ostatecznie przedrostek „mikro-” w mikrohistoriach nie odwołuje się do długości opracowania, ale do perspektywy oddolnej. Prawdą jest, że pojedyncze mikrometraże operują formatem ograniczonym do najwyżej kilku minut. Niemniej – o czym już wspominałem – rzadko funkcjonują one jako pojedyncze, zamknięte całości, a dużo częściej współtworzą skomplikowane struktury o zróżnicowanym układzie zależności między poszczególnymi składowymi, budując projekty o łącznie dużej długości oraz złożonym systemie wewnętrznych i zewnętrznych odniesień, a także pozwalając historiom na osiągnięcie znacznej złożoności i gęstości opisu. Dlatego, by ułatwić ogląd zjawiska, wprowadziłem dwie typologie: pierwszą, różnicującą mikrometraże pod względem struktur narracyjnych, oraz drugą, pozwalającą wyodrębnić dwie drogi łączenia mikrohistorii z mikrodokumentami. Owe rozróżnienia ułatwiają postrzeganie mikrodokumentów nie jako monolitu, ale jako obszaru kultury audiowizualnej obejmującej bardzo różne fenomeny.

Wreszcie nie sposób nie ułożyć mikrometraży w kontekście algorytmizacji środowisk cyfrowych, przyglądając się im w kluczu ekonomii uwagi, kultury przesyty czy kapitalizmu platform. Tego rodzaju perspektywa pozwala naświetlić proces wytwarzania, rozpowszechniania i konsumowania mikrometraży z uwzględnieniem licznych czynników wpływających na kształt formalny oraz retoryczny danych treści, czasem poddawanych wpływowi generatywnych sieci neuronowych. Owe wpływy, stanowiące przecież istotny aspekt zarówno humanistyki cyfrowej, jak i historii cyfrowej, muszą być każdorazowo brane pod uwagę. Co więcej, mikrodokumenty mikrohistoryczne jako formy najczęściej wyizolowane z kanałów dystrybucyjnych tradycyjnie łączonych z edukacją i umieszczane w strumieniu szybko zmieniających się i dynamicznie realizowanych treści (głównie) rozrywkowych nie służą immersji czy choćby wydłużonemu czasowi skupienia na przekazie, a nawiązania estetyczne do form o dłuższej tradycji (teledysk, reklama etc.), jak i tych nowszych (*vlog*, *storytime* etc.), mogą nasuwać skojarzenia raczej z przekazami promocyjnymi i jawnie stroniczymi niż informacyjnymi i obiektywnymi, destabilizując potencjał historyczny,

czy szerzej edukacyjny, wzbudzając względem niego nieufność lub zmuszając do postrzegania treści przede wszystkim w kluczu rozrywkowym i fatycznym.

Zarówno mikrohistorie, jak i mikrodokumenty zdają się dziś rozwijać właśnie w środowiskach cyfrowych, które wydobywają ich potencjały w formie adekwatnej do potrzeb współczesnych odbiorców, na co nie bez wpływu pozostaje rosnąca od kilku dekad koncentracja przekazów kulturowych na małych narracjach, indywidualnych historiach, społecznościach czy zjawiskach, a wraz z nią próba odnalezienia w nich komentarza do świata rzeczywistego. Lapidarność jest największą zaletą, ale również wadą mikrodokumentów, które, aby zyskać popularność i łatwość w dotarciu do widowni, płacą cenę w postaci przyjęcia kodów estetycznych i retorycznych dominujących na platformach. Być może jest to jedyna dostępna obecnie forma rozpowszechniania historycznych narracji, która może liczyć na miliony czy wręcz miliardy odtworzeń.

Albuquerque Paula, *The Webcam as an Emerging Cinematic Medium*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2018.

Apor Péter, *The Joy of Everyday Life. Microhistory and the History of Everyday Life in the Socialist Dictatorships*, „East Central Europe/ECE” 2007–2008, 2007–2008, nr 34–35(1–2), s. 185–218.

Bresnick Ethan, *Intensified Play. Cinematic Study of TikTok*, [https://www.researchgate.net/publication/335570557\\_Intensified\\_Play\\_Cinematic\\_study\\_of\\_TikTok\\_mobile\\_app](https://www.researchgate.net/publication/335570557_Intensified_Play_Cinematic_study_of_TikTok_mobile_app) (dostęp: 18.07.2024).

Burke Peter, *Historia kulturowa. Wprowadzenie*, tłum. Justyn Hunia, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.

Collins Harry, *Czy wszyscy jesteśmy ekspertami?*, tłum. Ewa Bińczyk, Janusz Grygień, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2019.

Cuevas Efrén, *Filming History from Below. Microhistorical Documentaries*, Columbia University Press/Wallflower, New York 2022.

Domańska Ewa, *Posłowie. Historia antropologiczna. Mikrohistoria*, [w:] Natalie Zemon Davis, *Powrót Martina Guerreà*, tłum. Przemysław Szulgit, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2011.

Domańska Ewa, *Spotkania w międzyświatach*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2005.

Ginzburg Carlo, Poni Carlo, *The Name and the Game. Unequal Exchange and the Historiographic Marketplace*, [w:] *Microhistory and the Lost People of Europe*, red. Edward Muir, Guido Ruggiero, Johns Hopkins University Press, Baltimore–London 1991.

Hesselberth Pepita, Poulaki Maria, *Introduction. Screen | Capture | Attention*, [w:] *Compact Cinematics. The Moving Image in the Age of Bit-Sized Media*, red. Pepita Hesselberth, Maria Poulaki, Bloomsbury, New York 2017.

Houston J. Brian, McKinney Mitchell S., Thorson Esther et al., *The Twitterization of Journalism. User Perceptions of News Tweets*, „Journalism” 2018, nr 21(5), s. 614–632. <https://doi.org/10.1177/1464884918764454>

Jachymek Karol, Sawicka Urszula, Juda Łukasz, *O krótkich formach medialnych w (cyber)kulturze*, „Kultura Współczesna” 2024, nr 2(127), s. 10–15. <https://doi.org/10.26112/kw.2024.127.01>

## BIBLIOGRAFIA

- Kaczmarczyk Katarzyna, *O podstawowych założeniach narratologii transmedialnej i o jej miejscu wśród narratologii klasycznych i postklasycznych*, [w:] *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. Katarzyna Kaczmarczyk, Universitas, Kraków 2017.
- Kaye D. Bondy Valdovinos, Zeng Jing, Wikström Patrik, *TikTok. Creativity and Culture in Short Video*, Polity Press, Cambridge 2022.
- Magnússon Sigurður G., Szijártó István M., *What is Microhistory. Theory and Practice*, Routledge, London–New York 2013.
- Manovich Lev, *Instagram as a Narrative Platform*, [https://www.academia.edu/116285150/Instagram\\_as\\_a\\_narrative\\_platform](https://www.academia.edu/116285150/Instagram_as_a_narrative_platform) (dostęp: 10.09.2024).
- Mostrady Ahmed, Sanchez-Lopez Eva, Gonzalez-Sanchez Andres Filipe, *Microlearning and Its Effectiveness in Modern Education. A Mini Review*, „Acta Pedagogica Asiana” 2024, nr 4(1), s. 33–42. <https://doi.org/10.53623/apga.v4i1.496>
- Narojczyk Krzysztof, *W kierunku historii cyfrowej. Nowe możliwości – nowe wyzwania*, „Res Publica” 2016, nr 42, s. 329–350. <https://doi.org/10.17951/rh.2016.42.329-350>
- Ogonowska Agnieszka, *Typy eksperta. Koegzystencja „starych” i „nowych” ekspertów we współczesnej sferze publicznej i przestrzeniach medialnych*, „Kultura Współczesna” 2023, nr 2(122), s. 120–134. <https://doi.org/10.26112/kw.2023.122.08>
- Powierska Aleksandra, *W sieci mediów społecznościowych. Teorie i metody badań*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2024.
- Smółucha Danuta, *Humanistyka cyfrowa w badaniach kulturowych. Analiza zjawiska na wybranych przykładach*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Ignatianum w Krakowie, Kraków 2021.
- Szczęśna Ewa, *O myśleniu narracyjnym i jego cyfrowej reprezentacji*, [w:] *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. Katarzyna Kaczmarczyk, Universitas, Kraków 2017.
- Woodbury Rex, *The TikTokization of Everything*, Digital Native, 28.09.2022, <https://www.digitalnative.tech/p/the-tiktokization-of-everything> (dostęp: 11.09.2024).

# *Druga wojna światowa w ujęciu transnarodowym: próba poszerzenia grona odbiorców prestiżowych seriali. Przypadek Świata w ogniu (BBC/PBS, 2019–2023)\**

**ABSTRACT.** Durys Elżbieta, Rydzewska Joanna, *Druga wojna światowa w ujęciu transnarodowym: próba poszerzenia grona odbiorców prestiżowych seriali. Przypadek Świata w ogniu (BBC/PBS, 2019–2023)* [The Second World War in a Transnational Perspective: An Attempt to Broaden the Audience for Prestigious Television Series. The Case of *World on Fire* (BBC/PBS, 2019–2023)]. "Images" vol. XXXVIII, no. 47. Poznań 2025. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 25–44. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2025.38.47.2>.

The current state of high-end television drama provides the starting point for analysing *World on Fire* (BBC/PBS, 2019–2023) as an example of expanding the audience for historical series about the Second World War. The article argues that the series' creator, Peter Bowker, employs three strategies to enhance its transnational appeal. First, *World on Fire* broadens the traditional national perspective on historical events by incorporating the viewpoints of other nations. Second, it introduces perspectives that have often been marginalised, including those of women, LGBTQ+ communities, and people with disabilities. Third, it uses distinct cinematic and televisual styles to depict different locations, appealing to audiences interested in cultural tourism. In doing so, the article suggests new approaches for analysing historical television drama beyond those previously adopted.

**KEYWORDS:** *World on Fire* (2019–2023), Peter Bowker, high-end TV drama, historical TV series

## Wstęp

Procesy globalizacyjne, przeniesienie telewizji do internetu i pojawienie się platform streamingowych sprawiły, że telewizja z medium narodowego stała się medium o ambicjach między- i transnarodowych[1]. Sukces serwisów VOD, takich jak HBO czy Netflix, spowodował, że również nadawcy publiczni o ustalonej renomie zaczęli rywalizować na rynku globalnym w poszczególnych segmentach i gatunkach. Jednym z obszarów rywalizacji stały się prestiżowe serie (ang. *high-end TV dramas*) – składające się z niewielkiej liczby odcinków, przeznaczone na godziny największej oglądalności, o wysokich walorach

\* Tekst jest zmienioną wersją artykułu opublikowanego pod tytułem *Polish Culture? World on Fire, Transnational Coproduction and the Inscription of Cultural Specificity*, [w:] *Drama in the Multiplatform Era. Transnational Coproduction and Cultural Specificity*, red. Trisha Dunleavy, Elke Weissmann,

Palgrave MacMillan, Cham 2023, s. 249–271, [https://doi.org/10.1007/978-3-031-35585-1\\_12](https://doi.org/10.1007/978-3-031-35585-1_12).

[1] *Transnational Television Worldwide. Towards a New Media Order*, red. Jean K. Chalaby, I.B. Tauris, London 2005.

produkcyjnych[2]. Szczególna rola przypadła tu serialom historycznym. Ogromny sukces *Downton Abbey* (2010–2015) sprawił, że w inny sposób zaczęto patrzeć nie tylko na narracje odwołujące się do przeszłości, ale również na rolę w tym obszarze nadawców publicznych nastawionych dotychczas głównie na rynek narodowy lub zorientowanych co najwyżej na współpracę międzynarodową z ograniczoną liczbą partnerów, jak w przypadku BBC i PBS[3].

W artykule chcielibyśmy spojrzeć z tej perspektywy na serial *Świat w ogniu* (twórca Peter Bowker, 2019–2023)[4]. Zaplanowana początkowo na sześć sezonów koprodukcja BBC i PBS wpisuje się w nurt prestiżowych seriali. Na tle kolejnych wydarzeń II wojny światowej opowiadane są losy osób wciągniętych w jej wir, a bohaterami i bohaterkami są zwykli ludzie pochodzący z krajów objętych wojną. Twórcy konsekwentnie unikają przywoływania postaci wielkich mężów, podkreślania kwestii polityczno-dyplomatycznych oraz pozostawiania na poziomie wybranej perspektywy narodowej, dopasowując formułę do współczesnej bardziej progresywnej wrażliwości i potrzeb rynku[5].

Twierdzimy, że *Świat w ogniu*, wychodząc od tradycyjnie narodowych elementów, jak wykorzystanie formuły serialu historycznego i przywołanie II wojny światowej rozumianej dotychczas i formatowanej w narodowych narracjach, proponuje poszerzenie możliwości oddziaływania za pomocą trzech strategii. Pierwsza dotyczy przedstawiania II wojny światowej w kluczu narodowej narracji założycielskiej. *Świat w ogniu* modyfikuje w tym względzie tradycyjne anglosaskie ujęcia, włączając w pierwszym sezonie perspektywę odmienną od brytyjskiej i amerykańskiej, w tym przypadku polską, i poszerza krąg kulturowych doświadczeń rodzimej widowni. Druga strategia dotyczy postaci i ich losów. Twórcy serialu przesuwiają punkt ciężkości: nie ograniczają się do dominujących determinant (hegemoniczna męskość), ale również uwzględniają w sposób systemowy i uwypuklają perspektywę mniejszości (kobiet, osób kolorowych, osób homoseksualnych i osób z niepełnosprawnością). Trzecia strategia dotyczy (re)konstruowania kulturowej specyfiki regionów, w których toczy się akcja. Twierdzimy, że twórcy przedstawiają miejsca w sposób, który Tom Havens określił jako „demonstrowany lokalizm”[6]. W ten sposób odchodzą od odwo-

[2] Gilles Fontaine, Marta Jiménez Pumares, *European High-End Fiction Series. State of Play and Trends*, European Audiovisual Observatory (Council of Europe), Strasbourg 2020, <https://rm.coe.int/european-high-end-fiction-series-state-of-play-and-trends-g-fontaine-a/16809f80cd> (dostęp: 28.02.2022).

[3] Paolo Braga, *How to Apply the Multi-strand Narrative of American TV Shows in a British Series. The „Downton Abbey’s” Case*, „Communication & Society” 2016, nr 29(2), s. 1–16.

[4] *World on Fire*, creator Peter Bowker, Mammoth Screen (UK), Masterpiece (USA).

[5] Jace Lacob, *Peter Bowker Paints Intimate Portraits of a World at War*, PBS.org, 19.04.2020, <https://www.pbs.org/wgbh/masterpiece/podcasts/masterpiece-studio/peter-bowker/> (dostęp: 17.09.2022). Tam, gdzie nie zaznaczono inaczej, cytaty obcojęzyczne podajemy w tłumaczeniu własnym.

[6] Tim Havens, *Transnational Television Dramas and the Aesthetics of Conspicuous Localism*, „Flow. A Critical Forum on Media and Culture”, 30.04.2018, <https://www.flowjournal.org/2018/04/transnational-television-dramas/> (dostęp: 20.08.2024).



ływania się do tradycyjnej widowni seriali historycznych o II wojnie światowej (osób starszych o raczej konserwatywnych poglądach) nastawionej poznawczo lub rytualnie na rzecz osób młodszych (nacisk na historię społeczną), liberalnych obyczajowo (perspektywa mniejszości) i nastawionych na turystykę kulturową.

W artykule odchodzimy od analizy serialu historycznego, jakim jest *Świat w ogniu*, w kategoriach (nie)wierności względem faktów[7], pozostając jednak w obrębie ustaleń odnoszących się do wizji przeszłości zaproponowanej przez twórców (polityka pamięci). Zastosowana w artykule analiza tekstualna i estetyczna służy do wskazania strategii produkcyjno-marketingowych polegających na próbie poszerzenia grona odbiorców historycznych seriali. Przyjęta przez nas perspektywa studiów kulturowych pozwala na łączenie argumentów z porządku tekstu, kontekstu jego powstania i kwestii organizacyjnych. Zaczniemy od przybliżenia *high-end drama* jako formuły, wskazując na jej rynkowy potencjał, by w dalszej części artykułu omówić trzy wskazane przez nas strategie poszerzania grona odbiorców.

*Świat w ogniu* stwarzał możliwość powstawania kolejnych sezonów. Ponieważ pierwszy sezon zamykał się w pierwszym roku wojny, można było sądzić, że następne będą pokrywać kolejne lata aż do sierpnia 1945 r. Pandemia COVID-19 (marzec 2020) oraz wystąpienie Wielkiej Brytanii z Unii Europejskiej (styczeń 2020) doprowadziły najpierw do pewnej stagnacji, a następnie przewartościowań na rynku produkcji. Podczas gdy pierwszy sezon stacja BBC One udostępniła pomiędzy wrześniem a listopadem 2019 r., na drugi sezon trzeba było czekać aż do lipca–sierpnia 2023 r. W lutym 2024 r. ogłoszono zawieszenie produkcji[8]. W analizie skupimy się na pierwszym sezonie (siedem odcinków), głównie z powodu widocznych różnic pomiędzy poszczególnymi sezonami. Mimo zachowania wielu założeń przyjętych przy realizacji pierwszego sezonu (wielość postaci reprezentujących różne kraje i różne kultury, wielość miejsc akcji pokrywających się z teatrem działań II wojny, perspektywa zwykłych osób) wiele nowatorskich rozwiązań zastosowanych w pierwszym sezonie zostało zarzuconych. Tak było choćby z perspektywą mniejszości seksualnych czy osób z niepełnosprawnościami (jedna z postaci homoseksualnych pozostała, ale sam wątek nie był eksplorowany). Z uwagi na wygaszenie produkcji nasza analiza będzie analizą rozwiązań, które na tym etapie nie zostały zaakceptowane.

[7] Serial przywołuje historyczne wydarzenia pozostając wiernym ustaleniom historyków. Korzysta jednak również z *licentia poetica*, szczególnie w sytuacjach gdy losy filmowych postaci wplata w historyczne zdarzenia (Obrona Poczty Polskiej w Wolnym Mieście Gdańsku, bitwa u ujścia La Platy czy ewakuacja Dunkierki).

[8] Dalton Norman, Tom Russell, „World on Fire” Season 3. Cancellation & Everything We Know, ScreenRant.com, 2.08.2024, <https://screenrant.com/world-on-fire-season-three-if-the-bbc-drama-will-get-another-season-everything-we-know/> (dostęp: 27.08.2024).

## Potencjał prestiżowych seriali

Sukces telewizji jakościowej oraz dynamiczny rozwój platform cyfrowych i serwisów streamingowych spowodowały zmianę spojrzenia na telewizję i na związaną z nią formułę serialu. Dotychczasowa czołówka fikcyjnych form fabularnych, na którą składały się przede wszystkim opery mydlane (ang. *soap operas*) oraz filmy telewizyjne (ang. *TV movies*), z czasem uzupełniona została o trzeci ważny gatunek określany jako *high-end dramas*. Sformułowanie to jeszcze dziś zdarza się być używane wymiennie z *complex TV* i zrównywane z fenomenem seriali jakościowych, które zyskały popularność w XXI wieku. W opublikowanym w 2020 r. przez European Audiovisual Observatory (EAO) raporcie Gilles Fontaine i Marta Jiménez Pumares proponują odejście od kryteriów jakościowych i ograniczenie definicji seriali prestiżowych do liczby odcinków oraz przeznaczenia. Jak piszą: „Prestizowe seriale to złożony i relatywnie mało rozpoznany koncept, który do pewnego stopnia można przybliżyć, skupiając się na krótkich serialach (pomiędzy dwoma a trzynastoma odcinkami w sezonie) przeznaczonymi na godziny największej oglądalności”[9]. Pozwala im to na zidentyfikowanie i bliższe przyjrzenie się temu niezwykle dynamicznie rozwijającemu się segmentowi telewizyjnej produkcji. Zauważyć bowiem należy, że „pomiędzy 2015 a 2018 r. średnio każdego roku w Unii Europejskiej produkowano około 460 sezonów prestiżowych seriali, co daje w przybliżeniu 3500 odcinków i 2700 godzin rocznie”[10]. Co więcej, w obrębie tego gatunku w okresie przed pandemią COVID-19 na rynku europejskim dawało się zauważyć bardzo dynamiczny wzrost: „Odsetek sezonów seriali składających się z 2–13 odcinków w całościowo rozpatrywanej produkcji rocznej filmów telewizyjnych i seriali wzrósł z 41% w 2015 r. do 52% w 2018 r.”[11], mimo silnej konkurencji ze strony takich potentatów jak Netflix czy HBO.

Jak podkreślają autorzy raportu, Wielka Brytania – podczas zbierania danych wciąż jeszcze kraj członkowski UE – jest najsilniejszym graczem. Kraj ten, wraz z Niemcami i Francją, „odpowiadał za 54% całkowitej rocznej europejskiej produkcji seriali, w których sezon składał się z 2–13 odcinków”[12]. Przy czym liczba sezonów wyprodukowanych przez brytyjskie firmy w latach 2015–2018 o jedną trzecią przewyższała produkcję dwóch kolejnych krajów w zestawieniu. Były to 102 sezony *high-end dramas*, podczas gdy Niemcy, znajdujące się na drugiej pozycji, sygnowały 75, a Francja 71 sezonów[13]. Spośród krajów europejskich Wielka Brytania również najlepiej radziła sobie w ich eksporcie, przodując zarówno na rynkach europejskich, jak i światowych oraz w odniesieniu do TVOD i SVOD[14].

Utrzymanie tej pozycji wiąże się z koniecznością rozwoju i eksplorowania nowych obszarów. Jako potencjalnie obiecujące autorzy raportu wymieniają wyjście w kierunku międzynarodowym i przy-

[9] Gilles Fontaine, Marta Jiménez Pumares, op. cit.,

s. 1.

[10] Ibidem, s. 8.

[11] Ibidem, s. 9.

[12] Ibidem, s. 10.

[13] Ibidem, s. 11.

[14] Ibidem, s. 17–20.

ciągnięcie odbiorców z innych krajów (w obszarze produkcji) oraz inwestycję w platformy i serwisy streamingowe (w obszarze dystrybucji i wyświetlania). W artykule chcielibyśmy zidentyfikować i scharakteryzować strategie tekstualno-stylistyczne, które – jak twierdzimy – zastosował twórca *Świata w ogniu* do wpisania się w trend rozwoju *high-end drama*. Realizacja serialu w koprodukcji, zatrudnienie międzynarodowej obsady w rolach pierwszo- i drugoplanowych, włączenie lokalnych języków, osadzenie akcji w różnych częściach świata (w sezonie pierwszym i drugim – Europy i Afryki) w sposób oczywisty przekładają się na realizację trendu wskazanego w raporcie EAO, twierdzimy jednak, że Peter Bowker poszerzył pole możliwości przynajmniej w trzech wspomnianych wyżej zakresach.

Technologia, w oparciu o którą powstała telewizja, umożliwiała jej wykorzystanie na poziomie transnarodowym. Jednak po II wojnie światowej, gdy nastąpił rozwój medium, telewizja powiązana została ściśle z państwami narodowymi. Poszczególne kraje tworzyły sieci na wzór centrum i peryferii ze ściśle wyznaczonymi granicami dostępności sygnału. Produkowane i wyświetlane treści również wspierały narodowy projekt, wzmacniając myślenie w kategoriach poszczególnych państw[15]. Dynamiczny rozwój technologiczny oraz przyspieszenie rozwoju gospodarczego świata wymusiły zmiany[16]. Powstrzymujące przez długie lata rozwój medium kwestie technologiczne okazały się mniejszym wyzwaniem niż kwestie związane ze świadomością i z koniecznością uwzględnienia specyfiki kulturowej poszczególnych państw i regionów[17]. Zniesienie ograniczeń instytucjonalnych i promowanie koprodukcji międzynarodowych pomiędzy krajami członkowskimi UE i krajami kandydującymi poprzez system zachęt w latach 90. XX w. znalazł swoje przełożenie choćby w serialach, często jednak twórcom trudno było przezwyciężyć narodową perspektywę i poprzestawali na mechanicznym dołączaniu wątków, przez co produkcje te określano mianem europuddingu[18]. Przezwyciężenie barier mentalnych po stronie twórców i publiczności okazało się ogromnym wyzwaniem.

Wyzwanie stanowił również dotychczasowy sposób podejścia do II wojny światowej i jej przedstawiania. Była ona wydarzeniem międzynarodowym – rozpoczęła się w Europie, jednak stopniowo rozszerzyła się na inne kontynenty, obejmując dużą część globu. Po jej zakończeniu historycy skupili się na wybranych regionach, pisząc książki podkreślające perspektywę państw narodowych. Dzieje narodu opowiadane przez dzieje grup uznawanych za elity i powiązanych z władzą, wydarzenia

## Telewizja i wojna jako projekty narodowe

[15] *Transnational Television Worldwide...*, s. 1.

[16] Ramon Lobato, *Netflix Nations. The Geography of Digital Distribution*, New York University Press, New York 2019, s. 51-52.

[17] Raymond Williams, *Television. Technology and Cultural Form*, Fontana, London 1974, s. 149.

[18] Alice Jacquelin, „Europudding” or European Co-production? *The Archeology of Television Series “Eurocops/Euroflics” (1988-1993)*, „Journal of European Popular Culture” 2021, nr 12(2), s. 150-151.

historyczne zapisane w kronikach i podręcznikach oraz losy postaci rozpoznanych jako wielkie często były przedmiotem zainteresowania twórców filmów i seriali. Kino regularnie sięgało do przeszłości, by upracowocnić swój status i zbudować prestiż<sup>[19]</sup>. Rzecz miała się podobnie w odniesieniu do telewizji. Seriale historyczne w dużej mierze tworzyły biegun prestiżowy w obrębie telewizyjnej produkcji. Zaangażowanie większych środków finansowych i, w konsekwencji, wyższe wartości produkcyjne, możliwość przyciągnięcia bardziej wyrafinowanej widowni i wywołania debat publicznych i dyskusji w mediach oraz współtworzenie zbiorowej pamięci historycznej (zwłaszcza w przypadku produkcji firmowanych przez nadawcę publicznego) ułatwiały to zadanie.

Dramaty historyczne dotychczas silnie związane były z pamięcią zbiorową poszczególnych państw narodowych. Sięgając do tematyki historycznej z założeniem wyjścia poza granice narodowe i perspektywę danego państwa, twórcy *Świata w ogniu* podjęli pewne ryzyko. Ukształtowane bowiem przez narodowy system edukacyjny spojrzenie na przeszłość często opiera się na dziejach rozumianych nie tylko jako sojusze i alianse, lecz także jako konflikty i podboje rozgrywane pomiędzy sąsiadującymi państwami. Co więcej, II wojna światowa stanowi szczególne wydarzenie w narracjach historycznych zdecydowanej większości państw europejskich i Stanów Zjednoczonych, jest bowiem źródłem (lub służy jako utrwalacz) wielu narodowych mitów<sup>[20]</sup>. Należy jednak pamiętać, że sięgnięcie po temat II wojny mogło też stanowić dla twórców *Świata...* swego rodzaju ułatwienie. Po pierwsze, jest to wojna, która oznaczona została jednoznacznie i niekwestionowaną przez żadną ze stron negatywną oceną moralną. Była złą, gdyż zrujnowała Europę i objęła zasięgiem świat, doprowadziła do śmierci milionów ludzi oraz do Zagłady. Po drugie, jest wojną istotną z punktu widzenia (re)konstruowania tożsamości poszczególnych narodów. Odwołanie do niej wciąż wzbudza żywe odczucia i, tym samym, ma potencjał przyciągnięcia dużej widowni. W wielu krajach funkcjonuje jako podstawa mitów założycielskich, wzmacniających wspólnotę narodową. Po trzecie, mimo poszczególnych, wypracowanych na poziomie narodowym narracji, w dalszym ciągu wiele obszarów i kwestii szczegółowych pozostaje nierozpoznanych, szczególnie w odniesieniu do życia codziennego i funkcjonowania zwykłych obywateli w sytuacji wojny. Tym samym II wojna światowa pozostaje ciekawym polem dla twórców filmowych i telewizyjnych.

## Świat i zwykli ludzie

Peter Bowker w wywiadach podkreślał chęć przełamania narodowej perspektywy: „Chciałem stworzyć opowieść, w której w równym stopniu zaangażowani byłibyśmy w losy polskiej rodziny, francuskiej rodziny, jak jesteśmy zaangażowani emocjonalnie w losy brytyjskiej”<sup>[21]</sup>. Punktem

[19] Geoff King, *Quality Hollywood. Markers of Distinction in Contemporary Studio Film*, I.B. Tauris, London–New York 2016.

[20] Zob. *Experience and Memory. The Second World War in Europe*, red. Jörg Echternkamp, Stefan Martens, Barghahn Books, New York–Oxford 2013.

[21] Jace Lacob, op. cit.

wyjścia są dzieje zwykłych ludzi wciągniętych w wir wydarzeń wojennych. W wywiadach twórca wskazał na trzech głównych bohaterów: amerykańską korespondentkę wojenną Nancy Campbell (Helen Hunt), która relacjonuje wydarzenia w Europie, najpierw (krótko) z Warszawy, a potem z Berlina, Harry'ego Chase'a (Jonah Hauer-King) – Brytyjczyka, tłumacza pracującego dla Ambasady Wielkiej Brytanii w Warszawie, a następnie dla Zarządu Operacji Specjalnych (SOE), tajnej brytyjskiej organizacji rządowej, i jego ukochaną, a potem żonę, Polkę Kasię Tomaszeski (Zofia Wichłacz), kelnerkę, później również członkinię podziemia[22]. Obecność tych trzech postaci wprowadza trzy różne perspektywy, czyli amerykańską, brytyjską i polską. Ich charakterystyka i sposób rozwinięcia wątków Nancy, Harry'ego i Kasi skłania do otwarcia na wymiar transnarodowy, w rezultacie w znacznym stopniu zostają przezwyciężone ograniczenia wynikające z powiązania z perspektywą krajową.

Mieke Bal wskazuje pięć sposobów, które pozwalają odróżnić bohatera od innych postaci. Wymienia kolejno:

przez kwalifikację – dokładne informacje o wyglądzie, psychologii, motywacji i przeszłości postaci; przez dystrybucję – bohater często pojawia się w powieści, a jego/jej obecność zaznacza się w ważnych momentach fabuły; przez niezależność – bohater(ka) może pojawić się samotnie i wygłaszać monologi; przez funkcję – pewne działania bohater(ka) podejmuje w pojedynkę: doprowadza do porozumienia, pokonuje przeciwników, demaskuje zdrajców i tak dalej; przez relacje – bohater(ka) utrzymuje relacje z największą liczbą postaci[23].

Stosując powyższe kryteria, do trzech wspomnianych przez Bowkera należy dodać kilka innych bohaterów i bohaterek. Nie tylko zajmują czas ekranowy i przyciągają uwagę widza, lecz także ich charakter jest wyraźnie pogłębiony i mają moc zmiany biegu przedstawionych zdarzeń. Najbardziej widać to w przypadku dwóch pozostałych, bliskich Harry'emu kobiet. Pierwszą z nich jest jego ukochana z rodzinnego Manchesteru Lois Bennett (Julia Brown), piosenkarka z klasy robotniczej, która po wybuchu wojny wstępuje do Entertainments National Service Association i pomimo ciąży koncertuje dla brytyjskich żołnierzy. Drugą jest jego matka, Robina Chase (Lesley Manville), zamożna wdowa, która wciąż stara się kierować życiem jedynaka. Co więcej, dzięki postaci Lois wprowadzony zostaje jej ojciec Douglas Bennett (Sean Bean), aktywny pacyfista i konduktor autobusu, mimo upływu lat straumatyzowany weteran bitwy nad Sommą (1916), a także jej starszy brat Tom Bennett (Ewan Mitchell), początkowo buntownik, potem ochotnik Królewskiej Marynarki Wojennej, a w końcu zbieg. Dominuje liczebnie zatem krąg postaci związanych z Wielką Brytanią, jednak patrząc z perspektywy kategoryzacji narodowej, w pierwszym sezonie istotne role odgrywają również przedstawiciele Stanów Zjednoczonych (Nancy) oraz Polski (Kasia i rodzina Tomaszeskich).

[22] Ibidem.

[23] Mieke Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekład zbiorowy, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 135.

Druga główna bohaterka wskazana przez Bowkera, Nancy Campbell, jest związana nie tylko z Harrym. Dzięki sieci jej przyjaciół i krewnych do historii wprowadzeni zostają przedstawiciele i przedstawicielki kolejnych nacji i grup etnicznych. Podczas pobytu Nancy w Berlinie rozwija się wątek Rosslerów, sąsiadów z wyższej klasy średniej. Uwe Rossler (Johannes Zeiler) jest właścicielem dobrze prosperującej pralni, Claudia (Victoria Mayer) zaś gospodynią domową. Ich dorosły syn (Bruno Alexander) wstąpił do wojska i został wysłany do okupowanej Polski (gdzie wchodzi w interakcję najpierw z Grzegorzem Tomaszewskim, a potem z Kasią). Ich córka, 10-letnia Hilda (Dora Zygouri), cierpi na epilepsję. W Paryżu mieszka siostrzeniec Nancy, Webster O'Connor (Brian J. Smith). Na co dzień pracuje dla American Hospital, gdzie wprowadzona zostaje postać Henriette Guilbert (Eugénie Derouand), pielęgniarki o żydowskim pochodzeniu. Noce Webster spędza w klubach jazzowych, tam poznaje Alberta Fallou (Parker Sawyers), utalentowanego czarnoskórego saksofonistę, w którym się zakochuje. W rezultacie zostaje wprowadzona perspektywa zarówno zwykłych Niemców, zwolenników i ofiar nazistowskiego reżimu, jak i Francuzów (Alberta oraz Henriette).

Wreszcie w Warszawie zostaje przedstawiona rodzina Tomaszewskich. To nie Kasia początkowo skupia uwagę, ale jej ojciec, Stefan (Tomasz Kot), patriota i weteran I wojny światowej. Stefan wraz ze starszym synem Grzegorzem (Mateusz Więclawek) broni Poczty Polskiej w Gdańsku (1 września 1939) i zostaje tam zamordowany przez Niemców. Jego żona Maria (Agata Kulesza) również zostaje zastrzelona przez Niemców w ich warszawskim mieszkaniu. Grzegorzowi udaje się przedostać do Wielkiej Brytanii, jednak straumatyzowany trafia do szpitala. Najmłodszy z Tomaszewskich, 10-letni Jan (Eryk Biedunkiewicz), zostaje zabrany przez Harry'ego z okupowanej Polski i przekazany Robinie w Manchesterze. W tym czasie Kasia przyłącza się do podziemia i przy pomocy nowo poznanego kolegi Tomasza (Tomasz Ziętek) przeprowadza egzekucje na żołnierzach niemieckich. W ten sposób w pierwszym sezonie do perspektywy brytyjskiej i częściowo również amerykańskiej dołączone zostają perspektywy polska, niemiecka i francuska (w najmniejszym stopniu).

### Strategia pierwsza: poza narodową perspektywę

Dominujące dotychczas w brytyjskich serialach ujednoczenie dobitnie ujawniało się choćby na poziomie powracających sytuacji i scen. Jak zauważył Bowker,

w dziewięciu na dziesięć brytyjskich filmów i seriali o II wojnie światowej umieszczona jest scena rodziny słuchającej wystąpienia Neville'a Chamberlaina, ogłaszającego wojnę 3 września 1939 r., podczas gdy kraj, w którym wojna się rozpoczęła, czyli Polska, niemal w ogóle nie jest przywoływany[24].

[24] Andrew Billen, *What Did You Do in the War? The Drama Than Doesn't Take Sides*, „The Times”, 19.09.2019, <https://www.thetimes.co.uk/article/world->

[on-fire-the-new-second-world-war-tv-drama-that-doesnt-take-sides-fhwqfbsr](https://www.thetimes.co.uk/article/world-on-fire-the-new-second-world-war-tv-drama-that-doesnt-take-sides-fhwqfbsr) (dostęp: 3.03.2023).

Twierdzimy, że Bowker, wprowadzając odmienne perspektywy, modyfikuje tradycyjne brytyjskie ujęcie II wojny światowej również na innych poziomach. Początkowo wprowadza i kontrastuje perspektywy reprezentantów różnych klas. W przypadku Brytyjczyków nastawiona antyfaszystowsko robotnicza rodzina Bennettów skontrastowana zostaje z Robiną Chase – uosobieniem klas wyższych, deklarującą sympatię dla Oswalda Mosleya, założyciela i przywódcy Brytyjskiej Unii Faszystów. Co jednak z naszej perspektywy bardziej znaczące, modyfikuje i pogłębia spojrzenie na wojnę, podważając niezwykle popularny na Wyspach mit tzw. dziwnej wojny (ang. *Phoney War*), czyli ośmiomiesięcznego okresu ograniczonych działań wojennych od września 1939 do maja 1940 r. Jak Bowker mówił w wywiadzie dla amerykańskiego publicznego nadawcy:

Polska opowieść, przynajmniej w Wielkiej Brytanii, a podejrzewam, że również tutaj w Stanach, nie została jeszcze przedstawiona. Na lekcjach historii w Wielkiej Brytanii mówi się, że Polacy dość niefortunnie sami wplątali się w tę wojnę, a my musieliśmy im później pomóc. Fakt, że używamy sformułowania „dziwna wojna” dla nazwania tego okresu od września do czasu po świętach, jest wielce wymowny i wskazuje, że polskie doświadczenie zostało wymazane [...], w tym jest materiał dotychczas niewykorzystany[25].

W pierwszym sezonie serialu z polskiej perspektywy oraz osób deklarujących polskie pochodzenie w Wielkiej Brytanii i w USA szczególne istotne było wprowadzenie i sposób realizacji polskiego wątku. Bowker jednym z bohaterów uczynił polską rodzinę Tomaszeskich, na jedno z miejsc akcji wybrał Warszawę i inne tereny ówczesnej Rzeczypospolitej, poszerzył spojrzenie na początek II wojny światowej, włączając fakty dotychczas pomijane w opowieściach o niej oraz odświeżył mit polskiego heroizmu.

Perspektywa polska zostaje wprowadzona i zilustrowana w sposób relatywnie zniuansowany za pomocą postaci, i to zarówno Polaków (rodzina Tomaszeskich, obrońcy Poczty Polskiej), jak i obcokrajowców zaangażowanych w wydarzenia (przebywający w Polsce Brytyjczyk i Amerykanka)[26]. Rozwijany jest wątek polski, i na poziomie losów rodziny, i na poziomie tego, co dzieje się w kraju. Tereny Rzeczypospolitej i Wolnego Miasta Gdańska stanowią jedno z powracających w sezonie miejsc akcji. Budowana też jest pogłębiona charakterystyka narodu i przedstawiana dynamika jego sytuacji w okresie poprzedzającym lato 1940 r. W dalszej części tej sekcji przywołamy i krótko omówimy kilka przykładów ilustrujących tę strategię, będą to: korespondencje Nancy, przedstawienie obrony Poczty Polskiej w Gdańsku oraz polski heroizm.

Postać Nancy Campbell luźno wzorowana była na brytyjskiej dziennikarce Clare Hollingworth (1911–2017)[27]. Serialowa Nancy nie

[25] Jace Lacob, op. cit.

[26] Z perspektywy anglojęzycznych odbiorców zaskakujące było to, że Polacy mówili po polsku i polskim językiem często posługiwał się również Harry, co było tłumaczone na angielski w formie napisów.

[27] Judith Mackrell, *The Correspondents. Six Women Writers on the Front Lines of World War II*, Doubleday, New York–Toronto 2023.

ma złudzeń co do faktycznych intencji nazistowskich Niemiec. Zdając relację dla American Radio International, podkreśla nierównowagę sił i trudną sytuację Polski. Otwarcie stwierdza też, że negocjacje, do których Polacy zostali zmuszeni, odbywają się „z pistoletem przytkniętym do skroni”. Kiedy relacjonuje z berlińskiej siedziby redakcji, jest cenzurowana oraz nadzorowana przez niemieckie władze. W końcu słuchanie jej relacji zostaje zakazane. Po 1 września opowiada o falach uchodźców z Warszawy, ale też o sytuacji zwykłych Polaków i obronie miasta. Jej głos jest dlatego ważny, że postać Nancy prezentowana jest nie tylko jako odważna i doświadczona korespondentka (wspomina swoją obecność w Hiszpanii podczas wojny domowej), pozbawiona złudzeń i otwarcie punktująca niemieckie nadużycia, których Europejczycy i ich rządy nie chciały dostrzec. Podczas pierwszego sezonu jej korespondencje włączone są do narracji i prezentowane w taki sposób, jakby stanowiły komentarz narratora ustanawiający perspektywę odczytywania faktów i sytuacji historycznych. Co więcej, odtwarzane dziennikarskie wypowiedzi Nancy ilustrowane są przez instancję autorską obrazami potwierdzającymi to, w jaki sposób przedstawia ona zdarzenia. Wielokrotnie również jej relacje pozwalają przekazać informacje o sytuacji oraz o zmianach i politycznych, i na frontach traktowanych jako tło perypetii rozwijanych jednocześnie fikcjonalnych wątków. Nancy zatem jako uczestniczka zaświadcza o wydarzeniach, jako korespondentka kształtuje i przekazuje opowieść o nich wraz z moralną oceną. Jej opisy i oceny bardzo wyraźnie wskazują na tragiczną sytuację Polski jako ofiary niemieckiej agresji, którą na poziomie retorycznym nazistowska władza prezentuje jako sprowokowaną i w pełni zawinioną przez Polaków. Odchodzi tym samym od przedstawiania wydarzeń z 1939 r. jako „dziwnej wojny”.

Nie tylko wątek dziennikarskich relacji Nancy prowadzi do zmiany spojrzenia na sytuację Polski. W pierwszym odcinku pierwszego sezonu Bowker kładzie nacisk na jedno szczególnie ważne w pamięci zbiorowej Polaków starcie zbrojne z początku wojny – obronę Poczty Polskiej w Gdańsku. W serialu pocztowiec Stefan Tomaszewski udaje się z synem do Wolnego Miasta, by wspomóc kolegów w razie ataku Niemców na gmach przy placu Heweliusza. Twórcy nie dokonują historycznej rekonstrukcji zdarzeń. Wprowadzenie postaci warszawiaków i dynamika zdarzeń z nimi związana, co istotne, finalnie potwierdza wydźwięk obrony poczty jako zdarzenia historycznego – unaocznia i podkreśla bohaterstwo, gotowość poświęcenia, walki i oddania życia przez Polaków za kraj. Sekwencja zajmuje znaczną ilość ekranowego czasu w pierwszym odcinku. Zrealizowana została z użyciem relatywnie dużego nakładu środków. Jest dynamiczna i wizualnie widowiskowa, co przekłada się na efekt diegetyczny i konstruuje na mikropoziomie strukturę uczuciową, która na makropoziomie całego pierwszego sezonu wspiera i potwierdza strukturę uczuciową skojarzoną z sytuacją Polski i Polaków w czasie wojny, czyli heroizm i gotowość walki.

Na poziomie tekstualnym istotne są odniesienia do innych dzieł, choćby *Pianisty* (reż. Roman Polański, 2002) czy *Kanału* (1957) An-



drzeja Wajdy. Nieczytelne dla polskich widzów, istotne jednak z punktu widzenia Brytyjczyków, jest przywołanie *Niebezpiecznego światła księżycy* (*Dangerous Moonlight*, reż. Brian Desmond Hurst), dramatu wojennego z 1941 r., który zmienić miał nastawienie wyspiarzy do wojny[28]. Emblematyczna jest w omawianym kontekście zbiorowa scena poszukiwania ochotników do wydawałoby się samobójczej akcji. W *Świecie w ogniu* dowódca zwraca się do zgromadzonych w gmachu poczty z pytaniem, kto chce walczyć, sądząc, że część z osób opuści budynek. Wszyscy jednak zgłaszają chęć pozostania z bronią w rękę. Analogiczna scena – postawienia pytania o gotowość udziału w straceńczej misji – znajduje się w filmie Hursta. Obecni mężczyźni bez wyjątku zgłaszają się do zadania. Tym samym Bowker wskazuje na istniejący w brytyjskiej i amerykańskiej kulturze sposób postrzegania Polaków.

Heroizm znajduje szczególne uosobienie w postawie i postaci ojca rodu, Stefana Tomaszewskiego. Udaje się on do Wolnego Miasta Gdańska, by wspomóc kolegów, zabiera z sobą starszego syna i wspiera go w walce. Gdy sytuacja jest beznadziejna, to on wychodzi z białą flagą z budynku i zostaje bestialsko zastrzelony przez Niemców. Kiedy pada na ziemię, układ ciała i sposób jego prezentacji (Stefan leży na wznak z rozpostartymi ramionami i wzrokiem skierowanym ku niebu) wpisuje się w chrystologiczną ikonografię eksploatowaną w polskiej mitologii narodowej (Polska jako Chrystus narodu, Polacy jako ofiary w walce „za wolność naszą i waszą”). Twórcy nie pozostawiają wątpliwości co do tego, w jakim kierunku powinna pójść zmiana odczytań okresu określanego dotychczas jako dziwna wojna.

Pomimo neonacjonalistycznego wzmożenia, które ujawniło się w pierwszej dekadzie XXI wieku w wielu krajach Europy i towarzyszącej mu popularności przywołań heroicznym dyskursów wypracowanych w odniesieniu do II wojny światowej, Bowker konsekwentnie zajmuje odmienne stanowisko. Przywracanie pamięci o tamtym okresie konstruuje, opierając się na wątku melodramatycznym miłosnego trójkąta, podkreśla przy tym transnarodowy wymiar wydarzeń i relacji, historię w jej wymiarze mikro oraz perspektywę mniejszości. W tym miejscu, odnosząc się do zmiennych społecznych charakteryzujących postacie, chciałobyśmy skupić się na wprowadzeniu perspektywy mniejszości do *Świata w ogniu*. Twierdzimy, że jest to jeden z elementów przyjętej przez Bowkera strategii, która pozwala sięgnąć poza tradycyjną publiczność seriali historycznych o II wojnie światowej i zwrócić się ku młodszej publiczności, bardziej zainteresowanej historią społeczną i problematyką mniejszości. Główną ideę serialu można streścić, przywołując jego tytuł: wojna to świat w ogniu[29]. Bowker ukazuje ją z różnych

**Strategia druga:  
perspektywa  
mniejszości**

[28] Michael Paris, *Dzielni Czesi i szarmanccy Polacy. Wojenni sprzymierzeńcy w filmie*, tłum. Ewa Spirydowicz, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 52, s. 45.

[29] Zobrazowana zostaje ona w czołówce serialu. W ostatnich ujęciach płonące zdjęcia z wizerunkami głównych postaci opadają na kulę ziemską, tworząc zarysy kontynentów stojących w ogniu.

perspektyw, konsekwentnie pozostaje jednak w sojuszu ze zwykłymi ludźmi, reprezentującymi różną wrażliwość społeczną i mniejszości. Wykorzystuje w tym celu fakt, że formuła dramatu seryjnego pozwala na wprowadzenie wielu bohaterów.

Obsada główna pierwszego sezonu *Świata w ogniu* liczyła 15 osób, a w kolejnych dodano 25 w obsadzie drugoplanowej<sup>[30]</sup>. Sezon składa się średnio z sześciu 55-minutowych odcinków. W niespełna sześć godzin prezentowane są zdarzenia dotyczące 35 osób zamieszkujących co najmniej cztery różne kraje (Wielką Brytanię, Polskę, Niemcy i Francję). Często zdarza się, że seriale telewizyjne przedstawiają wielu bohaterów i wykorzystują wielowątkowe opowieści, rozwijając je w ciągu kilku odcinków, sezonu lub całego serialu. Bowker jako pisarz wykorzystuje tę możliwość. Zestawienie pozwala dostrzec zróżnicowany charakter doboru bohaterów *Świata...* pod względem kategoryzacji społecznych. Twórca konsekwentnie unika postaci historycznych, głównych aktorów teatru wojny. Zamiast tego skupia się na zwykłych ludziach, podkreślając aspekty ich cech charakterystycznych, rozpoznawalne i istotne z punktu widzenia współczesnych społeczeństw, a co za tym idzie, potencjalnego odbiorcy serialu.

Wśród wspomnianych postaci znaczną część stanowią kobiety, przez dziesięciolecia sprowadzane do roli żon i matek i niedostatecznie reprezentowane w mediach. Bowker nie tylko wysuwa je na pierwszy plan i czyni aktantkami, ale także różnicuje, wskazując na przeżycia wynikające np. z wieku (kobiety w średnim wieku: Nancy, Robina i Claudia, oraz młode: Kasia i Lois). Drugą do tej pory pomijaną grupą w dramatach wojennych o II wojnie światowej byli przedstawiciele innych mniejszości. Twórca wprowadza zmianę także w tym zakresie, włączając do filmu homoseksualistów (Webster i Albert), osoby czarnoskóre (Albert czy Senegalczycy) oraz osoby z niepełnosprawnościami (chorująca na epilepsję Hilda). Jednocześnie, na ile to możliwe, Bowker poszerza ich wątki, nadając im przeszłość i sprawczość oraz indywidualizując ich charakterystykę. Wreszcie, nie rezygnuje z męskości heroicznej, stereotypowo kojarzonej z wojnami, a zwłaszcza z II wojną światową, ale przesuwając nacisk na wspomnianą wcześniej męskość podporządkowaną i marginalizowaną, a także współpracującą<sup>[31]</sup>. Harry, który mógł skorzystać z patriarchalnej dywidendy<sup>[32]</sup>, wciąż popełnia błędy i nie może uniezależnić się emocjonalnie od matki, Tom Bennett dezercuje z wojska i ucieka z Europy, Grzegorz Tomaszewski trafia do szpitala po przeżyciach obrony Poczty Polskiej w Gdańsku i tułaczki, Douglas Bennett, który nie otrząsnął się po

[30] Hasło: World on Fire (TV series), Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/World\\_on\\_Fire\\_\(TV\\_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/World_on_Fire_(TV_series)) (dostęp: 28.08.2024).

[31] R.W. Connell, *Masculinities*, wyd. 2, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 2005, s. 76–81.

[32] Patriarchalna dywidenda to „korzyść męczyzn jako grupy z podtrzymywania nierównego porządku

pli. Ta korzyść nie ogranicza się do wyższych dochodów. Obejmuje również takie zasoby, jak: prestiż, szacunek, świadczenia, bezpieczeństwo, warunki mieszkaniowe, dostęp do władzy instytucjonalnej, wsparcie emocjonalne i kontrola nad własnym życiem”. Raewyn Connell, *Gender in World Perspective*, wyd. 2, Polity Press, Cambridge–Madlen 2009, s. 142.

doświadczeniach Wielkiej Wojny, nadal zмага się z nerwicą i wspiera szeregi pacyfistów. Odchodząc od sposobu konstruowania opowieści wojennej z wykorzystaniem indywidualnego głównego bohatera lub zbiorowego bohatera (co w swej istocie oznacza przełożenie indywidualnego schematu głównego bohatera na grupę osób przy zachowaniu podobnych implikacji ideologicznych), Bowker stara się dotrzeć do młodszych i bardziej liberalnych widzów, poszukuje nowej publiczności dla telewizyjnego dramatu wojennego z najwyższej półki.

Jednym ze sposobów pozycjonowania *Świata w ogniu* w obrębie seriali prestiżowych było systemowe podejście do warstwy stylistycznej. Pod względem estetycznym firmowana przez BBC One produkcja wpisuje się obszar „telewizji kinowej” rozumianej jako odwoływanie się do artyzmu<sup>[33]</sup>. Twórcy serialu wykorzystują środki z poziomu sztuki operatorskiej, *mise-en-scène* i montażu do wypracowania specyfiki poszczególnych wątków składających się na całość opowieści.

Demonstrowany lokalizm (ang. *conspicuous localism*), jak twierdzi Tim Havens, stanowi jedną z cech charakterystycznych współczesnych transnarodowych seriali telewizyjnych. Polega na ewokowaniu specyfiki danego miejsca będącego miejscem akcji za pomocą środków stylistycznych, fabuły i języka tak, by powiązać autentyzm (dane miejsce pokazane jako takie) z przywołaniem wiedzy kulturowej jego dotyczącej. W ten sposób dochodzi do uruchomienia kapitału kulturowego projektowanego widza, on zaś może zidentyfikować się jako posiadacz specyficznej wiedzy<sup>[34]</sup>. Przywołując koncept zaproponowany przez Havensa, chcielibyśmy uzupełnić jego propozycję i rozbudować ją, kładąc nacisk na wykorzystanie środków stylistycznych. Twierdzimy bowiem, że *Świat w ogniu*, będąc produkcją transnarodową, do przedstawienia specyfiki danego miejsca wykorzystuje możliwą do skojarzenia z nim estetykę wypracowaną na gruncie filmu i telewizji.

W tej części chcemy zwrócić uwagę na trzy wątki, a w szczególności przyjrzeć się temu, według jakiego klucza miejsca (w sensie kulturowym i symbolicznym), w których one się rozgrywają, były prezentowane oraz przywołanym rozwiązaniom stylistycznym. Pierwszym będzie wątek rodziny Bennettów i Chaseów – zwłaszcza ta jego część, która rozgrywa się w Manchesterze, drugim – wątek rodziny Tomaszeskich rozgrywający się w Warszawie, trzecim – wątek Nancy Campbell i rodziny Rosslerów. Ten ostatni początkowo rozgrywa się w Polsce, jednak szybko przenosi się do Berlina i dalej w tym sezonie rozgrywa się głównie w stolicy III Rzeszy. Te trzy miasta – Manchester, Warszawa, Berlin – zostały wybrane z uwagi na częstotliwość pojawiania się w pierwszym sezonie serialu (dominują) i wyraźne osadzenie

**Strategia trzecia:  
(re)konstrukcja  
poprzez styl**

[33] Trisha Dunleavy, *Complex Serial Drama and Multiplatform Television*, Routledge, New York 2018 (por. rozdział 5: *Aesthetics and Style in Complex Serial Drama*).

[34] Tim Havens, op. cit.

w nich wspomnianych wątków. Miasta te zostają sprowadzone do kilku wybranych lokalizacji[35]. Pokazywane w szerszych planach, w ujęciach, które można określić jako ikoniczne, lokalizacje te funkcjonują jako ujęcia ustanawiające, pozwalając zachować orientację widzowi. Miasta skojarzone zostają również z określoną estetyką, co w konsekwencji tworzy swoistą strategię wizualną w ich prezentacji i dalej dyferencjuje wątki. Wreszcie każde z tych miast funkcjonuje jako znak poprzez powiązanie z kulturowo znaczącym miejscem. Przy czym owo kulturowe znaczenie silnie osadzone jest w pamięci wizualnej tworzonej przez sztukę i kino. Twierdzimy, że w przypadku Manchesteru twórcy sięgają do społecznego realizmu okresu nowej fali i do piktorializmu charakterystycznego dla brytyjskiego kina dziedzictwa. W przypadku ogarniętej wojną Warszawy paradoksalnie ujawnia się wpływ niemieckiego nurtu *Trümmerfilm* – nie tylko miasto prezentowane jest jako miejsce-ruina, lecz również ruiny są estetyzowane za pomocą estetyki *noir*. Wreszcie serialowy Berlin silnie naznaczony jest przywołaniami kina monumentalnego.

Serialowy Manchester podzielony zostaje według kryteriów klasowych. Robotnicy Bennettowie głównie pokazywani są w miejscach pracy (fabryka, tramwaj), socjalizowania (puby) i w domu. Ta ostatnia lokalizacja jest szczególnie istotna, gdyż za jej pomocą wprowadzony zostaje kontrast z przestrzeniami klasy wyższej, tj. domem Chase'ów, i w konsekwencji obiema estetykami. Dom Bennettów przedstawiony zostaje za pomocą kodów tzw. realizmu zlewu kuchennego. W brytyjskiej kinematografii w ten sposób określany jest sposób pokazywania klas ludowych w kinie Młodych Gniewnych[36]. Wiele jego cech charakterystycznych uwidaczniało się przez kontrast z wcześniejszym kinem brytyjskim. Dramaty zlewu kuchennego rozgrywały się na terenie Midlands i w Anglii Północnej, w zdominowanych przez przemysł miastach i miasteczkach regionów. Początkowo ironiczne przywołanie zlewu kuchennego w nazwie wynikało z lokalizacji wielu scen w ciasnych i skromnie urządzonej kuchniach robotniczych domów ciągnących się rzędami wzdłuż wąskich, pozbawionych zieleni ulic[37]. Mimo problemów, z którymi borykały się postacie, oraz trudnych warunków życiowych Andrew Higson określa wykorzystywany w tych filmach realizm jako „poetycki”[38]. Jego wyróżnikiem jest romantyzowanie przestrzeni, ukazywanie jej przez instancję autorską w taki

[35] Pamiętać należy, że różne, często inne, miasta odgrywały serialowe lokacje. Berlin „grała” Praga, Warszawę – malownicze czeskie miasteczko Žatec, ale również Manchester. Por. James Medd, *Where Was World on Fire Filmed?*, Condé Nast Traveller, 27.10.2019, <https://www.cntraveller.com/gallery/where-was-world-on-fire-filmed#:~:text=The%20glamour%20destination%20was%20the,that%20had%20been%20half%20demolished> (dostęp: 26.08.2024).

[36] Karolina Kosińska, *Kino Młodych Gniewnych*, „Dialog” 2014, nr 12, s. 180.

[37] Ibidem. Por. również: Anna Śliwińska, *Miłość i gniew. Brytyjska Nowa Fala*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.

[38] Andrew Higson, *Space, Place, Spectacle. Landscape and Townscape in the 'Kitchen Sink' Film*, [w:] *Dissolving Views. Key Writings on British Cinema*, red. idem, Bloomsbury, London 2016, s. 138.

sposób, by ujawnić jej specyficzne piękno i w konsekwencji moralne zaangażowanie<sup>[39]</sup>.

Wątek brytyjski zlokalizowany jest głównie w Manchesterze. Bennetowie zajmują jeden z domków przy ulicy tworzonej przez rzędy szeregowców. W serialu wielokrotnie powraca charakterystyczne jej ujęcie w planie ogólnym. Rodzina pokazywana jest w kuchni, gdy spożywa posiłki, rozmawia i Lois krząta się, wykonując codzienne czynności, podkreślana jest przy tym prostota, surowość i ascetyzm wnętrza. Ramy okien i drzwi wprowadzają linie wewnętrznego podziału w kadrach, wzmacniając efekt harmonii pomimo skromnych warunków życia. Bennetowie przedstawiani są jako kochająca się rodzina. Warto dodać, że również ich charakterystyka i problemy formatowane są w taki sposób, że rezonują z kinem Młodych Gniewnych. Podobnie jak w tym nurcie, bohaterowie posługują się lokalnym dialektem (*Mancunian*), Lois to silna i niezależna młoda kobieta, jej brat wykazuje cechy anarchistycznego buntownika niemogącego odnaleźć się w społeczeństwie, ojciec zaś prezentuje sobą tradycyjny robotniczy etos i społeczną wrażliwość.

Inaczej jest w przypadku wątku Chase'ów, zwłaszcza Robiny. Jako stereotypowa przedstawicielka klas wyższych dba przede wszystkim o pozory i utrzymanie fasady nobliwej i kultywującej tradycje rodziny. Akcent Robiny jest wyraźnie angielski (*Received English*). Dom jest obszerny i wygodny, otacza go duży i dobrze utrzymany ogród. Mieszkańcy spotykają się w wypełnionym gustownymi meblami salonie, każdy ma osobną sypialnię. Podkreślana jest malowniczość i urokliwość tradycyjnego angielskiego domostwa. Tym samym daje się zauważyć nawiązania do stylistyki brytyjskiego kina dziedzictwa<sup>[40]</sup>. Przy czym pewien charakterystyczny dla tego nurtu brytyjskiego kina lat 80. i 90. podziw i admiracja realizowany poprzez włączenie dominanty spektaklu zostaje wytlumiony, ale wybrzmiewa przesycona komizmem ironia w stosunku do wyraźnie klasistowskich i ksenofobicznych zachowań Robiny.

Ciekawie rysuje się przypadek Warszawy. O ile w Manchesterze zarysowany zostaje przestrzenny podział klasowy na część robotniczą i część prestiżową miasta, o tyle w stolicy Polski cezura ma charakter czasowy: inaczej wygląda Warszawa w sierpniu, inaczej zaś po niemieckich nalotach we wrześniu 1939 r.<sup>[41]</sup> Przedwojenne miasto jest kolorowe, pełne życia i radosne. Stare, dobrze utrzymane kamieniczki tworzą wręcz baśniowy świat. Efekt ten potęgują ciepłe barwy i światło słońca. Zmianę przynoszą dopiero naloty i bombardowania. Ulice wypełnia gruz ze zniszczonych, często doszczętnie, domów. Mieszkańcy pustoszeją – pozbawione szyb i wyposażenia tworzą księżycowe

[39] Ibidem.

[40] Por. Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema. Costume Drama Since 1980*, Oxford University Press, Oxford 2003.

[41] Z uwagi na lokalizację – jak wspomnieliśmy, warszawskie Stare Miasto odgrywa czeski Żatec – należy raczej mówić o „klimacie” Europy Środkowo-Wschodniej niż o faktycznych miejscach.

pustkowiu. Wyrażna zmiana kolorystyki polegająca na ochłodzeniu barw, dominacji szarości, granatów, beży i niebieskiego podkreśla ten efekt. Warszawa z miasta wypełnionego radością zmieniła się w miasto wypełnione strachem i cierpieniem. Sceny upokorzeń doświadczanych przez mieszkańców z rąk okupanta to unaoczniają.

Wspomniane wcześniej *Pianista* i *Niebezpieczne światło księżycy* posłużyć mogły za punkt odniesienia przy wyborze miejsc i sposobach ich prezentowania w przypadku zrujnowanej stolicy kraju. Z uwagi jednak na konsekwentne stosowanie w kolejnych odcinkach estetyki określanej obecnie jako *noir* (efekt *chiaroscuro*, monochromatyzm dający niemal efekt użycia czarno-białej taśmy, wykorzystanie elementów w przestrzeni do wyeksponowania wrażenia ram i krat, użycie rzuconych przez obiekty cieni do spotęgowania niepewności lub ukrycia informacji przed widzem itd.) w powiązaniu z pejzażem ruin należy raczej sądzić, że twórcy sięgnęli do estetyki *Trümmerfilm*. Mianem tzw. filmów ruin określa się obecnie różnicowany nurt fabularnych produkcji (ok. 50) powstałych w latach 1946–1951 w Niemczech, które opowiadały o powojennej rzeczywistości kraju, odnosząc się do problemów mieszkańców. Obrazy zrównanych z ziemią miast nie zawsze stanowiły tło rozgrywających się w nich wydarzeń, często wpisane w obraz myślenie o kraju jako świecie pogrążonym w ruinie było wystarczające, by zaklasyfikować dany film jako *Trümmerfilm*. Stąd też czasami za moment wygaszenia nurtu przyjmuje się 1948 r., gdy po wprowadzeniu reformy walutowej zmieniła się sytuacja ekonomiczna Niemiec<sup>[42]</sup>. Jak dowodzą badacze, również kwestia odwołań stylistycznych jest skomplikowana<sup>[43]</sup>. Niemniej odejście od dominującego dotychczas w kulturze, reprodukowanego przez literaturę i malarstwo, romantycznego obrazu ruin było na tyle wyraźne, że utrwaliło się w postaci specyficznej estetyki. Składały się na nią zrujnowane niemal doszczętnie kamienice tworzące pagórkowaty, szaroksiężycowy krajobraz, w przypadku Berlina poprzetykany żelbetonem częściowo wykorzystywanym w konstrukcji budynków. Błąkali się po nich ludzie, niejednokrotnie określane jako antybohaterowie. Przy czym usprawiedliwieniem dla ich niejednoznacznych moralnie zachowań do pewnego stopnia miał być pogrążony w chaosie i pozbawiony wartości świat po zakończeniu wojny<sup>[44]</sup>.

Wydaje się, że twórcy *Świata w ogniu* właśnie po ten klucz stylistyczny sięgnęli, rozwijając rozgrywający się w Warszawie wątek Kasi. Osamotniona i zrozpaczona młoda kobieta – jej ojciec i matka zastrzeleni zostali przez Niemców, starszy brat zmuszony do ucieczki, a młodszy został przez nią wysłany do Manchesteru ze świeżo poślubionym mężem podczas ewakuacji Brytyjczyków – po przyłączeniu

[42] Martina Moeller, *Ruble, Ruins and Romanticism. Visual Style, Narration and Identity in German Post-War Cinema*, transcript Verlag, Bielefeld 2013, s. 106,

[43] Ibidem, s. 105–113.

[44] Ibidem, s. 113–114.

do podziemia, z pomocą Tomasza dokonuje egzekucji niemieckich żołnierzy stacjonujących w mieście. Rozbicie, smutek, wewnętrzne zmrozenie, trudności ze społecznym funkcjonowaniem i intymnością korelują z przestrzenią, w której Kasia jest pokazywana. Zrujnowane domy, ulice zasypane gruzami, nieliczni, przygarbieni przechodnie, puste, pozbawione okien i ścian pomieszczenia, szarość, lęk i poczucie zagrożenia. W wielu sytuacjach dochodzi do estetyzacji tego świata i jego silnego usymbolicznienia. Tak jest chociażby w pierwszym odcinku, gdy Nancy, przemierzając się wśród ruin, na stworzonej przez nie górze widzi rozpaczającego mężczyznę w tradycyjnym żydowskim stroju, a poniżej drewniane belki stropowe, które upadając uformowały krzyż, czy w siódmym odcinku, gdy dziewczyna spędza noc w celi.

Dlaczego ta kwestia wydaje nam się tak istotna? Z funkcjonującej wśród polskich widzów perspektywy taki sposób postrzegania Warszawy może się wydawać zaskakujący. Miasto ucierpiało w czasie niemieckich nalotów we wrześniu 1939 r., jednak skojarzenie z ruinami w powszechnej świadomości nastąpiło dopiero po powstaniu warszawskim, czyli pięć lat później. Przy czym obraz ten – Warszawy jako miasta ruin – zafunkcjonował w kulturowej świadomości po otwarciu w 2004 r. Muzeum Powstania Warszawskiego i wprowadzeniu do jego ekspozycji w 2010 r. filmu Damiana Nenowa (*Miasto ruin*, 2010). Wcześniej wiedziano o zniszczeniach – były one wykorzystywane jako element antyniemieckiej polityki chociażby w okresie PRL-u – akcentowano jednak „podnoszenie Warszawy z ruin” po II wojnie [45]. Przyjęcie przez twórców *Świata w ogniu* takiego rozwiązania stylistycznego przy przedstawianiu powrzesniowej Warszawy daje się uzasadnić raczej na poziomie światowej historii estetyki filmowej niż lokalnej świadomości kulturowej Polaków.

Przypadek serialowego Berlina jest również interesujący. W jego przedstawieniu wykorzystany został styl monumentalny. David Bordwell podkreśla, że choć kojarzymy go z nakręconą w Stanach Zjednoczonych *Nietolerancją* (*Intolerance*, reż. D.W. Griffith, 1916), styl monumentalny pojawiał się w wielu kinematografiach na wczesnym etapie rozwoju (1908–1920). Wykorzystywany w różnych gatunkach filmowych, nie tylko w kinie historycznym, często stanowił element dzieł mających na celu poszerzenie zasięgu wpływów danej wytwórni [46]. Analizując produkcję Nordisk Films Kompagni *Koniec świata* (*Verdens Undergang*, reż. August Blom, 1916), Bordwell zwraca uwagę na szereg elementów składających się na monumentalny styl: pieczołowicie dobrane lokacje i wnętrza, efekty specjalne kreujące odpowiednie napięcie (w filmie Bloma jest to spadająca kometa czy powódź) oraz

[45] Adam Przywara używa określenia „zgruzowstanie”. Por. Klara Czerniewska, *Kiedy ludzie wchodzą w ruiny. Rozmowa z Adamem Przywarą*, „dwutygodnik.com” 5/2023, nr 360, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/10700-kiedy-ludzie-wchodza-w-ruiny.html> (dostęp: 23.08.2024); *Zgruzowstanie. Przeszłość*

*i przyszłość ruin w architekturze*, red. Adam Przywara, Muzeum Warszawy, Warszawa 2023.

[46] David Bordwell, *Making It Monumental. Nordisk Goes Big in the Year of the Comet*, Danish Salient Film, 22.04.2021, <https://www.stumfilm.dk/en/stumfilm/themes/making-it-monumental> (dostęp: 27.08.2024).

twórczo zastosowane oświetlenie, inscenizacja w głąb na kilku planach, wykorzystanie elementów otoczenia (okien, luster, drzwi) do prowadzenia opowieści, operowanie tłumem lub wieloma postaciami w kadrze, filmowanie postaci w otoczeniu, kreowanie montażem określonych efektów czy wykorzystanie ruchu postaci i kamery[47].

Jak w przypadku Warszawy, w serialu nie pojawiają się sztandarowe zabytki Berlina. Skojarzony on natomiast zostaje z kilkoma miejscami. Są to dom, w którym mieszkają Rosslerowie i Nancy, siedziba stacji, z której Nancy nadaje radiowe relacje, i pralnia Rosslerów. Powracają one wielokrotnie w kolejnych odcinkach, tworząc „Berlin”. Olbrzymie wrażenie wywiera również wnętrze kina, do którego udają się Nancy, Claudia Rossler i Hilda (drugi odcinek), czy ogród kliniki, gdzie doktor Voller prowadzi program eutanazji (odcinek trzeci). Przestrzenie te są dobrze oświetlone. Jeśli sceny rozgrywają się we wnętrzach, wielkość planów i sposób przemieszczania się postaci i kamery podkreślają to, że są one imponujące. Jest tak nawet w przypadku pralni Rosslerów. Olbrzymie pomieszczenie wypełnione jest rozstawionymi geometrycznie stołami do składania i prasowania. Pościelowa bielizna i obrusy, rozwieszane lub poskładane, również ułożone są tak, by podkreślić linie zbiegu. Wydobyte w sposób dobitny zostaje to wówczas, gdy jedna z pracownic, zapalona nazistka, rozwiesza w pomieszczeniu flagi ze swastyką. Dla efektu wygrane zostaje również przeszklone pomieszczenie, gdzie mieści się biuro Rosslera. Odejście od estetyki, którą przyjęło kojarzyć się z telewizją (frontalne ustawienia, dominacja postaci w kadrze, sfunkcjonalizowanie przestrzeni do miejsca akcji), daje o sobie znać właśnie na planie wydobywania i podkreślenia miejsc, w których przebywają bohaterowie.

## Podsumowanie

W uznawanym za klasyczny artykule Hayden White wprowadził pojęcie historiofotii dla określenia historii prezentowanej na ekranie, wydobywając zmienną, jaką stanowi specyfika przedstawienia audiowizualnego[48]. Robert Rosenstone – zarówno w odniesieniu do filmu fikcji, jak i dokumentu – podkreśla rolę i znaczenie takich elementów, jak opowieść, bohater, struktura, emocje, przedstawienie faktów w trybie procesualnym oraz wygląd elementów świata[49]. Zawarte w artykule rozważania (propozycja odczytania *Świata w ogniu*) wpisują się w ten sposób prowadzenia refleksji nad przywoływaniem wydarzeń historycznych w serialach telewizyjnych. Zwracamy w nim uwagę na kwestie z obszaru produkcyjno-marketingowego, podkreślając dynamikę zmian w przestrzeni, jaką tworzy rozwijająca się intensywnie formuła seriali prestiżowych. Identyfikujemy strategie przyjęte przez Petera Bowkera mające na celu zwiększenie transnarodowej atrakcyjności produkcji

[47] Ibidem.

[48] Hayden White, *Historiografia i historiofotia*, tłum. Łukasz Zaremba, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 117-127.

[49] Robert A. Rosenstone, *The Historical Film as Real History*, „Film-Historia” 1995, nr 5(1), s. 5-23.



przywołującej II wojnę światową. Wszystkie trzy: wyjście poza narodową perspektywę, podkreślenie perspektywy mniejszości i (re)konstrukcja poprzez styl, odwołują się do poziomu tekstualnego. W niniejszym tekście analizujemy je, wykorzystując narzędzia z tego obszaru.

- Bal Mieke, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekład zbiorowy, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- Billen Andrew, *What Did You Do in the War? The Drama That Doesn't Take Sides*, „The Times”, 19.09.2019, <https://www.thetimes.co.uk/article/world-on-fire-the-new-second-world-war-tv-drama-that-doesnt-take-sides-fhwqfbsr> (dostęp: 3.03.2023).
- Bordwell David, *Making It Monumental. Nordisk Goes Big in the Year of the Comet*, Danish Salient Film, 22.04.2021, <https://www.stumfilm.dk/en/stumfilm/themes/making-it-monumental> (dostęp: 27.08.2024).
- Braga Paolo, *How to Apply the Multi-strand Narrative of American TV Shows in a British Series: the "Downton Abbey's" Case*, „Communication & Society” 2016, nr 29(2), s. 1-16. <https://doi.org/10.15581/003.29.35920>
- Connell Raewyn, *Gender in World Perspective*, wyd. 2, Polity Press, Cambridge-Madlen 2009.
- Connell R.W., *Masculinities*, wyd. 2, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2005.
- Czerniewska Klara, *Kiedy ludzie wchodzi w ruiny. Rozmowa z Adamem Przywarą*, „dwutygodnik.com” 5/2023, nr 360, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/10700-kiedy-ludzie-wchodzi-w-ruiny.html> (dostęp: 23.08.2024).
- Dunleavy Trisha, *Complex Serial Drama and Multiplatform Television*, Routledge, New York 2018.
- Experience and Memory. The Second World War in Europe*, red. Jörg Echternkamp, Stefan Martens, Barghahn Books, New York-Oxford 2013.
- Fontaine Gilles, Jiménez Pumares Marta, *European High-End Fiction Series. State of Play and Trends*, European Audiovisual Observatory (Council of Europe), Strasbourg 2020, <https://rm.coe.int/european-high-end-fiction-series-state-of-play-and-trends-g-fontaine-a/16809f80cd> (dostęp: 28.02.2022).
- Havens Tim, *Transnational Television Dramas and the Aesthetics of Conspicuous Localism*, „Flow. A Critical Forum on Media and Culture”, 30.04.2018, <https://www.flowjournal.org/2018/04/transnational-television-dramas/> (dostęp: 20.08.2024).
- Higson Andrew, *English Heritage, English Cinema. Costume Drama Since 1980*, Oxford University Press, Oxford 2003.
- Higson Andrew, *Space, Place, Spectacle. Landscape and Townscape in the 'Kitchen Sink' Film*, [w:] *Dissolving Views. Key Writings on British Cinema*, red. Andrew Higson, Bloomsbury, London 2016 (1996), s. 133-156.
- Jacquelin Alice, „Europudding” or European Co-production? *The Archeology of Television Series „Eurocops/Euroflics” (1988-1993)*, „Journal of European Popular Culture” 2021, nr 12(2), s. 149-163.
- King Geoff, *Quality Hollywood. Markers of Distinction in Contemporary Studio Film*, I.B. Tauris, London-New York 2016.
- Kosińska Karolina, *Kino Młodych Gniewnych*, „Dialog” 2014, nr 12, s. 172-183.
- Lacob Jace, *Peter Bowker Paints Intimate Portraits of a World at War*, PBS.org, 19.04.2020, <https://www.pbs.org/wgbh/masterpiece/podcasts/masterpiece-studio/peter-bowker/> (dostęp: 17.09.2022).

- Lobato Ramon, *Netflix Nations. The Geography of Digital Distribution*, New York University Press, New York 2019.
- Mackrell Judith, *The Correspondents. Six Women Writers on the Front Lines of World War II*, Doubleday, New York–Toronto 2023.
- Medd James, *Where Was World on Fire Filmed?*, Condé Nast Traveller, 27.10.2019, <https://www.cntraveller.com/gallery/where-was-world-on-fire-filmed#:~:text=The%20glamour%20destination%20was%20the,that%20had%20been%20half%20demolished> (dostęp: 26.08.2024).
- Moeller Martina, *Ruble, Ruins and Romanticism. Visual Style, Narration and Identity in German Post-War Cinema*, transcript Verlag, Bielefeld 2013.
- Norman Dalton, Russell Tom, „World on Fire” Season 3. *Cancellation & Everything We Know*, ScreenRant.com, 2.08.2024, <https://screenrant.com/world-on-fire-season-three-if-the-bbc-drama-will-get-another-season-everything-we-know/> (dostęp: 27.08.2024).
- Paris Michael, *Dzielni Czesi i szarmanccy Polacy. Wojenni sprzymierzeńcy w filmie*, tłum. Ewa Spirydowicz, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 52, s. 38-46.
- Rosenstone Robert A., *The Historical Film as Real History*, „Film-Historia” 1995, nr 5(1), s. 5-23.
- Śliwińska Anna, *Miłość i gniew. Brytyjska Nowa Fala*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.
- Transnational Television Worldwide. Towards a New Media Order*, red. Jean K. Chalaby, I.B. Tauris, London 2005.
- White Hayden, *Historiografia i historiofotia*, tłum. Łukasz Zaremba, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 117-127.
- Williams Raymond, *Television. Technology and Cultural Form*, Fontana, London 1974.
- Zgruzowstanie. Przeszłość i przyszłość ruin w architekturze*, red. Adam Przywara, Muzeum Warszawy, Warszawa 2023.

PATRYCJA WILCZYŃSKA

University of Information Technology and Management in Rzeszów, Poland

IWONA LEONOWICZ-BUKAŁA

University of Information Technology and Management in Rzeszów, Poland

Images

vol. XXXVIII/no. 47

Poznań 2025

ISSN 1731-450X

# *Political Contexts and Their Visualizations in the Animated Films of Communist Yugoslavia*

**ABSTRACT.** Wilczyńska Patrycja, Leonowicz-Bukała Iwona, *Political Contexts and Their Visualizations in the Animated Films of Communist Yugoslavia*. "Images" vol. XXXVIII, no. 47. Poznań 2025. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 45–63. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2025.38.47.3>.

In the second half of the 20th century, Zagreb, Croatia, was one of the most important centres of film animation in Europe, and a key role in its development was played by the Zagreb Film Studio, which has been operating continuously since 1953. The creators associated with Zagreb Film Studio are often called the Zagreb School of Animation, a term referring to their unique style. The Studio became famous primarily for its short animations, which were distinctive due to an innovative approach in terms of both technique and narrative. Zagreb Film productions have won numerous festival awards and international recognition. An important context for the development of the Studio was the political situation in communist Yugoslavia, which influenced the themes and aesthetics of the films. This article analyses the political context of the Studio's activity and how it was visualized in Yugoslavian animation.

**KEYWORDS:** Zagreb Film, Zagreb Animation Film, political animation, Yugoslavian cinema

The second half of the 20th century was a period of dynamic development in film animation. After the Second World War ended, animation became an important artistic medium that evolved worldwide, not only in the United States, which had previously had primacy in the pre-war years. Post-war and subsequent cultural, economic and political accomplishments significantly impacted the development of animation, both technologically and artistically. The 1940s and 1950s marked important points in the history of Central and Eastern European animation, when individual artists began their experiments with animated films. Until then, animation was mainly associated with Disney productions.[1] For these artists, the financial possibilities and access to new techniques combining visual arts with film were considerably limited compared to the working conditions in animation studios in the USA. Consequently, amateurs from Poland, Czechoslovakia, Bulgaria and Yugoslavia needed to develop new, experimental animation

## Introduction

[1] P. Sitkiewicz, *Miki i myszy: Walt Disney i film rysunkowy w przedwojennej Polsce*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013.

techniques, such as cut-out, puppet, or stop-motion animation using various objects, paint, or what were called ‘non-camera’ techniques. Ultimately, these artists changed the perception of animated film to a form of entertainment not only reserved for young viewers. Since then, although still downplayed compared to live-action films, animation has become a medium whose audience also includes adults. Moreover, the development, which was associated with the emergence of so many new artists and the advances in the genre, contributed to the establishment of national animation schools, the founding studios for cartoon and puppet productions, and the popularization of animation film festivals.

One of post-war Europe’s most significant centres of film animation was Zagreb, Yugoslavia, where the famous Zagreb Film Studio was established. Thanks to the combined efforts of amateur animation filmmakers, the studio has operated from 1953 to the present day, becoming famous for its short animations. The animators brought together under the banner of Zagreb Film are often referred to as the Zagreb Animation School. This name refers to the distinctive style developed by Zagreb filmmakers, which is described later in this article.[2] Over the years, films produced at Zagreb Film have won numerous festival awards and have received general acclaim for their innovative technical and storytelling approaches.[3]

The most important context for the development of Zagreb Film is the political one. Both art, including animation, and politics are vague concepts.[4] However, artistic activity was and is considered a form of participation in public discourse that shapes political life. The politics of art is understood here as the involvement of artists in relating the story of the outside world (more or less literally), on the one hand and politics’ influence on the activity of artists on the other.[5] The first decades of Zagreb Film were the time of the communist regime in former Yugoslavia. The potential interrelationship between the establishment and activities of Zagreb Animation School and the political situation both within the country and the world as a whole, which was extremely tense during the school’s heyday, prompts a desire to understand whether and how animated films produced in Yugoslavia conveyed political content. Did the filmmakers advocate particular demands in their animated films? They had, after all, ample opportunity to do so, given the reach Zagreb Film enjoyed.

[2] The term „Zagreb Animation School” does not only apply to creators originating from Croatia. Animators working for the studio’s reputation came from various republics of the former Yugoslavia.

[3] One of the greatest successes of Zagreb Film was the Academy Award for Best Animated Film given to V. Mimica for *Samac* (1958), the first time in history that this award won a non-US filmmaker. Adam Snyder, *Zagreb Film: Złoty wiek*, [in:] *Sztuka animacji: Od ołówka do piksela; Historia filmu animowanego*,

ed. Jerry Beck, trans. Ewa Romkowska, Arkady, Warszawa 2006, pp. 226–227.

[4] Cf. Magdalena Lorenc, *Polityczność sztuki: Analiza pracy Zbigniewa Libery pt. LEGO. Obóz koncentracyjny z 1996 roku*. “Przegląd Politologiczny” 2018, no. 3, pp. 81–96; Kamil Minkner, *Główne problemy konceptualizacji pojęcia polityczności*, “Studia Politologiczne” 2015, no. 37, pp. 50–74.

[5] Kamil Minkner, op. cit.

## Historical Context of Founding Zagreb Film and Its Development

To facilitate readers' understanding of the historical context in which the materials being studied were created, it is important to briefly outline the historical aspects of Zagreb Film. The origins of Zagreb Film are closely associated with the political landscape of Yugoslavia. Its initiators were a group of cartoonists from *Krempuh* magazine, led by Fadil Hadžić. Following Tito's declaration of independence from Moscow in 1948, *Krempuh* began featuring anti-Soviet caricatures. The artists decided to take their work further, and in 1951, they produced their first animation, *Veliki miting*, created by the brothers Walter and Norbert Neugebauer. This animation satirically criticized the USSR while addressing Yugoslav-Soviet relations.[6]

It is important to note that the communist ideology enjoyed a certain degree of public support in Yugoslavia, gained in the fights against the occupying forces during the Second World War.[7] The communists were not seen as an imposed power, despite their initial dependence on the USSR, although the situation in Yugoslavia at this point resembled that in other countries under Soviet control. Tito's party began to introduce Soviet-style principles: all non-communists were branded fascists and subjected to severe repression; political opponents were sentenced to death; prisons and concentration camps were filled with Catholic clergy and tens of thousands of other innocent victims of the new system.[8]

During the conflict with Moscow stemming from Broz-Tito's pursuit of independence, the public provided robust support to their leader. After breaking with the Kremlin, Tito became a hero and liberator, around whom a cult of personality developed.[9] This is why the Belgrade government liked the content of the *Veliki Miting* animation, and decided to fund another film institution separate from Jadran Film in Zagreb. The newly established Duga Film was to produce and distribute animated films. It was headed by Hadžić and hired more than 100 artists and enthusiasts of the new field. However, after only a year, the studio was closed down due to limited state funding,[10] yet some Zagreb animators kept their activities alive through institutions such as Zora Film, which dealing with educational short films for children,

[6] Patrycjusz Pająk, *Rozracjunek z rokiem 1948 i jego następstwami w jugosłowiańskim i postjugosłowiańskim filmie fabularnym*, "Zeszyty Łużyckie" 2021, no. 55, p. 176.

[7] As M. Czerwiński explains, the phenomenon of robust social support for the communist movement had its source primarily in the events that led to the liberation of Yugoslav lands from fascist occupation. The struggle for power at the end of World War II was mainly fought between the Croatian Ustasha group, with fascist and nationalist tendencies, the Chetniks, striving to restore the rule of the Serbian monarchy, and the communist partisans, led by Josip Broz Tito.

Maciej Czerwiński, *Chorwacja: Dzieje, kultura, idee*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2020, p. 570.

[8] Wojciech Roszkowski, *Półwiecze: Historia polityczna świata po 1945 roku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, p. 48.

[9] *Ibidem*, pp. 566–592; Jerzy Holzer, *Komunizm w Europie: Dzieje ruchu i systemy władzy*, Bellona, Warszawa 2000, pp. 74–75.

[10] Giannalberto Bendazzi, *Animation: A World History*, vol. 2: *The Birth of a Style – The Three Markets*, CRC Press – Taylor & Francis Group, Boca Raton, FL 2016, p. 69.

and Interpublic, founded by the Neugebauer brothers. The latter offered animated commercials and information films to entrepreneurs.[11]

In the early 1950s, Yugoslavia's government consolidated self-management reforms. Although censorship in the Tito state was less intense than in other communist countries, its effects could be seen in the silencing of critical voices during Yugoslavia's separation from Russia, for example. Also, socialist realism, imposed on the art of Eastern Europe, was never officially assimilated by Yugoslavia's authorities and artists. In its place, so-called 'national realism' emerged as an official trend, with very similar features, such as artistic dogmatism and promoting intolerance towards enemies of the system.[12]

Artists of all fields from all the Yugoslav republics rebelled against this style. They demanded equal treatment of each of the possible directions of art, from populism to the avant-garde, and complete liberation of creative processes from top-down guidelines.[13] This attitude was influenced by the Exat '51 group, established in Zagreb in 1951. It brought together artists fascinated by the principles of the Bauhaus (the German school of fine arts and crafts active in the first half of the 20th century[14]) and Constructivism (the abstract art theory from Russia, dating from the beginning of the 20th century[15]). The Exat '51 group's activities were a negation of the national realism promoted by the authorities.[16] The graphic and painting works proposed by the group's members were characterized by abstractionism, geometrization, simplification of form, and colour range. They greatly inspired the creators of Zagreb animations. Two representatives of Exat '51, Aleksandar Srnc and Vlado Kristl, were also involved in the production of animated films.[17] For some time, the authorities sought to restore the previously prevailing political patterns to art. However, under constant resistance from artists, a declaration on the freedom to create was issued in 1954, thus ending the dispute.[18] This period also marked a watershed for artists due to the complete decentralization of cinematography.[19]

In 1953, Croatia's Society of Film Workers founded Zagreb Film, initially producing and distributing documentaries, feature films, and shorts. Three years later, the Cartoon Film Studio was established as a company branch, led by animators from the Vukotić-Kostelac group.

[11] Borivoj Dovniković, *Hrvatska animacija do Zagreb filma, Studio za crtani film Zagreb filma*, Zagreb Film, n.d., <https://zagrebfilm.hr/o-nama/> (accessed: 22.08.2024).

[12] Mira Liehm, Antonin J. Liehm, *The Most Important Art: Soviet and Eastern European Film After 1945*, University of California Press, Los Angeles 1977, p. 128.

[13] Ibidem.

[14] Magdalena Droste, *Bauhaus*, Taschen, Berlin 2019.

[15] *Constructivism: Theory, Perspectives, and Practice*, ed. Catherine Fosnot, Teachers College Press, New York and London 2005.

[16] Giannalberto Bendazzi, op. cit., p. 69.

[17] Hrvoje Turković, *EXAT 51 and the Zagreb School of Animation*, [in:] *EXAT 51: Synthesis of the Arts in Post-war Yugoslavia*, eds. Katia Baudin, Tihomir Milovac, Kunstmuseum Krefeld / Museum Haus Lange, Krefeld 2017.

[18] Mira Liehm, Antonin J. Liehm, op. cit., p. 128.

[19] Ibidem, p. 129.

Soon, Interpublic and the former staff of Zora Film and Duga Film merged. Thus, all the cartoonists, graphic designers, directors, and scriptwriters simultaneously found themselves in one place. They very quickly developed the technique of what was termed 'limited animation'.<sup>[20]</sup> The artists focused on this particular medium to break away from the Disney style and create a more original, experimental form, inspired by the activities of the Exat '51 group.<sup>[21]</sup> The images often verged on abstraction but were very clear and refined. The filmmakers also used collages and assemblages.<sup>[22]</sup> However, the films did not go beyond the second dimension; puppet animation was not popular.

Animators themselves spoke about 'limited animation' and distancing themselves from the typical Disney style, which reflects reality both in movement and design: "Animation conveying the movement of nature directly cannot be creative animation (...). To animate: to give life and soul to a design. Not through the copying but through the transformation of reality."<sup>[23]</sup> Vutotić also referred to this issue, claiming that Zagreb animation should follow its path, not using the achievements of other creators, and most importantly, not copying techniques or style. This statement closely echoes the Yugoslav 'Third Way' policy. In turn, Vatroslav Mimica noted that thanks to such procedures, animation goes beyond the framework of the unfair claim that it is a genre for children. Making the images unreal and embellishing them with symbolism and metaphor, which are difficult for younger viewers to decipher, gives the work value. These activities were noticed in 1957, when the critic D. Adamović described Zagreb's animations as "rich in ideas, prone to parody, with an ironic tone."<sup>[24]</sup>

Ultimately, the creations released by Zagreb Film, despite their distorted, abstract, geometric form or inspiration from Suprematism, constituted a substantive image of the reality surrounding the animators daily. They were neither idealized nor criticized but simply presented as they actually were.<sup>[25]</sup> Boris Kolar explained this issue by claiming that the Zagreb School presents man, society, and the world around him as seen from the perspective of the people "inside."<sup>[26]</sup>

Another factor determining the development of 'limited animation' in the Zagreb studio was financial limits, which forced creators to simplify drawings as much as possible or reduce the number of

[20] This trend was similar to characteristic style of American studio UPA (United Productions of America) released a few years earlier. Although Zagreb's animators were able to see only some shots of film animation from overseas in the press. Giannalberto Bendazzi, op. cit., pp. 69–70.

[21] Hrvoje Turković, op. cit.

[22] Giannalberto Bendazzi, op. cit., pp. 69–70.

[23] Statement which accompanied screenings of the artists: B. Dovniković, A. Marks, D. Vukotić, Z. Grić, V. Jutrisa, N. Dragić. *Animations: Zagreb*, New York:

The Museum of Modern Art. Program, January 8 – January 21, 1968.

[24] Dragoslav Adamović, *Napred ili nazad*, "Filmska kultura" 1957, no. 2, p. 8.

[25] Midhat Ajanović, *Animacija i realizam*, Hrvatski filmski savez, Zagreb 2004, p. 88.

[26] Boris Kolar, *8 Autora i 15 pitanja: Anketa o domaćem crtanom filmu*, interview by T. Butorac, [in:] *Zagrebački krug crtalog filma*, vol. 3, ed. Zlatko Sudović, Zagreb film, Zagreb 1978, p. 104.

frames to a minimum, for example, by using cyclically repeating sequences.[27] Due to the difficult financial situation affecting the entire country, spending on film production was not a priority. Animators just starting out had to cope by limiting the amount of material, e.g., film tape, to the bare minimum. Later, when the studios were privatized and managed their own finances, the situation improved because Zagreb Film had already enjoyed its first successes and, consequently, was in a better financial condition.[28]

Zagreb animation content often dealt with the paradoxes of everyday life, showing simple, tired, and lost people struggling with technological advances, inner problems, and basic needs such as relationships with their surroundings and other people. Despite the overwhelming subject matter, the films abound in grotesque humour and numerous gags.[29] The films' themes can be considered consistent with Yugoslavia's foreign policy and the concerns of society at that time, mainly in terms of technological progress.[30]

In 1959, the film theorists G. Sadoul and A. Martin first used the term "Zagreb School of Animated Film" in the magazine "Les Lettres Françaises" (no. 751/1958) to describe the common characteristics of works produced in Zagreb, while maintaining the individuality of the creators.[31] The term "school" should not be obviously understood as an educational institution. The animators from the Zagreb School themselves interpreted this term as a community of creators with different approaches to the art of animation. They maintained their individuality but identified themselves as part of an artistic group.[32] What the world has come to recognize as the Zagreb School of Animated Film, however, was a stylistic trend that united most of the films produced there. It was distinguished by its modern understanding of the medium, caricature drawing, simplification, stylization, and themes that touched on global problems.[33]

The definition of a "school" in the artistic context is a kind of trend distinguished from others by visual style, the topics covered, intellectual background or a specific philosophy of practicing film art." [34]

[27] Ronald Holloway, *The Short Film in Eastern Europe: Art & Politics of Cartoons and Puppets*, [in:] *Politics, Art and Commitment in East European Cinema*, ed. David Paul, Macmillan Press Ltd, London and Basingstoke 1983, pp. 225–251; Dušan Vukotić, *Jugoslovenska škola crtanog filma*, [in:] idem, *Zaboravljeni vizionar*, Nacionalna Zajednica Crnogoraca Hrvatske: Skaner studio, Zagreb 2014, pp. 246–247.

[28] Elodie Osborn, *Animation in Zagreb*, "Film Quarterly" 1968, no. 22(1), p. 46.

[29] *Schirmer Encyclopedia of Film*, vol. 4, ed. Barry K. Grant, Schirmer Books, Detroit 2007, p. 404.

[30] Boris Kolar, *Neke teze o našem animaranom filmu*, [in:] *Zagrebački krug crtanog filma*, op. cit., pp. 150–152.

[31] Ranko Munitić, *Zagrebački krug crtanog filma*, vol. 1, ed. Zlatko Sudović, Zagreb film, Zagreb 1978, p. 139.

[32] Ibidem, p. 17.

[33] Midhat Ajanović, *Animation in Croatia: Zagreb School and Beyond*, CRC Press, Boca Raton 2025, p. vii.

[34] Paweł Sitkiewicz, *Film animowany w epoce kina autorskiego i narodowych szkół animacji*, [in:] *Kino epoki nowofalowej*, eds. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2015, p. 796.



According to P. Sitkiewicz, a school requires a formal or informal leader and an aesthetic programme, which may be presented in a manifesto or through a publishing forum. It should also have flagship works that put its principles into practice, defined geographical and temporal boundaries, and sometimes a specific production system. Additionally, festival successes can enhance the school's reputation. It must foster a community of creators and is typically elitist, drawing support from institutions that promote high culture.[35]

The animators of the Zagreb Animation School worked as a team. In one animation, someone was a drafter, in the next, an animator, and a director would become a scriptwriter in a colleague's film.[36] The studio also created a series. Among the most recognizable were *Inspector Mask* (1962–1963) and *Professor Balthazar* (1967–1978). In the 1960s, the Zagreb studio experienced a crisis when some of its greatest creators parted ways with animation. The gap left by their departure soon began to be filled by former assistants and helpers. This new wave of animators included Borivoj Dovniković, Aleksandar Marx, Vladimir Jutriša, Zlatko Bourek, Zlatko Grgić, and Nedjeljko Dragić.[37] The inauguration of Animafest Zagreb in 1972 was an important factor in boosting the popularity and reputation of animated films from Zagreb at the time. It is the second-oldest festival devoted entirely to animated films (after the Annecy International Animated Film Festival).[38]

The third and final phase of the golden era of the Zagreb school was marked by authors who reached their creative peak in the 1970s. After that time, the studio's creative capacity dwindled, and by the early 1980s, the Zagreb Animation School phenomenon had come to an end. Young animators mostly repeated what they had already seen and achieved. Consequently, Zagreb Film slowly began to lose its position on the international scene.[39] One of the animators of the last wave was Joško Marušić, who believed that one of the main reasons for the decline was a change in the interests of world animation, while Zagreb still focused on political themes and lacked an offer for a mass audience.[40]

During this time, the split between the republics of Yugoslavia increased. Nationalist sentiments were growing in all of them despite the nationwide community policy, the idea of brotherhood and unity, which the authorities had strongly advocated, was starting to deteriorate. The unsatisfactory economic situation also led to misunderstand-

[35] Ibidem.

[36] Ibidem, p. 798.

[37] Midhat Ajanović Ajan, *Little Man at the Turn of the Worlds: A View of the Origin, History and the Ideological Foundation of the Phenomenon of the Zagreb School of Animated Film*, [in:] *Propaganda, Ideology, Animation: Twisted Dreams of History*, eds. Olga Bobrowska, Michał Bobrowski, Bogusław Zmudziński, pp. 164–167.

[38] Borivoj Dovniković, op. cit.

[39] Midhat Ajanović Ajan, *Little Man at the Turn of the Worlds...*, pp. 168–169.

[40] Sanja Bahun, *A Conversation with Joško Marušić: Sending Messages to Unknown Friends*, Kinokultura.com, 2011, <https://www.kinokultura.com/specials/11/int-marusic.shtml> (accessed: 17.08.2024).

ings among politicians and nations, and criticism of the one-party system became increasingly prevalent. Some advocated for greater independence of the republics, while others postulated concentrating a wider range of responsibility in the hands of Belgrade. The nations inhabiting Yugoslavia began vying for influence and sought more significant decision-making in matters concerning the entire republic. To maintain its leadership role and prevent any republics from dominating, the Yugoslav Nationalist Party eliminated the threat by removing individuals who vocally championed nationalism or wielded excessive power.[41]

The most beneficial solution for the Serbs would be to continue the central policy in which they held a dominant position. If the republics were to become more federalized, they would lose this advantage. On the other hand, Croatia, as the republic with the highest national income, a large part of which derived from its tourism industry, expressed its protests against transferring its profits to the central office in Belgrade. From there, these revenues were redistributed to the other republics, whose earnings was lower. It is worth noting these substantial economic disparities in Yugoslavia, where the poorer southern regions, such as Serbia and Kosovo, faced issues like unemployment, illiteracy, and inadequate infrastructure.

In the 1980s, not only the world of Zagreb animation that was in crisis. After Tito's death, the already weakened idea of the 'brotherhood and unity' of the Yugoslav republics was crumbling. Croatia and Slovenia experienced urban development, industrialization, and a gradual shift away from agriculture. This situation motivated Croats to seek independence, aiming to retain their income. The Serbs wanted to maintain a central policy. The Albanians living in Serbian Kosovo sought to establish their own republic. There was still resentment over the victims of the Second World War, and the republics blamed each other for the deaths of their compatriots. Hence, the growing dispute between them concerned not only the aspiration for a privileged political position, but also, friction of a nationalistic nature.[42]

Citizens' incomes fell dramatically; inflation, debt, unemployment and social discontent were growing; the Union of Communists of Yugoslavia was becoming weaker.[43] At the end of the 1980s, the one-party system collapsed. The republics sought independence and democracy but met resistance from the Yugoslav military, leading to armed conflicts in Yugoslavia between 1991 and 1995.[44]

[41] Robin A. Remington, *Yugoslavia*, [in:] *Communism in Eastern Europe*, ed. Teresa Rakowska-Harmstone, Indiana University Press, Bloomington 1984, p. 246.

[42] Joanna Rapacka, *Godzina Herdera: O Serbach, Chorwatach i idei jugosłowiańskiej*, Wydawnictwo Energeia, Warszawa 1995, p. 9; Maciej Czerwiński, op. cit., pp. 604–606; Jerzy Holzer, op. cit., p. 115.

[43] Nora Beloff, *Tito's Flawed Legacy*, Westview Press, Boulder, Colo 1985, pp. 212–217.

[44] Maciej Czerwiński, op. cit., pp. 632–665; Maciej Kuczyński, *Krwawiąca Europa: Konflikty zbrojne i punkty zapalne w latach 1990–2000; Tło historyczne i stan obecny*, Bellona, Warszawa 2001, pp. 265–266.

In conclusion, it is important to consider how the communist reality of Yugoslavia and its political situation influenced the artistic content produced there. Were the political and ideological tensions of the socialist state reflected through creative works, including Zagreb Film animations?

This article aims to determine whether historical and political conditions influenced the activities of Yugoslav animators and how they affected their artistic work. This will be done by analysing the content of selected film animation productions in Yugoslavia in the context of the prevailing conditions during the period that coincided with both the most intense development of the field and the period of communist rule. Analysing selected animated films will determine whether political content was used in Yugoslav animated cinema and, if so, what narrative strategies and techniques the filmmakers used to convey an ideological message to the audience. The selection of films should be described as purposeful: items were selected basing on the description of the film and their titles, which were connected with the political and historical background of Yugoslavia. Online directories (IMDb,[45] FilmAffinity[46]), the official channel of the Zagreb Animation School on the YouTube platform,[47] and the subject literature were researched.

Unfortunately, due to their inaccessibility, not all of the films found this way (ten in total) could be analysed. It is likely that some footage has not survived to the present day.[48] In the end, five films were analysed: *Veliki Miting* (1951) by Walter Neugebauer; Vatroslav Mimica's *Samac* (1958); *Piccolo* (1959) and *Igra* (1962) by Dušan Vukotić; and Borivoj Dovniković's *Skola hodanja* (1978).

The first is the animation film which actually contributed to creating the Zagreb Animation School. *Samac*, *Piccolo* and *Igra* are works produced during the School's heyday. The last item is an animation film from the time when Zagreb Film was approaching a crisis. All the selected items are short feature films between 8 and 20 minutes in length. *Samac*, *Piccolo* and *Skola hodanja* represent the 'limited animation' style, while the earliest of these, *Veliki Miting*, still refers strongly to the Disney style. *Igra*, on the other hand, combines elements of live-action and cartoon animation. These films were chosen for their formal and stylistic diversity, as well as their political content. The films were analysed both in terms of narrative, semiotics and visual form; the significant elements for the subject of the study were also compared with the political and ideological context of Yugoslavia in which the productions were made.

[45] <https://www.imdb.com/> (accessed: 9.09.2024).

[46] <https://www.filmaffinity.com/us/main.html> (accessed: 9.09.2024).

[47] <https://www.youtube.com/@zagrebfilmanimation> (accessed: 10.09.2024).

[48] An example is the film *General in resni človek* (*The General and the Serious Man*, 1962). The work clearly alluded to Tito's repressive rule; the film was censored and all available copies destroyed. Cf. Hrvoje Turković, op. cit.

## Methods

## Findings

***Veliki Miting (1951), dir. Walter Neugebauer***

This is a black-and-white animation and can be considered a stylistically successful copy of Disney cartoons. The political content of this film is direct: there are no veiled metaphors, and it is very simple to connect the scenes and characters on screen with the events of the time. The plot clearly relates to the Yugoslav-Soviet conflict, referred to as the Informbiro period, which began in 1948 with a resolution from the Information Bureau of the Communist and Workers' Parties (Kominform) revoking the membership of the Communist Party of Yugoslavia.<sup>[49]</sup> The action begins in Bucharest, the headquarters of Kominform, where the Soviet official Pavel Judin works. The city, and the office, are depicted as backward, the buildings decrepit and neglected. Resolutions and information are transmitted there via 'flying ducks' that arrive from Moscow, which is a satire on the backward solutions offered by the USSR.

Judin's task is to prepare the text of the above-mentioned Informbiro resolution. He decides to send his subordinate to Albania – the neighbour of Yugoslavia, which became an ally of the USSR during the same period. The Albanian leader of the time, Enver Hoxha, is portrayed as a 'defender of frogs and mosquitoes,' himself being the largest amphibians, being humorously depicted as a toad. Interestingly, there is a map on Judin's wall, on which Yugoslavia is called 'the country of monsters.' Judin does not allow a young journalist to see what is hidden under the inscription (propaganda and falsifying accurate information). The purpose of the younger journalist's trip is to incite a revolt against the Yugoslavs and to discredit them. The object of the disputed demonstration is supposed to be the drying out of Lake Škodersk, located on the border between Montenegro and Albania.

After the failed attempt at provocation, the young journalist returns to Belgrade in his duck plane. However, a storm forces him to fly over Yugoslavia, a country that Judin deems 'monstrous.' The frames illustrate the landscape of Yugoslavia, contrasting it with old-fashioned, backward Belgrade. When the envoy finally reaches the Kominform headquarters, he relays information to his superior about Tito's country's high level of development. Judin is furious to hear this news and sends his aide to prison.

Judin's character epitomizes the qualities that Tito's supporters attributed to Stalin's policies at the time. He is selfish, deceitful, manipulative, and impulsive. Not only does he conceal the truth about facts unfavourable to him, in this case, the development of Yugoslavia, but he also vilifies the enemy state. He is merciless to his subordinates when they tell him the truth.

The actions of the characters from Bucharest and Albania, based on provocation and manipulation, reflect the characteristics of the communist regime. Moreover, their efforts do not achieve the intended

[49] Maciej Czerwinski, op. cit., pp. 570–571.

goals and prove to be unreliable. The film suggests that the Soviet Union, Cominform, and their allies are incompetent, and their dishonest policies ultimately lead to self-destruction. In contrast, Yugoslavia is portrayed as a developed, well-organized, and morally upright country following an independent and virtuous path.

The film is obviously politically biased – it directly discredits the Soviet side. It is also a form of celebration of Tito's introduction of self-government and support for his decisions. The film enjoyed an extremely positive reception in Yugoslavia from the propaganda and censorship apparatuses and the public.

Interestingly, *Veliki Miting's* director had prior experience in producing propaganda films. Walter Neugebauer's first film was *Narod odlučuje – Svi na izbore* (1945), a short advertising-propaganda animation created for the Film Directorate of the People's Republic of Croatia. The message of the screen adaptation was that war criminals, who had committed crimes only a few months earlier, could be hiding among the candidates in the upcoming elections. At one point in the film, one of the candidates is shown as a smiling sheep before transforming into a monstrous man in a Ustasha uniform brandishing a knife. The approach calling for the lynching of ideological enemies was typical of the propaganda of the time, both at the national and global level.[50]

Early Yugoslav animation also collaborated with the authorities, creating outright propaganda works in support of the politicians' demands. Examples include anti-Stalinist satires, extremely popular during the conflict with the Soviet Union: *Professor Budalastov* (1948), dir. Branko Marjanović, Oktavijan Miletić, *Iz Kerempuhova dnevnika* (1950), dir. Bogdan Maračić and *Tajna dvorca I.B.* (1951), dir. Milan Katić.[51]

### ***Samac* (1958), dir. Vatroslav Mimica**

It is a textbook example of 'limited animation'. It presents the issue of the individual's alienation, progressive mechanization, and the social alienation that accompanies it. The protagonist is a clerk who works all day typing on a typewriter. He is surrounded by his co-workers, all doing the same thing in the same rhythm, with the same impassive expression. No one speaks to anyone; the only sound heard is the irritating clatter of keys. This multiplication of working people identically and sounds conveys the scale of the protagonist's problem.

He is overwhelmed by the situation, entombed by the devices around him. At one point, the workers themselves transform into working cogs. With this meaningful trick, the author conveys the idea of dehumanization, comparing individuals to the mindless machines that make up the whole system. The protagonist returns home overstimulated and falls asleep, seemingly the only escape from reality.

[50] Daniel Rafaelić, *Walter Neugebauer: Čovjek koji je stripom mislio film*, Arteist.hr, 2013, <https://arteist.hr/walter-neugebauer/> (accessed: 18.05.2023).

[51] Patrycjusz Pajak, op. cit., pp. 174–176.

It is the only place where he is free, calm, and happy, surrounded not by noise but peaceful music. However, after a while, a beautiful dream turns into a nightmare reminiscent of the ugliness of the mechanized world plaguing the protagonist. Yet the film has a happy ending – the man finds a soulmate who shares his feelings and, like him, seeks a relationship with another human being.

Mimica's film puts forward the public's fear and distrust of progressive technicalisation. Similar sentiments emerged in the communist states, which were undergoing a similar process of change in line with state objectives, including boosting labour productivity. This film was one of the first voices in animation somewhat 'against' what was happening in communist Yugoslavia. It attempts to show reality as it really is, taking into account the element of socialist society. Presented as objective in principle, it creates a powerful sense of anxiety, sadness, and sympathy for the protagonist.

***Piccolo* (1959), dir. Dušan Vukotić**

It tells the story of two neighbours who live in friendship and help each other at every turn. Their relationship changes drastically when one of them buys a harmonica. The sound enrages the other neighbour, who decides to equip himself with a louder instrument in revenge.

Thus begins a string of rivalries between old friends over who would get the noisier instrument and make the other's life more miserable. The two neighbours, already hostile to each other, are driven by jealousy and a desire to score points. At the culmination, each brings his henchmen, with whom the neighbours engage in a stand-off. Both groups look like armies conducted by their bandleaders, they sing military songs in chorus. There is a buzz of aggression, which is also excellently conveyed by the cacophonous sounds, no longer associated with music but reminiscent of gunshots and explosions. The whole situation is reminiscent of an arms race, with conflict and destruction its grim conclusion.

Escalating Growing military resources was a highly topical issue at the time the film was made. This primarily concerned the USSR and the USA, along with other states. In addition, the aspect of brotherhood turning into enmity can be related to the then-escalating conflict in Germany, which led to the erection of the Berlin Wall, a symbol of the division of the German nation and the Cold War.

The issue closest to the film's creator, which according to some sources is an actual parallel to the events depicted in the animation, is the division and deepening aggression between Serbs and Croats.[52] In *Piccolo*, Serbs, Croats and other Yugoslav nations are depicted as geographical neighbours. The creators worked during a time when

[52] Midhat Ajanović Ajan, *Little Man at the Turn of the Worlds...*, p. 162.

tensions among these groups were intensifying, suggesting that their depiction of reality through film reflects the growing hostility and resentment in the region. The dependencies and increasing conflicts between these nations, as discussed earlier in the article, contributed to the dramatic events of war, which are hinted at in the animation through the soundtrack, the portrayal of “leaders,” and military formations. Interestingly, the creators do not take sides; instead, they portray the actions of all parties comically, highlighting the absurdity of such conflicts. The trivial nature of the disputes further emphasizes this perspective. Therefore, regardless of the specific events and situations referenced in *Piccolo* (which may reflect a broader commentary on several conflicts), it serves as a warning to society at that time – both within Yugoslavia and globally.

### ***Igra* (1962), dir. Dušan Vukotić**

The visuals of this work differ significantly from those found in Vukotić's previous productions, which are typical for the Zagreb School. *Igra* is the result of an experiment – Vukotić's first film to combine acting with elements of cartoon animation.

It features two children sitting among a scattering of coloured paper and crayons. When one of them draws a shape, it comes to life and starts moving on the surface of papers spread around. The animation of the drawings is accompanied by sounds articulated by the children, such as the growl of an engine or the barking of a dog.

Initially, a fun game, it begins to turn into a rivalry. The objects created by the two little illustrators begin to fight each other: a car destroys a flower; a dog frightens a girl's character. The children also change their attitudes; their faces show anger and determination to take revenge and defeat their rivals. The drawings become increasingly aggressive, with planes, tanks, and bombs appearing, attacking the sketched house. The music also reinforces the sense of unease, gradually becoming more dramatic. At the climax, the explosion of an animated bomb is replaced by an ink spill that irreversibly destroys all the children's work, causing the kids to come to blows. After a while, however, they realize that it was themselves who have caused the disastrous situation. Terrified by the consequences of their actions, they begin to cry. The movie ends with a picture of distraught and confused children.

*Igra* is an obvious allegory of the arms race and the tragic consequences of military conflicts, whose recent memory remains vivid. The fact that the film features children perceived as carefree and innocent prompts the conclusion that seemingly harmless behaviour can lead to serious consequences that both sides will later regret.

The symbolism of catastrophe is very telling in this film. The little aggressors in Vukotić's film become victims; after the conflict, there are no winners, only ruins and despair. The children cry, suggesting that only after a catastrophe does awareness of the consequences come, as with societies that become aware of its tragic effects only after the war.

In 1960s Yugoslavia, this could, analogously to *Piccolo*, refer to hidden ethnic and ideological tensions that years later led to the Balkan Wars of the 1990s. It can also be read more broadly – as a warning against propaganda and manipulation that turn friendly societies into hostile factions.

**Škola hodanja (1978), dir. Borivoj Dovniković**

At first, a happy, whistling man enters the frame in his characteristic way, hopping up every other step. After a while, he encounters more figures on his way who command him to use their preferred form of movement. The protagonist, believing in the good intentions of the interlocutors, submits to every method and tries to combine them all. The moment the protagonist defies the next person he meets and their command as to how to move, he receives a threat, a warning shot from a gun. After that, he is honoured with an order for obedience. Such a course of action is reminiscent of the methods that the communist authorities used against insubordinate citizens. Because of all the changes imposed on him, the protagonist's gait no longer consists only of jumping but also of waving his elbow, nodding, marching, and limping. Comical though it looks, this all causes significant discomfort. We see how tired and frustrated the protagonist is, struggling to meet the criteria of "correct" gait. Thus, *Škola hodanja* tells a simple story about the phenomenon of conformity. The trivial situation of learning to walk may be applied to many issues, such as abandoning one's values in favour of adjusting to the environment and external pressures. Mistreated by his environment, the little man who fights for his way of life, independence and neutrality was the common denominator for most Zagreb School creators, regardless of their artistic profile, and cinematic and visual expression.

This story may symbolize the influence of political and social systems on the individual, with initial freedom gradually limited by norms and control. In the context of states with totalitarian systems, the film can be read as a critique of the ideological formatting of citizens trained in the spirit of state doctrine since childhood. It can be interpreted as both a critique of the communist system and a warning against any system seeking complete control over the individual.

By restricting the visual scope to the characters in *Škola hodanja*, the film focuses the viewers' attention entirely on their experiences while introducing the effect of the story's universality. This decontextualization makes it difficult to assign the story to a particular place or time. Such a procedure may allow the broadest possible audience to relate to it. However, an alternative explanation for this visual approach could be the filmmaker's attempt to avoid unpleasant consequences related to criticising the authorities (particularly if there were too many literal references to Yugoslav reality in the film). Thus, we may be dealing with a phenomenon of self-censorship.

Borivoj Dovniković often tackled the topic of war in his work, such as *Krek* (1968), a satire on the army, or *Lubitelji cvijeća* (1970),



where beautiful flowers turn into deadly bombs. On the other hand, in Ante Zaninović's *O rupama i čepovima* (1967) or Aleksandar Marx and Vladimir Jutriša's *Muha* (1966) and *Sizif* (1967), we can find the motif of a self-confident man facing all sorts of dangers, deception, and hostility.[53]

While the filmmakers covered in this article rarely confronted the system, nor did they praise it in their animation films (apart from *Veliki miting*). Vatroslav Mimica and Nedeljko Dragić were members of the Central Committee of the Communist Union,[54] and this status, along with international success, resulted in government support and funding. However, as the filmmakers themselves point out, in return, they were never required to implement specific ideas in their films, nor were they prohibited from publishing the content they had developed as long as it did not directly criticize the ruling party and those in power. Dovniković admits in one of his interviews that the Zagreb animators felt no need to create films opposing the government.[55]

Hence, the animators' work did not require frequent interference from the authorities, and the institutions controlling the artists' actions even ceased to exist at some point. However, this does not mean there were no individual cases when the creator openly criticized the system. After ending his cooperation with Zagreb Film, Vlado Kristl produced a short adaptation of *General in resni človek* (*The General and the Serious Man*, 1962) at Viba Film in Ljubljana. The work referred to Tito's repressive rule, and was consequently censored, with all available copies destroyed. After this incident, Kristl moved to Germany, where he remained for the rest of his life.[56]

The flagship technique employed by the Zagreb animators was satire; most of the founders of the film animation movement had previously worked as caricaturists, commenting on current national and world events. Their films are, therefore, full of humour, grotesque, and parody. The object of ridicule, however, is not one's own country or political system but rather global problems affecting the individual, such as racism, conformism, fear of war, the atomic bomb, or technology in general. As Stangeby writes, the animators used metaphor to translate mundane, seemingly trivial situations, laced with humour, into more significant events in the world of that time.[57] They presented universal punchlines in funny films.

However, although the Zagreb animations were rather positively or neutrally disposed towards the communist government, over time one can notice a certain tendency emerging.

## Conclusions

[53] Ibidem, p. 172.

[54] Ibidem, p. 170.

[55] Paul Morton, *Boomerangs and Bombs: The Zagreb School of Animation and Yugoslavia's Third Way Experiment*, "Slavic Review" 2020, no. 79(1), p. 119.

[56] Hrvoje Turković, op. cit.

[57] Adam Stangeby, *Black Optimism – The Animated Films of Dusan Vukotić*, [https://www.academia.edu/8856271/Black\\_Optimism\\_The\\_Animated\\_Films\\_of\\_Dusan\\_Vukotic](https://www.academia.edu/8856271/Black_Optimism_The_Animated_Films_of_Dusan_Vukotic) (accessed: 9.09.2024).

Interestingly, in the film *Veliki miting*, the country's modernization was presented as an advantage and a sign of prosperity. In *Samac*, made seven years later, we see its other aspect, shown from the perspective of a particular individual rather than the entire Yugoslav population, and it is already much more damaging. Typical propaganda films started to appear less and less as time passed, and in subsequent productions, more ironic comments on the country's political situation, tensions, or social mood were discernible. Although the Zagreb School films never lost their playful nature, it is hard not to get the impression that the filmmakers tried to smuggle in important and challenging messages. The scales of the animators' favour towards the authorities began to tilt over time – perhaps not towards overt criticism, but certainly more scepticism.

One notable observation from research into the Zagreb School of Animation is the expressiveness of the reality depicted in their films. Although the artists sought to avoid confrontation with the system, their works, which “present reality as it is,” provide significant insight into life in communist Yugoslavia, reflecting the society's moods and fears. Among the various fears prevalent during this time, one of the most significant was the fear of war. This motif appears frequently in the films discussed in this article and across a substantial portion of works from that period.

Despite the satirical tone of these productions, it can be inferred that the lives of Yugoslavs were often filled with uncertainty and anxiety. Parody and caricature are particularly noteworthy, and most likely enhance the comic effect. Typically, we do not mock ideas or individuals we agree with but rather those that we perceive as incorrect. In the animations from the Zagreb School, this technique helps to expose absurdities and subtly critique the system and the international situation.

Parody and caricature also enabled the filmmakers to address serious issues in a more accessible manner. Skilled viewers could decipher the more veiled messages and find allegories of actual events. At the same time, the metaphors used were not prominent enough to suggest any malicious intentions toward the authorities. These animations still possess humour and aesthetic value, appealing to those less familiar with the context, including children.

By freeing itself from USSR control in 1948, Yugoslavia created more favourable conditions for animators than other countries under communist regimes. Although the country still exhibited the characteristics of a communist regime, Tito offered Yugoslavs greater civil liberties, which led to increased creative freedom. There was also a lack of a censorship apparatus, thus allowing animation film studios to evolve more smoothly. As a result, Yugoslav films do not contain as much overt criticism of the system as films from Poland or Czechoslovakia during the same period. However, it is important to note that the Yugoslav communist system remained a one-party system marked by manipulation and oppression. It relied on propaganda and the cult of

personality, and targeted its citizens with repression, capital punishment, or imprisonment in concentration camps.

Yugoslav animators often incorporated indirect criticism of the world outside their country in their work or attacked the enemy in the form of the USSR. The work of Yugoslav artists was thus largely subordinated to and ideologically convergent with the underlying principles of the ruling communist government in its specifically Yugoslav variant. Although their films are critical of certain aspects of life in the communist state (fear of mechanization, war, lack of individuality, loneliness, the feeling of being a 'cog in the machine'), they are not so aggressive or overtly aimed at state institutions as to cause conflict between the artists and the authorities. Notably, the tendency to reproduce similar topics is a common denominator for creators in all communist countries.

Both the subject matter of the films and access to technological solutions depended on the political and social context, and economic factors. For example, Zagreb Limited Animation, the hallmark of Yugoslav animated film, originates from the equipment-, time-, and financial constraints faced by the fledgling makers of Zagreb Film. Anti-Stalinist satires in Yugoslav cartoons appeared when the dispute between Tito and the USSR emerged, and the arms race motif appeared as the Croatian-Serbian conflict developed.

Filmmakers conveyed political content mainly through satire, grotesque, and parody. They often humorously depicted currently relevant events in their films. Despite their light-hearted form, the animations are usually laced with a warning or moral, which a viewer of the time, aware of the situation in the country and the world, would have picked up on without great difficulty.

A suggestion for future research into the political contexts in animated films from Yugoslavia might be to analyse precisely how society received the content of the films at the time. Of course, finding such people who remember events and films from the second half of the 20th century may be difficult. Nevertheless, simply investigating whether people living in communist Yugoslavia remember any animated films with a political context could reveal a great deal about the attitudinal potential of these films. Expert interviews with historians and the filmmakers themselves would be most reliable source. Moreover, an analysis of the press of the time in terms of whether these films were commented on and, if so, in what spirit would also be a valuable enrichment of the analysis.

Adamović Dragoslav, *Napred ili nazad*, "Filmska kultura" 1957, no. 2.

Ajanović Ajan Midhat, *Animacija i realizam*, Hrvatski filmski savez, Zagreb 2004.

Ajanović Ajan Midhat, *Animation in Croatia: Zagreb School and Beyond*, CRC Press, Boca Raton 2025.

Ajanović Ajan Midhat, *Little Man at the Turn of the Worlds: A View of the Origin, History and the Ideological Foundation of the Phenomenon of the Zagreb School*

- of *Animated Film*, [in:] *Propaganda, Ideology, Animation: Twisted Dreams of History*, eds. Olga Bobrowska, Michał Bobrowski, Bogusław Zmudziński, Wydawnictwa AGH, Kraków 2019.
- Bahun Sanja, *A Conversation with Joško Marušić: Sending Messages to Unknown Friends*, Kinokultura.com, 2011, <https://www.kinokultura.com/specials/11/int-marusic.shtml> (accessed: 17.08.2024).
- Beloff Nora, *Tito's Flawed Legacy*, Westview Press, Boulder, Colo 1985.
- Bendazzi Giannalberto, *Animation: A World History*, vol. 2: *The Birth of a Style – The Three Markets*, CRC Press – Taylor & Francis Group, Boca Raton, FL 2016.
- Constructivism: Theory, Perspectives, and Practice*, ed. Fosnot Catherine, Teachers College Press, New York and London 2005.
- Czerwiński Maciej, *Chorwacja: Dzieje, kultura, idee*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2020.
- Dovniković Borivoj, *Hrvatska animacija do Zagreb filma, Studio za crtani film Zagreb filma*, Zagreb Film, n.d., <https://zagrebfilm.hr/o-nama/> (accessed: 22.08.2024).
- Droste Magdalena, *Bauhaus*, Taschen, Berlin 2019.
- Holloway Ronald, *The Short Film in Eastern Europe: Art & Politics of Cartoons and Puppets*, [in:] *Politics, Art and Commitment in East European Cinema*, ed. David Paul, Macmillan Press Ltd, London and Basingstoke 1983.
- Holzer Jerzy, *Komunizm w Europie: Dzieje ruchu i systemy władzy*, Bellona, Warszawa 2000.
- Kolar Boris, *8 Autora i 15 pitanja: Anketa o domaćem crtanom filmu*, interview by T. Butorac, [in:] *Zagrebački krug crtanog filma*, vol. 3, ed. Zlatko Sudović, Zagreb film, Zagreb 1978.
- Kolar Boris, *Neke teze o našem animaranom filmu*, [in:] *Zagrebački krug crtanog filma*, vol. 3, ed. Zlatko Sudović, Zagreb film, Zagreb 1978.
- Kuczyński Maciej, *Krwawiąca Europa: Konflikty zbrojne i punkty zapalne w latach 1990–2000; Tło historyczne i stan obecny*, Bellona, Warszawa 2001.
- Liehm Mira, Liehm Antonin, *The Most Important Art: Soviet and Eastern European Film After 1945*, University of California Press, Los Angeles 1977.
- Lorenc Magdalena, *Polityczność sztuki: Analiza pracy Zbigniewa Libery pt. LEGO. Obóz koncentracyjny z 1996 roku*, "Przegląd Politologiczny" 2018, no. 3, pp. 81–96. <https://doi.org/10.14746/pp.2012.17.3.6>
- Minkner Kamil, *Główne problemy konceptualizacji pojęcia polityczności*, "Studia Politologiczne" 2015, no. 37, pp. 50–74. <https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-74f444a0-bc2e-49c5-a436-b58ced65fe92> (accessed: 25.02.2025).
- Morton Paul, *Boomerangs and Bombs: The Zagreb School of Animation and Yugoslavia's Third Way Experiment*, "Slavic Review" 2020, no. 79(1), pp. 115–138.
- Munitić Ranko, *Zagrebački krug crtanog filma*, vol. 1, ed. Zlatko Sudović, Zagreb film, Zagreb 1978.
- Osborn Elodie, *Animation in Zagreb*, "Film Quarterly" 1968, no. 22(1), pp. 46–51. <https://doi.org/10.2307/1210040>
- Pająk Patrycjusz, *Rozracjunek z rokiem 1948 i jego następstwami w jugosłowiańskim i postjugosłowiańskim filmie fabularnym*, "Zeszyty Łużyckie" 2021, no. 55, pp. 171–206.
- Pavičević Radomir, *Dušan Vukotić: Zaboravljeni vizionar / The Forgotten Visionary*, Nacionalna Zajednica Crnogoraca Hrvatske: Skaner studio, Zagreb 2014.
- Rafaelić Daniel, *Walter Neugebauer: Čovjek koji je stripom mislio film*, Artest.hr, 2013, <https://artest.hr/walter-neugebauer> (accessed: 18.05.2023).
- Rapacka Joanna, *Godzina Herdera: o Serbach, Chorwatach i idei jugosłowiańskiej*, Wydawnictwo Energeia, Warszawa 1995.

- Remington Robin A., *Yugoslavia*, [in:] *Communism in Eastern Europe*, ed. Teresa Rakowska-Harmstone, Indiana University Press, Bloomington 1984.
- Roszkowski Wojciech, *Półwiecze: Historia polityczna świata po 1945 roku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003.
- Schirmer *Encyclopedia of Film*, vol. 4, ed. Barry K. Grant, Schirmer Books, Detroit 2007.
- Sitkiewicz Paweł, *Film animowany w epoce kina autorskiego i narodowych szkół animacji*, [in:] *Kino epoki nowofalowej*, eds. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2015.
- Sitkiewicz Paweł, *Miki i myszy: Walt Disney i film rysunkowy w przedwojennej Polsce*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013.
- Snyder Adam, *Zagreb Film: Złoty wiek*, [in:] *Sztuka animacji: Od ołówka do piksela; Historia filmu animowanego*, ed. Jerry Beck, trans. Ewa Romkowska, Arkady, Warszawa 2006, pp. 226–229.
- Stangeby Adam, *Black Optimism – The Animated Films of Dusan Vukotić*, [https://www.academia.edu/8856271/Black\\_Optimism\\_The\\_Animated\\_Films\\_of\\_Dusan\\_Vukotic](https://www.academia.edu/8856271/Black_Optimism_The_Animated_Films_of_Dusan_Vukotic) (accessed: 9.09.2024).
- Turković Hrvoje, *EXAT 51 and the Zagreb School of Animation*, [in:] *EXAT 51: Synthesis of the Arts in Post-war Yugoslavia*, eds. Katia Baudin, Tihomir Milovac, Kunstmuseen Krefeld / Museum Haus Lange, Krefeld 2017.
- Vukotić Dušan, *Koncepcije i želje našeg crtanog filma*, [in:] Radomir Pavićević, *Dušan Vukotić: Zaboravljeni vizionar / The Forgotten Visionary*, Nacionalna Zajednica Crnogoraca Hrvatske: Skaner studio, Zagreb 2014.



Bójka przed paryskimi tablicami ogłoszeń wyborczych podczas wyborów parlamentarnych, 1914

Źródło: domena publiczna (Bibliothèque nationale de France), [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category%3AElection\\_photographs\\_by\\_Agence\\_Rol?utm\\_source=chatgpt.com#/media/File:Rixe\\_1%C3%A9gislatives\\_Paris\\_1914\\_\(Rol\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category%3AElection_photographs_by_Agence_Rol?utm_source=chatgpt.com#/media/File:Rixe_1%C3%A9gislatives_Paris_1914_(Rol).jpg)

# *Social Attitudes Towards Historical Films in Contemporary Poland*

**ABSTRACT.** Białous Maciej, *Social Attitudes Towards Historical Films in Contemporary Poland*. “Images” vol. XXXVIII, no. 47. Poznań 2025. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 65–78. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2025.38.47.4>.

Social research indicates that feature films are invariably among the most common sources for acquiring knowledge about the past. Therefore, films are a crucial element of public history and collective memory. However, quantitative social research usually does not focus on how audiences perceive films about history. This article attempts to fill this gap, using the results of a qualitative study involving eight focus group interviews conducted among Polish viewers of historical films. The article answers the questions of how audiences define the historical film genre (paying particular attention to temporal, historical truth and subject criteria), what functions they ascribe to it (educational, emotionalizing, entertaining, political) and what relevance contemporary viewing practices (such as fragmentation of viewing practices, popular interest in series) have for public history and collective memory.

**KEYWORDS:** public history, historical film, collective memory, memory politics, contemporary Polish cinema

Feature films are often considered to be one of the most important sources of knowledge about the past, and thus an important part of public history, which can be defined broadly as a “phrase that can cover any historical activity that is not regarded as academic history.”[1] The popularity of films about history is confirmed by social research conducted in various countries. For example, a survey carried out in 2021 among the American public revealed that the two most popular sources of historical knowledge are related to moving pictures.[2] As many as 69% of respondents indicated the “documentary film/TV” category, while a slightly smaller percentage (66%) indicated “fictional film/TV” as the sources they use. Based on this research, it can also be noted that films are a more common source of knowledge about the past, not only compared to traditional book references (“nonfiction history book” – 32%, “historical fiction book” – 26%), but also to newer sources such as “social media” (26%) or “history-related video games” (11%). Similar conclusions can be drawn both from earlier American studies,[3] and survey research conducted in Poland.[4] According to

## Introduction

[1] Faye Sayer, *Public History: A Practical Guide*, Bloomsbury Academic, London 2019, p. 3.

[2] Peter Burkholder, Dana Schaffer, *History, the Past, and Public Culture: Results from a National Survey*, American Historical Association, Washington DC 2021.

[3] Jannelle Warren-Findley, *History in New Worlds: Surveys and Results in the United States and Austra-*

*lia*, “American Studies International” 2004, vol. 42, no. 2/3, pp. 75–85; Roy Rosenzweig, David Thelen, *The Presence of the Past: Popular Uses of History in American Life*, Columbia University Press, New York 1998.

[4] Andrzej Szpociński, *II wojna światowa w komunikacji społecznej*, [in:] Piotr T. Kwiatkowski, Lech M. Nijakowski, Barbara Szacka et al., *Między codziennością a wielką historią: Druga wojna światowa*

the latter, films are among the primary sources of knowledge about the history of World War II and the Warsaw Uprising, right next to mass media and knowledge conveyed in schools.

In other words, quantitative social research suggests the commonness of feature film watching as a public history practice. However, simply acknowledging the universality of such practices does not fully explain their significance. The article aims to use qualitative empirical research to establish what the social attitudes towards historical films in contemporary Poland are.

If we consider feature films as part of public history, this means that moving images of the past are relevant not only from the individual perspective, but also for social groups. As Barbara Franco writes, public history functions “*for the public, of the public, by the public, and with the public.*”[5] Therefore, it is vital to determine how films about history are perceived in public discourse, not only from the industry or film critic points of view, but also from that of the audience. Feature films can be considered to be elements of collective memory, or more precisely, cultural memory. Jan Assmann defines the latter as: “a body of reusable texts, images, and rituals specific to each society in each epoch, whose «cultivation» serves to stabilize and convey that society’s self-image. Upon such collective knowledge, for the most part (but not exclusively) of the past, each group bases its awareness of unity and particularity.”[6] Furthermore, because of their vital importance for collective identity processes, cultural memory artifacts, including film productions, are subject to memory politics, which can be defined as “public actions leading to the consolidation and reinforcement of collective memory or its alteration.”[7] Such a perspective on feature films can be particularly relevant under conditions of political polarization, when specific cinematic visions of the past could often be treated as narratives typical of competing political camps (e.g., conservative, liberal, leftist), and produced mainly for current political use. This is certainly a condition characteristic of contemporary Poland[8] and another important reason to determine how viewers perceive the films produced.

The prevalence of acquiring knowledge about the past from feature films and the potential significance of these productions for collective (cultural) memory and the politics of memory justifies questions about the attitudes of audiences towards films about history. It is

w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego, Muzeum II Wojny Światowej, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Gdańsk and Warszawa 2010; CBOS, *Powstanie Warszawskie w ocenie społecznej*, Fundacja Centrum Badania Opinii Społecznej, Warszawa 2014, [https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2014/K\\_110\\_14.PDF](https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2014/K_110_14.PDF) (accessed: 20.09.2024).

[5] Barbara Franco, *Public History and Memory: A Museum Perspective*, “The Public Historian” 1997, no. 19(2), p. 65.

[6] Jan Assmann, John Czaplicka, *Collective Memory and Cultural Identity*, “New German Critique” 1995, no. 65, pp. 125–133.

[7] Lech M. Nijakowski, *Polska polityka pamięci: Esej socjologiczny*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008, p. 43.

[8] Magdalena Urbańska, *Filmowe zarządzanie pamięcią: Kino polskie 2005–2020 o historii najnowszej*, Universitas, Kraków 2022, pp. 41–50.



important to determine such issues as how audiences define historical films genre, what they expect from such productions, and what the most important criteria are for evaluating them. Such questions usually go beyond the scope of quantitative social research of film audiences. Hence, this article is a report on a qualitative study consisting of two series of focus group interviews (FGIs) conducted with Polish audiences. The article will present the main conclusions of the interviews and the prospects for conducting further research.

The article is based on data collected during two series of focus group interviews on historical films, conducted several years apart, in 2015 and 2022 (eight interviews in total). As a qualitative research technique, FGIs can be characterized as a moderated discussion on research topics. Encouraging participants to discuss often results in added value, especially when compared to individual interviews and in the case of topics such as research into social attitudes.[9]

In both series, interview participants were recruited based on several criteria. Firstly, the research was conducted with residents of different localities and regions of Poland. Geographical diversity was primarily related to different experiences of the regions' history in the 19th and 20th centuries (e.g., belonging to other countries during the partition of Poland, the experience of Soviet occupation from 1939–1941, the diverse ethnic composition of the regions before World War II, etc.), and therefore potential differences in regional collective memories. The size of the locality also mattered, as this could differentiate access to cinemas or other film viewing practices (such as the popularity of streaming services). Secondly, care was taken to ensure equal proportions of gender and age among interviewees. In the latter case, it was decided to divide the research participants into younger and older ones, i.e. those who consciously remember the communist period (roughly those born before 1980). Such a division was intended to separate those people that have no (or little) personal memories of the communist era, meaning that their knowledge of the 1944–1989 period is based rather on cultural than individual memory. Moreover, for older interviewees, the connection between films about history and state propaganda should be more transparent, while for younger viewers it is not necessarily as obvious. Finally, all participants declared a general interest in Polish historical feature films, watching them at least “from time to time”.

All interviews were conducted in groups of 8–10 people in either a face-to-face or online form (2022 series). A total of 67 persons participated in all interviews. In the article, the interviewees' statements will be mostly paraphrased, while in isolated cases of the use of quotations, they will be marked appropriately to prevent identification of the participants.

## Research Method

[9] Peter Lunt, Sonia Livingstone, *Rethinking the Focus Group in Media and Communications Research*,

“Journal of Communication” 1993, no. 46(2), pp. 79–98.

## Historical Film Definition

An important introductory question during the interviews was how respondents understand the historical film genre. Defining historical films can be cumbersome or imprecise, which is why researchers or critics writing about such films often employ other terms instead. With this in mind, it should be noted that historical film is both a term in common use among film audiences and a category appearing on popular film websites (e.g. IMDB or Polish Filmweb), even if other, closely related terms (e.g. period drama, costume drama) function in parallel. At the same time, it should be noted that although the research tool referred to specific concepts such as feature film, the ultimate goal was to understand the attitudes and perspectives of the audience. Therefore, in practice, when talking about their viewing practices, the respondents often moved freely between films for the cinema and series watched on television or streaming platforms. This reveals how the respondents paid greater attention to the content than to the formal and genre-related framework of representations of the past.

The interviews yielded many spontaneous definitions. Based on these, it can be concluded that most people would agree that the historical film genre concerns films about the past based on actual events (Pol. *filmy o przeszłości oparte na rzeczywistych wydarzeniach*). However, such a synthetic definition raises at least three groups of questions to which interviewees were not in agreement. Firstly, what is the past? Is it possible to establish a rigid chronological framework for a historical film? When do historical films end and contemporary films begin? Secondly, to what extent must these films be based on actual events? What is the acceptable margin of creative freedom for filmmakers? How to measure it? Thirdly, whose past is at stake? Must or should historical films focus on national history? Are stories of ordinary people from the past, without any political context, also historical films? These three groups of questions can be linked to the three criteria of historical films mentioned by respondents. These can be described as (1) temporal, (2) historical truth and (3) subject criteria. The main stances of the interviewees on these questions will be outlined below.

Regarding the temporal criterion, the respondents' opinions on the boundary separating historical from contemporary films are interesting. Some respondents tried to set it rigidly on a timeline, usually linking it to momentous events such as the end of World War II or the beginning of the systemic transformation in Poland in 1989. From this perspective, the past is a time differing significantly from the present in political, economic or cultural terms. Just as often, however, there were comments expressed during the interviews that pointed to the fluidity or subjectivity of such a caesura. A good example of such statements is the quote: "I myself have the impression that World War II is such a boundary. Maybe in a few years this border will move, but the point is that a lot of people are still alive, so this is a border for me"

(6YF).[10] This statement actually reproduces the distinction between communicative and cultural memory proposed by Jan Assmann.[11] Communicative memory is embedded in direct social interactions and the individual memories of participants and witnesses of past events. Thus, communicative memory remains alive as long as there are individuals who can testify about these events in everyday, unmediated communication. Consequently, after a lapse of about eighty to a hundred years, communicative memory is supplanted entirely by cultural memory. At present, the memory of World War II is precisely at this stage, therefore, as the interviewee rightly points out, the boundary of “historicity” will shift as the last witnesses of World War II pass away. Such a stance could be supported by another respondent: “For me, that boundary is the time when I wasn’t there. Since I remember everything, I perceive it as the present, and the time when I wasn’t there, that I know from other people’s stories or from school, that is history for me. So, since I wasn’t there” (6YM). From this point of view, the boundary between the past and the present is not only fluid, but also subjective, coupled with one’s own individual memory. Such a perspective was mostly adopted by younger interviewees, especially those who do not remember the communist period.

I have highlighted these two statements to show how the temporal framework of historical films is not clear-cut and from the perspective of at least some audiences, historical films begin when cultural memory displaces communicative memory. This somehow leads to questions about the reliability of historical films, the balance between filmmakers’ artistic visions, facts, collective memory and the politics of memory. If, like some of the interviewees, we assume that historical films begin where communicative memory ends, we cannot confront their meaningfulness with the memory of the witnesses (e.g., our relatives[12]), but only with other cultural artifacts (public history or academic history). This raises the question of whether (or to what extent) audiences trust the reliability of the historical films they watch.

The interviewees’ opinions regarding the criterion of historical truth did not provide unequivocal answers. Certainly, most respondents assumed that they can identify films that are merely fantasies about the past and exclude them from the historical film genre. On the other hand, almost every interview produced statements proving that an individual viewer is often not competent enough to assess the historical accuracy of a film. The interviewees suggested that the belief in the reliability of historical films seems to flow from three primary

[10] Citation references signify the ordinal number of the interview, the subject’s age group (Y – young, O – old) and their gender (F – female, M – male).

[11] Jan Assmann, *Communicative and Cultural Memory*, [in:] *Cultural Memories: The Geographical Point of View*, eds. Peter Meusburger, Michael Heffernan, Edgar Wunder, Springer, Heidelberg 2011, pp. 15–28.

[12] A study by Peter Burkholder and Dana Schaffer shows that respondents trust messages from relatives more than books or films. Peter Burkholder, Dana Schaffer, op. cit., p. 27.

sources: firstly, the quality of the film itself, primarily how coherently and convincingly past events are presented. This is a combined effect of the script, acting, film sets, costumes, soundtrack and other aspects[13]; secondly, the consistency of the film with other known elements of public history (films, books, works of art, museum exhibitions and so on); thirdly, from the public discourse on specific film productions, including awards they have received, the content of film reviews, expert commentaries available in the media, the opinions of history teachers (or their actions, as the screening of a film to students is ostensibly a guarantee of its reliability), etc. In other words, other public history activities are also crucial to the reception of films on history.

Regarding the latter two sources, some interviewees suggested that films presenting a vision of the past which is alternative or contrary to the institutionalized collective memory (for example, school knowledge) may enjoy less trust from audiences, who will be less inclined to include heterodox images of the past in the historical film genre. At the same time, such alternative narratives do happen under conditions of strong political polarization, when cinematic interpretations of the past are used as instruments of memory politics. The political aspect of historical films will be developed later in this article, but at this juncture it should be noted that the interviewees were generally more convinced by films that match their previous knowledge and other productions they have already seen. The interviewees also indicated that there are situations in which a film triggers further interest in a particular historical figure, event or period, which is followed by searching for information on the Internet, looking for books on the subject, visiting museums, trips to memorial sites, etc. It is not clear, however, whether respondents selected these activities in such a way as to maintain the maximum consistency with the film narrative that aroused their initial interest. This issue requires further research.

Most of the participants' opinions on the subject criterion revealed that feature films obviously focus on the fate of individual characters, while historical films should depict it on the canvas of events important from a social perspective. Interviewees most often referred to events relevant to the history of the state or nation (the history of Poland or the history of Poles). There were virtually no spontaneous statements about other possible perspectives on the representation of the past (e.g., regional history, minority ethnic groups history). When questioned, respondents were also rarely able to recall the titles of Polish films that focus on regional history[14] or to suggest topics from

[13] It is worth noting that the expectation of presenting the past in a coherent and closed formula is one of the typical conventions of films on history according to Robert Rosenstone. At the same time, he notes that such a convention limits the space for digressions, doubts, contingencies, which are the essence of historical discourse. Robert A. Rosenstone,

*The Historical Film as Real History*, "Film-History" 1995, no. 5(1), pp. 5–23.

[14] The most common exception were films about Silesian history directed by Kazimierz Kutz, such as *Sól ziemi czarnej* (*Salt of the Black Earth*) (1969), *Perła w koronie* (*Pearl in the Crown*) (1971).

regional history that would be significant or interesting as a basis for historical films. From the interviewees' points of view, historical films are public history elements that usually work at the national or state level of collective memory.

Another important theme in the interviews was determining the meanings that viewers ascribe to historical films. Are these really an important source of knowledge about the past? Do respondents also associate them with other functions, such as developing patriotic attitudes, pursuing memory politics or simply entertaining? Based on the interviews, it can be seen that viewers recognize the four important functions of historical films. These will be discussed below.

Firstly, the educational function of historical films was mentioned most often. It is equivalent to the common treatment of films as a source of knowledge about the past, discussed in the introduction. It can therefore be concluded that the qualitative interviews confirm the findings of the surveys. At the same time, the value of films as a source of knowledge is recognized by the respondents primarily in their visual layer. Films, unlike books, visualize the past, doing so in a more holistic way than museum exhibitions, for example. In this respect, video games can compete with feature films, but among interviewees there were no people particularly interested in historical-themed games. Due to changes in the demographics of gamers, however, it can be assumed that in the future video games will be more frequently compared with films in terms of visualizing historical events.<sup>[15]</sup> Some respondents stressed that the cinematic visualization of the past is important because it greatly facilitates and speeds up the process of imagining past realities. That is the reason why they try to watch historical films with their school-age children, treating it as an important teaching aid. On the other hand, one respondent noted that when watching a film about history with a child, the responsibility of the parent is also to verify what is presented on the screen. This, in turn, refers back to the issue of audience competence and the genre criterion of historical truth, discussed earlier. In many cases, parents have to look to other sources for confirmation of the film's value.

The second function mentioned during the interviews can be described as emotionalizing the past. Respondents emphasized that the construction of feature films, which is often based on the emotional fate of the protagonists, not only allows viewers to gain knowledge about the past, but also to create a kind of bond with the past era and the characters inhabiting it.<sup>[16]</sup> The importance of this function for collective memory practices is worth emphasizing. As is well known, human attitudes toward various aspects of reality can consist of three components – cognitive, emotional and behavioural.<sup>[17]</sup> Feature films,

## Importance of Historical Films

[15] Peter Burkholder, Dana Schaffer, op. cit., p. 20.

[16] Robert Rosenstone also wrote about this function: Robert A. Rosenstone, op. cit.

[17] *Teorie postaw*, ed. Stefan Nowak, PWN, Warszawa 1973.

unlike some other sources of knowledge about the past, are characterized by a relatively strong emotional charge, which has a potential impact on attitudes. The emotional stake associated with a film, for example, can promote a deeper interest of a topic or, in some cases, even a change of attitude towards the past. Both effects were confirmed by some interviewees based on their experience.

The third function can be described as entertainment. Respondents regularly highlighted how, in addition to the whole range of diverse emotions that can accompany watching films on history (e.g. anger, grief, pity, pride, relief), it is very often also a form of entertainment, an activity that is meant to be an enjoyable pastime for viewers. At the same time, this is a major function, since some participants admitted that they would not watch history films of their own volition if it did not give them pleasure. In many cases, entertainment is thus a precondition for viewing. For some respondents it is also a source of preference for foreign, primarily Hollywood, historical cinema over Polish films. In the opinion of these viewers, Polish productions tend to be technically inferior or too depressing in their atmosphere, and therefore are watched less frequently, at least of their own free will.

The previous three functions were primarily concerned with the importance of historical films to individual viewers. The fourth function identified by the respondents is significant at the societal level. Respondents stressed the importance of films for the sphere of politics, both at the national and international level (even though they hardly use terms such as historical politics or politics of memory). The interviewees unequivocally pointed out that political authorities can encourage to produce particular visions of the past through films, and the target audience can be both domestic and foreign.

The theme of the memory politics in historical films was an important part of the interviews. The interviewees were asked to consider whether it is better for historical films to be produced with explicit state participation (such as financial contributions from state agencies or production by state-related institutions) or whether this should be left to the free-market interplay of private producers competing to satisfy public tastes. Generally speaking, respondents found it difficult to give clear answers to these questions, and they did not demonstrate in-depth knowledge of the structure of the film industry in contemporary Poland (which, of course, was not required at all). At the same time, the interviewees tended to use similar arguments for and against both models, which leads us to believe that these are relatively common opinions on what historical films are or should be.

According to the respondents, the primary advantage of a model with active state participation is taking care of the public's historical education, addressing topics central to collective identity, promoting patriotism, commemorating important figures and events, or, finally, interpreting international history (such as World War II) from a Polish

perspective.[18] In other words, interviewees see films as an important element of public history and a tool of national or international memory politics.

During the first wave of interviews, the risk of the past being misinterpreted by Polish or foreign viewers was raised. This was seen as a possible consequence of viewing content that is not critically framed (in reviews, comments by historians, teachers, etc.). The main examples cited at the time were the then-popular German TV series *Unsere Mütter, Unsere Väter* (2013),[19] which caused a stir in Poland due to alleged anti-Polish messages, primarily the portrayal of Home Army (*Armia Krajowa*) soldiers as anti-Semites, and films such as *Enigma* (2001), directed by Michael Apted, which downplayed the role of Poles in history (in this case, breaking the code of the German encryption machine during World War II).

In other words, in those conversations, the emphasis was rather on the international level, while in the 2022 interviews, more attention was paid to the domestic situation, which can be linked to the prolonged and deepening political polarization in Polish society.

During the second wave of interviews, some of the respondents – of different genders and ages, but with a rather negative attitude towards the Polish government at the time of the research (which represented a conservative-nationalist discourse) – added that the advantages of state-funded films can become disadvantages or even a serious threat if politicians intend to manipulate historical facts and treat films as a propaganda tool. However, it was rather difficult for them to give specific examples, as they pointed out that they try not to watch such productions. They were referring, for example, to the general category of films about the so-called ‘Cursed Soldiers’ (*Żołnierze Wyklęci*), or to the film *Smoleńsk* (2016), directed by Antoni Krauze. Still, according to the interviewees themselves, the latter does not really meet the criteria of historical cinema, being rather a political fiction film.

It seems that despite the time gap between the two waves of interviews, the respondents regarded the importance of films for memory politics similarly. According to them, those productions are significant both at the international and national levels. The first one prompts the question of how the history of Poland and Poles is presented in foreign films or in Polish films distributed internationally. The second level focuses on which political factions in Poland can benefit from the production of specific films. While in 2015 the respondents were more willing to talk about the international level, in 2022 they focused more on national politics.

Meanwhile, according to the interviewees, the production of history films by private producers results in more attractive films and offers a chance for good entertainment. Here, interviewees usually referred

[18] One interviewee pointed out that the main idea is “to fight misconceptions about history” (3YM).

[19] Polish title *Nasze matki, nasi ojcowie*, international title *Generation War*.

to examples from Hollywood cinematography, which interests people not only in the United States, but all over the world. On the other hand, respondents also referred to American examples in order to point out the risks of downgrading films as reliable sources of knowledge about the past, of conventionalizing film narratives, and the prevalence of spectacular form over valuable content, or – the falsification of images of the past in the name of so-called “political correctness” (or politics of media representation). The latter was mainly evident in the interviews conducted in 2022. All of this is seen by participants as side effects of the private producers’ desire to maximize their profits.

Thus, during the interviews, the respondents formed a sort of continuum of films on history with two clearly outlined poles. We could describe the first of these as missionary, since it focuses on disseminating historical knowledge, strengthening collective memory, building patriotic or civic attitudes, etc. Spectacular historical cinema belongs to the second pole, which serves primarily for entertainment, treating facts pretextually. At the same time, it is difficult to state unequivocally whether either of these poles is clearly preferred by the respondents in terms of viewing practices. A good example of such ambiguity is the following quotation:

*The Crown*, a series about the English Royal Family shows their filth [...]. I like it, because I saw a lot of surprising things there. Orgies, things unheard of... You open your eyes and look really surprised that there’s a royal family and such things are happening. On the other hand, I think there are some limits, you shouldn’t insult Wałęsa or the Pope. I think such things should be hidden, because they should be role models, and there are fewer and fewer of these role models nowadays. Young people have no one to follow and problems arise. Historical films should show role models, which should also help in the normal life of an ordinary individual. I like *The Crown* because it’s fun to watch, but I know there shouldn’t be such films (50M).

As one can see, it is possible to agree with the missionary benefits of historical films, while at the same time enjoying productions that somehow deny them.

## Audience Practices

To understand the actual relevance of feature films as a common source of knowledge about the past, audience practices are also significant. After all, from the perspective of public history and collective memory, it is important not only whether films on history are watched, but also how this happens and whether viewers watch the same films. During the communist period, among the ten Polish films with the largest cinema audiences, eight were set in a historical context.[20] In an analogous list of Polish films produced after 1989, there are only four such productions in the top ten. In 2021–2023 period, only one production (loosely) referring to history gathered more than half a million

[20] *Lista filmów z największą liczbą widzów w Polsce*, Wikipedia, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Lista\\_film%C3%B3w\\_z\\_najwi%C4%99kszej\\_liczby\\_widz%C3%B3w\\_w\\_Polsce](https://pl.wikipedia.org/wiki/Lista_film%C3%B3w_z_najwi%C4%99kszej_liczby_widz%C3%B3w_w_Polsce)

liczb%C4%85\_widz%C3%B3w\_w\_Polsce (accessed: 23.09.2024).



viewers in cinemas, namely, *The Peasants (Chłopi)* (2023), directed by DK Welchman and Hugh Welchman. Such data suggest that the contemporary importance of films as cultural texts universalizing collective memories about the past is declining in Polish society.

As a result of Poland's systemic transformation since the 1990s, a number of cinemas, especially in smaller centres, have declined or closed, significantly reducing the possibilities of watching the latest productions on the big screen.<sup>[21]</sup> At the same time, the development of the television market has allowed viewers to choose from an increasingly wide range of programmes. The processes of personalizing viewed content have significantly deepened in recent years due to the proliferation of streaming platforms, a process further accelerated by the COVID-19 pandemic. With the growing number and competitiveness of platforms, the availability of film productions from all over the world, algorithms recommending productions for individual users, and the surge in the popularity of series, it is increasingly difficult to find Polish films about history that are universally recognizable.

During the first wave of interviews (2015), respondents eagerly referred to well-known Polish TV series from the pre-1989 era, such as *Czterej pancerni i pies (Four Tank-men and a Dog)* (1966–1970) and *Stawka większa niż życie (More Than Life at Stake)* (1967–1968), which had been broadcast multiple times on television, while the contemporary production that served as the basic point of reference for viewers was *Czas honoru (Days of Honour)* (2008–2013). At the time, it was mainly younger interviewees who declared that they watched the latter, with the overall reviews being favourable. Still, it should be noted that, in comparison with foreign productions, *Czas honoru* did not fare particularly well. This ambivalence is reflected in the following quote: “I watch it because I really don't like it. The script, the acting and the set design are very bad, which is exactly why I watch it. This is the essence of Polish films: kitsch and artificiality” (3YM). Individual responses also pointed to foreign series broadcasted on Polish-language television stations, such as *The Tudors* (2007–2010) or *Rome* (2005–2007), which, from the perspective of the respondents, could serve as a model for showing Poland's past, e.g. the period of the Jagiellonian dynasty.

Meanwhile, in the second wave of interviews (2022), streaming platforms proved to be the most important, and often the only medium through which people watch films or series. This was particularly true among residents of smaller towns, although traditional television remains important for some older respondents. Those in large cities are more likely to attend cinema screenings, while using streaming platforms as their first-choice medium on a daily basis. The comments of some respondents further justify such practices with the belief that

[21] Marcin Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010, pp. 240–249.

the emotional layer of historical films (e.g., horror, suffering, grief induced by watching war productions) makes them prefer to watch such images at home, in comfortable conditions, rather than in public places such as movie theatres. Thus, despite the fact that respondents declared a general interest in films about history, it was very difficult to find such Polish productions that all or at least most of the respondents were familiar with. A notable exception during the second series of interviews was *Wołyń (Hatred)* (2016), directed by Wojciech Smarzowski (1.4 million viewers in movie theatres), and to a lesser extent, Władysław Pasikowski's *Pokłosie (Aftermath)* (2012) (325,000 viewers in cinemas, with simultaneous high level of media and political publicity). Interestingly, other films on history that arouse media controversy were less known and recognized among the respondents, such as Paweł Pawlikowski's *Ida* (2013), *Historia Roja* (2016) directed by Jerzy Zalewski, or Konrad Łęcki's *Wyklęty (Cursed)* (2017). These are films that from the points of view of critics and academicians appear as important elements of contemporary memory politics<sup>[22]</sup> but are far less important for audiences. The situation was similar in the case of TV series. In interviews conducted in 2022, there was no mention of shared experience of watching classic pre-1989 series such as *Cztery pancerni i pies* and *Stawka większa niż życie*. There were only occasional references to *Czas honoru* and TVP productions: *Korona królów* (2018–2020) and *Korona królów. Jagiellonowie* (2022–2024). The viewing experience shared by a larger number of respondents was only associated with the series *Wielka woda (High Water)* (2022), produced for Netflix, referring to the 'Flood of the Millennium' that hit Poland in 1997.<sup>[23]</sup> In this case, however, it was not clear to the interviewees whether and to what extent this production could be considered historical.

Of course, it should be noted that the sample group was not representative, thus conclusions about familiarity with particular productions cannot be extrapolated to the entire population. Nevertheless, the fragmented, personalised viewing practices of individuals, as revealed during the interviews, are consistent with the macro-scale processes described above. It can be assumed that while films on history are still a common source of knowledge about the past, they are losing their power to build common collective memory, therefore influencing society's self-image.

With the changes in audience practices, another aspect is worth noting. The dominance of streaming platforms is also significantly affecting the forms of production, most notably the rise of series as a viewing practice. This was reflected in interviews in connection with questions about whether there are topics from history (of Poland or the region in which interviewees live) that they think should be filmed. It is worth noting that these questions usually caused some difficulty for the respondents, and spontaneous answers rarely appeared. Among the

[22] Magdalena Urbańska, op. cit.

[23] The interviews were conducted shortly after the series premiered on Netflix on 5 October 2022.

interviewees' expectations, however, were suggestions for productions reflecting popular forms known from streaming services. Suggestions included stories of well-known magnate families (the Branicki family in the Podlasie region, Czartoryski family in Puławy) in a convention fraught with both romance and political intrigue (such as in *The Crown*, *The Tudors*) or series about the Jagiellonian dynasty as a grand political saga (these suggestions appeared both before and after Polish Television produced the series *Korona Królów. Jagiellonowie*, however, it should be noted that respondents expected a different, premium kind of production).

This qualitative study confirms the prevalence of watching feature films as a source of knowledge about the past. At the same time, it sheds more light on the actual role of films for contemporary public history and their relevance for collective memory. The most important conclusions can be boiled down to a few points, presented below.

Firstly, the interviewees most often define the genre of historical film on the basis of three main criteria – temporal, historical truth and subject – but there is no consensus among them on the necessary conditions for fulfilling these criteria. Respondents' statements suggest that opinions may be influenced by their age or general interest in the past, but testing these hypotheses requires further research.

Secondly, respondents often do not consider films on history in isolation from other sources of knowledge. Thus, the reliability of a particular film is evidenced, for example, by the general consistency of the film's message with other productions on a similar topic and the opinions of authorities (reviewers, teachers, film award jurors, etc.). The relevance of a film as a source of knowledge about the past may thus depend on the degree to which it is embedded in the network of social actors and the previous cultural practices of individuals.

Thirdly, respondents perceive the great importance of historical films in the fact that knowledge about the past (the cognitive component of attitudes toward historical events) is wrapped in an emotional, entertaining layer (the emotional component of attitudes). Without this layer, films become unattractive, artificial, boring. This is an accusation repeated regularly during the interviews with regard to some Polish film productions, especially in comparison with Hollywood period dramas.

Fourthly, interviewees deem films about history to be important elements of collective memory and memory politics, primarily at the national and transnational levels. It was more difficult for respondents to talk about films as cultural texts presenting minority memories (e.g., regional, ethnic, religious minorities, women's history, etc.).

Fifthly, as a result of changes in viewing practices, primarily the proliferation of streaming platforms, it is becoming progressively difficult to speak of a canon of films about the past that can serve as bonding elements in the collective memory of Polish society. The practice of watching films is increasingly becoming an individual ex-

## Summary

perience (alone, at home) rather than a social one (at the cinema, in a group), which further limits social communication about films and the historical events they talk about. Audiences also expect new historical productions to adapt to popular forms brought by streaming platforms (e.g., a series instead of a feature films).

The results also indicate the need for further social research into the actual importance of films for public history. This should be not only of a qualitative nature (e.g., in-depth individual and group interviews, research workshops) but also involve quantitative research, carried out on representative samples, which would go beyond noting the prevalence of films as a source of knowledge about the past.

## BIBLIOGRAPHY

- Adamczak Marcin, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010.
- Assmann Jan, *Communicative and Cultural Memory*, [in:] *Cultural Memories: The Geographical Point of View*, eds. Peter Meusburger, Michael Heffernan, Edgar Wunder, Springer, Heidelberg 2011, pp. 15–28.
- Assmann Jan, Czaplicka John, *Collective Memory and Cultural Identity*, “New German Critique” 1995, no. 65, pp. 125–33.
- Burkholder Peter, Schaffer Dana, *History, the Past, and Public Culture: Results from a National Survey*, American Historical Association, Washington DC 2021.
- CBOS, *Powstanie Warszawskie w ocenie społecznej*, Fundacja Centrum Badań Opinii Społecznej, Warszawa 2014, [https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2014/K\\_110\\_14.PDF](https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2014/K_110_14.PDF) (accessed: 20.09.2024).
- Franco Barbara, *Public History and Memory: A Museum Perspective*, “The Public Historian” 1997, no. 19(2), pp. 65–67.
- Lista filmów z największą liczbą widzów w Polsce*, Wikipedia, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Lista\\_film%C3%B3w\\_z\\_najwi%C4%99kszej\\_C4%85\\_liczb%C4%85\\_widz%C3%B3w\\_w\\_Polsce](https://pl.wikipedia.org/wiki/Lista_film%C3%B3w_z_najwi%C4%99kszej_C4%85_liczb%C4%85_widz%C3%B3w_w_Polsce) (accessed: 23.09.2024).
- Lunt Peter, Livingstone Sonia, *Rethinking the Focus Group in Media and Communications Research*, “Journal of Communication” 1993, no. 46(2) pp. 79–98.
- Nijkowski Lech M., *Polska polityka pamięci: Esej socjologiczny*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.
- Rosenstone Robert A., *The Historical Film as Real History*, “Film-Historia” 1995, no. 5(1), pp. 5–23.
- Rosenzweig Roy, Thelen David, *The Presence of the Past: Popular Uses of History in American Life*, Columbia University Press, New York 1998.
- Sayer Faye, *Public History: A Practical Guide*, Bloomsbury Academic, London 2019.
- Szpociński Andrzej, *II wojna światowa w komunikacji społecznej*, [in:] Piotr T. Kwiatkowski, Lech M. Nijkowski, Barbara Szacka et al., *Między codziennością a wielką historią: Druga wojna światowa w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego*, Muzeum II Wojny Światowej, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Gdańsk and Warszawa 2010.
- Teorie postaw*, ed. Stefan Nowak, PWN, Warszawa 1973.
- Urbańska Magdalena, *Filmowe zarządzanie pamięcią: Kino polskie 2005–2020 o historii najnowszej*, Universitas, Kraków 2022.
- Warren-Findley Jannelle, *History in New Worlds: Surveys and Results in the United States and Australia*, “American Studies International” 2004, vol. 42, no. 2/3, pp. 75–85.

## *Poza antystalinowskim misterium. Kłopoty ze Sceną Faktu TVP (2006–2010)*

**ABSTRACT.** Szpulak Andrzej, *Poza antystalinowskim misterium. Kłopoty ze Sceną Faktu TVP (2006–2010)* [Beyond the Anti-Stalinist Mystery: The Trouble with TVP's Scena Faktu (2006–2010)]. "Images" vol. XXXVIII, no. 47. Poznań 2025. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 79–96. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2025.38.47.5>.

An article deals with those productions of TVP's Scena Faktu (2006–2010) that refer to the Stalinist era. It complements a text previously published in "Images", entitled *Images of Stalinism in the hardcore and on the fringe: The trouble with the TVP's Fact Stage (2006–2010)*. It presents that part of the performances that do not fit into the basic aesthetic formula of the Fact Stage, which was outlined in the previous publication. It therefore essentially constitutes an interpretation of the exceptions, a penetration of the very elaborate peripheries that the series has produced. The diversity of representations and the difficulty of building a common denominator for the images of Stalinism presented in Scena Faktu are thus demonstrated.

**KEYWORDS:** Fact Stage, historical film, television drama, Stalinism in film

W jednym z poprzednich numerów „Images” opublikowany został artykuł mojego autorstwa poświęcony obrazom stalinizmu w przedstawieniach Sceny Faktu TVP (2006–2010)[1]. Niniejszy tekst stanowi konieczne uzupełnienie tamtego opracowania. Należy bowiem dokończyć analizę problemu, który pozostał nie w pełni wyjaśniony, a w każdym razie przedstawione wyjaśnienie nie zostało szczegółowo uargumentowane. Mariusz Mazur, którego ustalenia stanowią ważny punkt odniesienia dla rozważań o Scenie Faktu, wyodrębnił w jej ramach część przedstawień, które włączył do „twardego jądra”. Są to przedstawienia – zresztą prawie wyłącznie te poświęcone okresowi stalinizmu – które kreują podstawową formułę estetyczną Sceny. Do niej przede wszystkim i do tych tytułów odnoszą się nieliczni zresztą badacze zajmujący się tym zjawiskiem. W jeszcze większym stopniu z ową właśnie formułą cała ta dość urozmaicona seria produkcji telewizyjnych została utożsamiona w procesie recepcji publicystycznej. Dyskusja o wartości Sceny Faktu ogniskowała się wokół kilku tylko przedstawień, które ustanowiły jej wspomniane „twarde jądro”. Już w 2007 r. kilkakrotnie protestowała przeciw temu podczas rozmowy w „Dialogu” Wanda Zwinogrodzka, ówczesna dyrektor Teatru Telewizji TVP[2]. Mariusz Mazur, skupiając się na zrekonstruowaniu podsta-

[1] Andrzej Szpulak, *Obrazy stalinizmu w twardej formie i na peryferiach. Kłopoty ze Sceną Faktu TVP (2006–2010)*, „Images” 2023, nr 34(43), s. 305–318.

[2] *Nie wrywajcie nam paznokci*, dyskusja redakcyjna z udziałem Wacława Holewińskiego, Justyny Jaworskiej, Iwony Kurz, Piotra Laskowskiego, Adama

wowej formuły spektakli, wskazywał jednak znaczną liczbę wyjątków, które nie mieściły się w jej ramach[3]. Mimo to uwaga ta nie została, ani w jego tekście, ani później, w odpowiednio pogłębiony sposób poddana weryfikacji. Przy tym Scena Faktu pozostała w oczach swych komentatorów, także naukowych[4], w dużej mierze fenomenem o aktualnych konotacjach politycznych, a stosunek do niej wpisywał się w szersze wewnątrzpolskie konflikty oraz w określone postawy ideowe. W każdym razie Mazur sformułował dość pokaźny katalog zarzutów wobec serii[5].

W moim poprzednim artykule opublikowanym na łamach „Images” znalazła się polemika ze stanowiskiem lubelskiego badacza przede wszystkim poprzez spojrzenie na zagadnienie z innego punktu widzenia, wedle którego konfrontacja materiału badawczego z przedwstępnymi wymaganiami wobec niego zastąpione zostały czynioną *ex post* swobodną interpretacją. Poruszone zostały kwestie genologiczne związane z przedstawieniami Sceny Faktu, osadzenie tych przedstawień w kilkudziesięcioletniej tradycji telewizyjnego teatru faktu, a także koncepcja intelektualna i estetyczna, na jakiej bazują. Świadomość obowiązywania tej koncepcji ograniczona została do kilku spektakli należących do „twardego jądra” Sceny (*Śmierć rotmistrza Pileckiego* Ryszarda Bugajskiego, 2006; *Inka 1946* Natalii Korynckiej-Gruz, 2006; *Stygmatyczka* Grzegorza Łoszewskiego i Wojciecha Nowaka, 2007; *Gołgota wrocławska* Jana Komasy, Piotra Kokocińskiego i Krzysztofa Szwagrzyka, 2008). Opierała się ona na wyodrębnieniu schematu fabularnego obejmującego losy postaci głównej – żołnierza antykomunistycznego podziemia, reprezentanta przedwojennej elity lub przedstawiciela Kościoła – która poddawana była kolejnym etapom obróbki stosowanej przez stalinowski aparat terroru, od aresztowania po wykonanie kary śmierci lub otarcie się o jej realność. Losy te nabrały charakteru symbolicznego, zsakralizowanego, quasi-misteryjnego, czy nawet quasi-pasyjnego[6], a przy tym popularnego, parenetycznego, niewpisującego się w mniej lub bardziej elitarne, złożone dyskursy historyczne. Skonstatowano, że – mimo znaczącego sukcesu recepcyjnego – takie ukształtowanie materii przedstawień nie posłużyło im w tym sensie, że ani historyczność nie mogła się tu ujawnić w swym sprowokowanym kształcie, ani zmytyzowany obraz przeszłości nie uzyskał nieskrępowanej intensywności – ograniczał go bowiem imperatyw wierności faktom.

Niewyjaśniony pozostał jednak problem odmienności przedstawień spoza „twardego jądra”, wspomnianych wyjątków. Pozostały one

Leszczyńskiego i Wandy Zwinogrodzkiej, „Dialog” 2007, nr 10, s. 108–118.

[3] Mariusz Mazur, *Teatr telewizji: Scena Faktu – specyficzna wizja historii. O takiej polityce historycznej polemicznie*, [w:] *Historia w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*, red. Piotr Witek, Mariusz Mazur, Ewa Solska, Edytor.org, Lublin 2011, s. 294 i in.

[4] Andrzej Szpulak, op. cit., s. 309–310.

[5] Mariusz Mazur, op. cit., s. 277–296.

[6] O obecności chrześcijańskiego wymiaru w polskim kinie historycznym, co można przetransponować także na Scenę Faktu, bardzo ogólnie pisała ostatnio Elżbieta Durys, *O trzech tendencjach kina pamięci narodowej*, „Kwartalnik Filmowy” 2024, nr 125, s. 139.

na marginesie refleksji, przywoływane tylko wyrywkowo, ilustracyjnie. Bliższe przyjrzenie się tym utworom, a więc dopełnienie i zarazem skomplikowanie obrazu serii, stanowi cel tego artykułu. Nawet przedstawienia Sceny osadzone w realiach stalinowskich, mimo iż byłoby to w jakimś stopniu uzasadnione, nie reprodukowały pasywnej matrycy fabularnej i symbolicznej, jaka uobecniona została w „twardym jądrze”. Osiem na trzynaście – tak określić można liczbę spektakli wymykających się w ten lub w inny sposób podstawowemu schematowi. Są to: *Śmierć rotmistrza Pileckiego* (jednocześnie kanoniczna i grająca z kanonem), *Słowo honoru* Krzysztofa Zaleskiego i Pawła Wieczorkiewicza (2006), *Rozmowy z katem* (sic) Macieja Englerta (2007), *Willa szczęścia* Jacka Gąsiorowskiego (2007), *Pseudonim Anoda* Mariusza Malca i Pawła Mossakowskiego (2008), *Tajny współpracownik* Krzysztofa Langa i Cezarego Harasymowicza (2008), *O prawo głosu* Roberta Miękusy i Janusza Petelskiego (2008), *Prymas w Komańczy* Pawła Woldana (2009). Prawie każdy z nich z odmiennej perspektywy podchodzi do dramatu powojennej Polski, dlatego trudno dokonać jakichś wewnętrznych pogrupowań w tym zasobie wyjątków. Jeśli można bowiem wyróżnić obecne w nim motywy fabularne, choćby dość wyrazisty wątek „przejścia na drugą stronę”, czyli podjęcia współpracy z komunistami przez przedstawicieli formacji niepodległościowych, czy też wątek odpowiedzialności za swoich obecnych i byłych podwładnych – zarówno tych z konspiracji, jak i tych z jawnej działalności opozycyjnej – to w każdym przypadku realizowane one są odmiennie i wymagają osobnego spojrzenia.

Zacząć wypada od sytuacji pośrednich, wyjątkowości i typowości jednocześnie. Pojawienie się w *Śmierci rotmistrza Pileckiego* drugoplanowego wątku sędziego Hryckowiana oraz epizodycznego – prokuratora Łapińskiego (obaj z akowską kartą w biografii), chociaż problematyzuje i komplikuje przekaz, to w zasadzie mieści się w pasywnym paradygmacie spektaklu. Przywołanie tych postaci odnosi się wszakże do roli Judasza, ważnego aktora nocy pojmiania, archetypu zdrajcy, ewangelicznego antagonisty i potępieńca. Pilecki w cichej wymianie zdań z współoskarżonymi wobec przewodniczącego składu sędziowskiego używa określenia „sprzedawczyk”. Ale to właśnie w jego przypadku figura Judasza okazuje się tracić nieco ze swej prostoty. Kruszy się jej znaczeniowa emblematyczność i emocjonalna jednowalorowość – tak oczywiste w przedstawieniach misteryjnych. W scenach na sali rozpraw Hryckowian przedstawiony został bez odbiegania od standardu, jako sprawne narzędzie systemu terroru, skuteczny morderca sądowy. Ton i treść stawianych przez niego pytań i wypowiedzianych komentarzy graniczą z nadgorliwością. Co innego jednak w sekwencji wizyty żony w jego gabinecie, a także w pewnym stopniu w scenie spotkania z matką jednego ze skazanych.

W trakcie rozmowy prezesa Wojskowego Sądu Rejonowego z żoną na powierzchnię wpływa akowska przeszłość obojga (kobieta była bezpośrednią podwładną generała Fieldorfa), trudne wspomnie-

nia wojenne, ale nade wszystko udręka, wynikająca z paraliżującego lęku przed aresztowaniem i znalezieniem się w położeniu obecnie sądzonych i skazywanych. Sędzia jest akurat w trakcie pisania uzasadnienia wyroków śmierci i długoletniego więzienia. Strach każe im się skupić wyłącznie na sobie i ignorować wszelkie odruchy wynikające z motywacji opierających się na jakikolwiek systemie wartości ogólnych, wcześniej przecież, choćby z racji działalności konspiracyjnej, im nieobcy. Znakiem tego dramatycznego, wewnętrznego stłumienia staje się nerwowy napad kaszlu, kompulsywne jedzenie i seks. Jest też stały, trochę stereotypowy atrybut towarzyszący stalinowskim zbrodniarzom – wódka. Choć ona akurat większą rolę odgrywa w scenie rozmowy sędziego z matką skazanego mężczyzny, którą Hryckowian zbywa próżnymi nadziejami. Co niezwykle, zdobywa się jednak wobec niej – i to w obecności świadka – na wyjawienie, że on sam nie jest autorem wyroku, że ten przyszedł „z góry”.

Można zatem powiedzieć, że postać Hryckowiana w tchnącej inteligentnym sznytem i pewną delikatnością kreacji aktorskiej Marka Kality dokonuje pewnego rozmiękczenia struktury przedstawienia, pozostawiając ją mimo wszystko w całości. Misterium objawia się w sposób niezakłócony. Trochę inaczej dzieje się już w przypadku *Pseudonimu Anoda* Pawła Mossakowskiego i Mariusza Malca. Zauważa to Mariusz Mazur, kiedy pisze:

Pewne poszukiwania złożoności i dylematy powojenne pojawiają się w sztuce o „Anodzie”, który sam ironizuje ze swego bohaterstwa, ma życie prywatne, chce korzystać z zakończenia wojny, co w rezultacie mu się nie udaje. Widać tu patowość sytuacji, w której konspiracja kończy się śmiercią, a powrót do cywilnej normalności... tym samym[7].

Rzeczywistą różnicę stanowi tu postawa Jana Rodowicza. Wyraził ją w krótkim dialogu z kolegą:

ANODA: Wojna zabrała nam sześć lat, sześć lat życia. Ja nie chcę tracić już ani chwili więcej.

GŁOS KOLEGI: Tracić? I ty to mówisz? Przecież wojna zrobiła cię bohaterem.

ANODA: Co tam bohaterem. Walczyłem, bo trzeba było walczyć. I miałem szczęście, dużo cholernego szczęścia. Bohaterem. Uwierz mi, że zamiast strzelać do Niemców wolałbym projektować domy.

A potwierdził w rozmowie z narzeczoną, Alą, mówiąc, że chciałby umrzeć zwyczajnie, w łóżku. Przed wszystkim jednak potwierdził czynami: ujawnieniem się, studiami politechnicznymi, prowadzeniem życia towarzyskiego, wreszcie owym narzeczeństwem. Okazał życiu tyle zaufania, by zanurzyć się w ówczesnie możliwą normalność. Zlekceważył ostrzeżenie ojca, by pozostać na Wydziale Elektrycznym, a nie przenosić się na architekturę, która jest wymagającą mecenasa sztuką. Czas wojny i swoje heroiczne wyczyny chciał zostawić za sobą, ale

[7] Mariusz Mazur, op. cit., s. 295.



jednocześnie coś na nich zbudować. Kontynuował swoje akowskie przyjaźnie i znajomości, dbał o integrację tego niedużego towarzystwa oraz o pamięć – organizował ekshumacje i pochówki towarzyszy broni, zachęcał żywych do spisywania wspomnień, kultywowania rocznic, w tym rocznicy powstania. Swą misję publiczną ograniczył wyłącznie do tego.

Tymczasem efekt był taki sam, jak w przypadku Pileckiego, Inki czy Szwejcera – męka i śmierć. Sposób ich ukazania pozostaje zbliżony. Są przesłuchania, tortury, leje się krew, jest cela, oględziny zwłok, anonimowy grób. Ale odmienny okazuje się rytm przedstawienia, oparty na krótkich ujęciach i scenach, na czasowej nieciągłości, inwersjach, pokawałkowanych retrospekcjach i futurospekcjach, którym nie nadaje koherencji jakakolwiek forma subiektywizacji. Właściwie nawet nie można zidentyfikować czasu akcji głównej. Akcentowanie konkretnych planów temporalnych jest zmienne, co potęguje poczucie dezorientacji. Ostatecznie jednak, gdy końca dobiega sekwencja wieńcząca spektakl, struktura opowiadania okazuje się zamknięta. Grabarz poznany w urywku umieszczonej na początku utworu nocnej sceny cmentarnej pojawia się w finale u rodziców Anody, a tamta, dotąd nie do końca sfunkcjonalizowana, scena zostaje domknięta. Wszystko się wyjaśnia, nieklasyczny sposób opowiadania ma zaś przydawać zdarzeniom dramatyzmu, gorączkowości, poczucia wykołajenia ze zwykłych trybów rzeczywistości, a poza tym zdaje się być hołdem złożonym współczesnej sobie modzie na podobne eksperymenty narracyjne, obecne nawet w kinie hollywoodzkim, być może ukłonem w kierunku młodej widowni i jej fascynacji.

Ekranowy Anoda nie jest już tak oczywistym podmiotem misterium, gdyż od wpisanej w nie drogi się odżegnywał, robił wiele (jednocześnie nic, co rzucaloby nań cień zdrady lub sprzeniewierzenia się pamięci), by na nią nie wchodzić, a wreszcie próbował z niej uciec, co stało się bezpośrednią przyczyną śmiertelnego pobicia. Wierzył w możliwość zwykłej egzystencji obok systemu zła i w narzuconych przezeń ramach. Odrzucał heroizm i wojskowe powinności wobec wspólnoty jako rzeczy przeszłe, odpracowane już w czasie okupacji. Rozbudowywał – poświęconych temu zostało wiele scen – prywatną enklawę przyzwoitości z myślą o wykreowaniu jak najszcześniejszej wersji doczesnego życia. I choć *ex post* złożona w całość jego historia, patrząc powierzchownie, zdaje się znakomicie ucieleśniać misteryjne *status quo*, to jednak powyższe okoliczności sprawiają, że rozmywa się konstytutywny dla niego rys dobrowolnej ofiary, a pojawia się fatum.

Trochę podobnie sprawy mają się z *Kontrymem* Marka Pruchniewskiego i Marcina Fischera (2010), spektaklem zrealizowanym formalnie poza Sceną Faktu – dlatego nie został ujęty w statystyce – ale bardzo z nią związanym, tak poetyką, jak tematyką. Zdawał się on jeszcze raz reprodukować martyrologiczny wzorzec z ciężkim śledztwem i wykonanym wyrokiem śmierci włącznie. W istocie jednak czynił to połowicznie. Po pierwsze dlatego, że ukazywał tytułową ofiarę stalinowskiego terroru, majora Bolesława Kontryma, jako postać ze

skazą, w odniesieniu do spraw zarówno publicznych (udział w wojnie 1920 r. po stronie sowieckiej, chęć przywdziania munduru Ludowego Wojska Polskiego po powrocie do kraju w 1947 r.), jak i prywatnych (porzucenie żony dla nowej miłości i to wbrew mocno związanemu z nim synowi). Skazę tę wyraziście wyeksponował. Po drugie ze względu na obraz ubeków, dość rozbudowany i zróżnicowany. Pokazana w nim została rywalizacja między Józefem Różańskim, śledczym stawiającym na sadystyczne formy przesłuchań, a młodszym nieco od tamtego Józefem Światłą, zwolennikiem metod psychologicznych, starającym się uruchomić w Kontrymie destrukcyjny proces demotywacji. A po trzecie, co wynikało z dwóch poprzednich okoliczności, a zarazem miało decydujące znaczenie, w bardzo ograniczony sposób stosował zabiegi sakralizujące. Dawny cichociemny obronił się jako silny człowiek, ale metafizyczne odniesienia męczeństwa nie zostały zarysowane.

I na tym właściwie koniec obecności choćby tylko przetworzonego „twardego jądra”. W innych tytułach spośród wymienionych wyżej misteryjny szkielet struktury właściwie nie istnieje. Pojawiają się co najwyżej jego elementy, nieznajdujące się bynajmniej w stanie dezintegracji, lecz podporządkowane innej zgoła, ściśle określonej konstrukcji.

Weźmy na przykład *Słowo honoru*, spektakl według scenariusza Krzysztofa Zaleskiego i znanego historyka Pawła Wieczorkiewicza, poświęcony powojennym losom kapitan Emilii Malessy, wybitnej postaci akowskiej konspiracji, organizatorki i szefowej działu łączności z zagranicą. Postać, choć pokazywana w realiach stalinowskiego więzienia (bez tortur), przechodzi nade wszystko przez piekło wewnętrzne, pogłębiające się jeszcze po opuszczeniu murów „Mokotowa”. Widziany z perspektywy obserwatora ciąg faktów, przede wszystkim rozmowy „Marcysi” (pseudonim Malessy) z Józefem Różańskim, wprowadza ją w głęboki konflikt sumienia, a później w poczucie winy i pokrzywdzenia zarazem.

Po aresztowaniu Różański proponuje jej ujawnienie całej podlegającej jej struktury kurierskiej byłej Armii Krajowej (AK) oraz zarządu Zrzeszenia Wolność i Niezawisłość w zamian za wolność dla ludzi w niej pracujących, argumentując, że trzeba uniknąć rozlewu krwi i dojść do narodowego porozumienia. Malessa, po uzyskaniu wyraźnej zgody zwierzchnika, także uwięzionego pułkownika Jana Rzepeckiego, oraz słowa honoru swego interlokutora z Urzędu Bezpieczeństwa (UB) rzeczywiście ujawnia dane podwładnych i współtowarzyszy, bo o nie przede wszystkim chodziło. Ludzie ci nie tylko zostają aresztowani, ale też, w przeciwieństwie do swej zwierzchniczki, otrzymują wysokie wyroki. Ułaskawiona i uwolniona kapitan dramatycznie się o nich u Różańskiego upomina. Bez skutku. Kobieta podlega ostracyzmowi otoczenia, do którego przyłącza się również zwolniony już z więzienia, współpracujący z komunistami Rzepecki. Traktowana jest jak zdrajczyni. Pozostaje w społecznej próżni, osamotnieniu i wkrótce popełnia samobójstwo.

Tak wygląda wspomniany ciąg faktów implikujący wyrazisty obraz sytuacji wewnętrznej bohaterki. Musi ona podjąć obciążoną

wielkimi konsekwencjami decyzję, najzupełniej świadoma ciężącej na niej odpowiedzialności przede wszystkim za los podkomendnych, nie raz przecież bardzo bliskich jej ludzi. W warunkach powojennych zgoda, a nawet wydarty przez dowódcę rozkaz, jest tu tylko dosyć rachityczną podpórką, w rezultacie bez znaczenia. Dochodzi do tego błąd poznawczy – złe odczytanie intencji pułkownika UB. Błąd motywowany nie tyle jakąś wewnętrzną skazą (*hybris*) czy choćby chwilowym upadkiem ducha, co brakiem dostatecznej orientacji w politycznym otoczeniu, a także projekcją własnego sposobu postrzegania świata na kogoś innego.

Ów sposób dzięki swemu głębokiemu zinternalizowaniu nie pozwala jej po uwolnieniu odsunąć tej sprawy na bok, choć częściowo unieważnić, stłumić. Malessa żyje w poczuciu winy, w rzeczywistości, w której nadzieja zastępowana jest przez bezradność i rozpacz, a w końcu także w świecie, w którym nie ma prawie nikogo, kto chciałby wysłuchać jej racji. Jest to więc postać, do której należy przyłożyć kategorię tragizmu, także ze względu na to, że ma ona charakter klasyczny, a więc pozostaje w pełni zintegrowana, a tajemnica jej losu rozpięta jest między jasno określonymi prawdą i fałszem. Traci rys ściśle heroiczny, gdyż okazuje słabość, w newralgicznym momencie nie rozpoznając prawdy. Dzięki tej słabości możemy jednak dotrzeć do jej wewnętrznego dramatu i to mimo faktu, że zgodnie z narzuconą konwencją nie ma tu miejsca na żadną narracyjną subiektywizację, żadne elementy introspekcji itp. W kontekście religijnym słabością trzeba zresztą nazwać także fakt poddania się rozpachy aż do skutecznej próby samobójczej. To gest zdecydowanie antimysteryjny (nie można tu bowiem mówić o jakiegokolwiek wersji figury Judasza), antyheroiczny.

Klasyczny charakter – w sensie przywołanym nieco wyżej – mają właściwie wszystkie istotniejsze postaci obecne w omawianych przedstawieniach. Mimo ciężkich doświadczeń nie rozpadają się one, nie destruują siebie, świata przedstawionego, fabuły, a co najważniejsze, immanentnej i czytelnej aksjologii, nie noszą też cech antybohater-skich w żadnym z dwóch podstawowych sensów tej konwencji[8]. Jak się wydaje, stanowiło to jedno z założeń poetyki Sceny Faktu, w której chodziło o ustanawianie i umocnienie prezentowanej prawdy, a nie jej rewidowanie, podważanie, relatywizowanie, a nawet nie o stawianie znaków zapytania.

Klasycznymi kreacjami osobowymi są więc także bohaterowie *Rozmów z katem*. Sprzyjał temu realistyczny, reportażowy charakter ekranizowanego materiału literackiego, znanego tekstu Kazimierza Moczarskiego. Jürgen (Josef) Stroop[9] jawi się w spektaklu jako postać dookreślona, psychologicznie wiarygodna, wewnętrznie spójna, na której spojrzeniu na świat nie zaważyły nawet tak odwracające bieg jej

[8] Michał Januszkiewicz, *W horyzoncie nowoczesności: antybohater jako pojęcie antropologii literatury*, „Teksty Drugie” 2010, nr 3, s. 63.

[9] Stroop w 1941 r. zmienił imię z biblijnego (Jozef) na bardziej germańskie (Jürgen).

dotychczasowego życia zdarzenia jak porażka III Rzeszy, długoletnie więzienie i jak najbardziej realna perspektywa skazania na karę śmierci przez sąd w Polsce.

Treść pytań Moczarskiego i obszernych wypowiedzi gruppenführera SS dotyczy kwestii dalszej i bliższej przeszłości, w pierwszym rzędzie jego udziału w II wojnie światowej, a więc z naszego punktu widzenia nie jest interesująca. W spektaklu zarysowany jednak zostaje obraz realiów stalinowskiego więzienia z 1949 r. i wzajemnych relacji trójki mieszkańców jednej celi (oprócz Moczarskiego i Stroopa przybywał w niej jeszcze Gustaw Schielke, niemiecki policjant). I to już niewątpliwie powinno nas zająć.

Polski prawnik, dziennikarz i polityk znalazł się na Rakowieckiej wyłącznie ze względu na służbę w Związku Walki Zbrojnej-Armii Krajowej. Jego powojenna postawa charakteryzowała się bowiem daleko idącą ugodowością wobec narzuconej przez Sowieców władzy. Chodziło o to, by jako członek Kierownictwa Walki Podziemnej przyznał się do współdziałania z Gestapo w zwalczaniu organizacji i działaczy komunistycznych. To oskarżenie bohater kategorycznie odrzuca już w początkowej scenie rozmowy z ubekami, a skutkiem tego odrzucenia są tortury, mające skłonić go do pełnej współpracy.

Mariusz Mazur chwali spektakl za marginesowe i metaforyczne ich ukazywanie, za brak epatowania ich obrazami<sup>[10]</sup>. Jeśli chodzi o zmarginalizowanie, to trzeba się z nim zgodzić. Znajduje to swoje uzasadnienie w tym, że głównym punktem zainteresowania była przecież sylwetka Stroopa, a nie losy Moczarskiego. Ale co do metaforyczności to trudno tę tezę zaakceptować. Jako obiekt bezpośredniego śledztwa Polak występuje trzykrotnie w regularnych półgodzinnych odstępach, a sceny te kompozycyjnie mają charakter z rzadka tylko i na krótko pojawiającego się na powierzchni fabuły kontrapunktu. Maciej Englert z natury rzeczy oszczędnie dysponuje więc realistyczną drastycznością. Ona się jednak w tych krótkich fragmentach pojawia. Wulgarnie i bolesne kpiny, potężne uderzenie w plecy, odwrócony taboret, na którego nodze przesłuchiwany ma usiąść, karcer, w którym prawie nagi stoi w pozycji na baczność – wszystko to dosłownie mieści się w repertuarze tortur stosowanych w śledztwach przełomu lat 40. i 50. oraz w sposobach ich ukazywania w Scenie Faktu. Sugestywność tych fragmentów pogłębiają obrazy z celi, w których z mniejszą dyskrecją odsłaniany jest stan Moczarskiego po przesłuchaniu, pobitego, chorego, skrajnie cierpiącego i pozostawionego bez opieki. W tej przestrzeni pojawiają się też sceny dręczenia chłodem.

Kapitan AK w piśmie do Naczelnej Prokuratury Wojskowej z lutego 1955 r. wymienia czterdzieści dziewięć rodzajów tortur, którym został poddany w trakcie śledztwa. Na samym końcu owego spisu umieszcza „tortury moralne”, do których zalicza, ujęte w spektaklu, przekazanie fałszywej informacji o śmierci żony i umieszczenie w jednej

[10] Mariusz Mazur, op. cit., s. 280.

celi ze zbrodniarzem hitlerowskim, Stroopem. Można zatem pokusić się o stwierdzenie, że cały przebieg zdarzeń ukazanych w przedstawieniu w pewnym aspekcie ma charakter tortury, i to bynajmniej nie w sensie metaforycznym. Widać to zresztą w zachowaniu wykreowanej przez Andrzeja Zielińskiego postaci. Moczarski rozumie swoje położenie, dlatego godzi się z sytuacją przebywania z człowiekiem, na którego planował kiedyś zamach, który był mu pod każdym względem obcy, a nawet stara się tę sytuację wyzyskać dla celów poznawczych, ale przychodzą momenty, w których jego pragmatyczna i zarazem autentyczna powściągliwość załamuje się. Ulega on irytacji, ironizuje, a w końcu rzuca w byłego SS-mana brudną szmatą. By zresztą po chwili za to przeprosić.

Można zatem powiedzieć, że spektrum obrazów terroru więziennego w *Rozmowach z katem* okazuje się znacznie szersze niż w produkcjach „twardego jądra”, choć odsłaniane jest jakby mimochodem, obok głównej akcji utworu, jako okoliczność zewnętrzna. Obrazy te trochę więc tracą ze swej esencjonalności. Poprzez długie sceny rozmów w celi, przenoszące w jakże odmienne, przeszłe czasoprzestrzenie, więzienie zdaje się nabierać kształtów znośnej, wypełnionej przykrą rutyną zwyczajności.

Nie do końca jednak. Jedną z tortur ujawnionych przez Moczarskiego na wspomnianej liście jest uniemożliwienie jakiegokolwiek kontaktu z bliskimi oraz zatrzymywanie paczek od nich. W ujęciu Englerta widzimy to bardzo dokładnie poprzez kontrast z sytuacją Stroopa. Niemiec nie tylko jest spokojniejszy, nawet momentami rozluźniony, nie tylko lepiej przystosowuje się do sytuacji, którą akceptuje jako naturalną kolej rzeczy, skutek porażki i uwięzienia w obcym, wrogim kraju, ale też po prostu lepiej wygląda. Ma czerwoną kurtkę jeszcze z amerykańskiej niewoli i inne cieplejsze ubrania, jest lepiej odżywiony i w lepszym nastroju, gdyż regularnie otrzymuje paczki i listy od córki, nie chodzi na przesłuchania, dowcipkuje, myśli o urokach kobiecości. Z kolei Polak znajduje się w gorszym stanie fizycznym, pozostaje również wewnątrz przytłumiony, przygotowuje się do kolejnych testów granicy swojej wytrzymałości, jest obolały, głodny, przybity przebywaniem w miejscu, w którym znęcają się nad nim ludzie mówiący tym samym językiem, pozbawiony wsparcia z zewnątrz, choćby najcieńszej nici łączącej go ze światem za murami. To bardzo sugestywny i zindywidualizowany, a zarazem najmniej zmityzowany obraz więziennej egzystencji w „jądrze ciemności”, wyjątkowy w dorobku Sceny Faktu.

Pośród zrealizowanych pod jej auspicjami propozycji pojawia się jeszcze jeden spektakl, w którym dominuje tematyka okupacyjnej walki z Niemcami, a czasy stalinowskie są tylko dodatkową okolicznością. W przypadku *Doktor Haliny* Marcina Wrony (2008), bo o niej mowa, właściwie zawartym jedynie w narracyjnej ramie kontekstem. Scena przesłuchania przez oficera UB Haliny Szwarcowej, okraszona uderzeniem w twarz znajdującej się w wysokiej ciąży kobiety, nie odbiega od tego typu przedstawień, służy unaocznieniu upokorzeń i prześladowań,

jakimi doświadczeni zostali bohaterowie wojenni rodem z AK, nawet jeśli od tamtej przeszłości z różnych powodów się odcinali. Ciekawsza wydaje się poprzedzająca ją scena rozmowy z mężem. Widzimy w niej dawną znakomitą agentkę wywiadu i dawną więźniarkę Gestapo jako osobę niezależną, skrytą, chowającą w sobie zwłaszcza wspomnienia wojenne, strauumatyzowaną, choć nie w sposób czytelny gołym okiem. Można w tym fragmencie odnaleźć korzenie podanej w napisach końcowych informacji o rozpadzie małżeństwa tytułowej bohaterki. Można też zobaczyć charakterystyczny dla czasów stalinizmu i w ogóle Peerelu proces zamykania się w sobie razem z trudną, wojenną przeszłością, nieopowiadania, niewyrażania wspomnień[11]. Jednakże okres stalinowski to tylko fabularny margines tego utworu, którego sednem jest wojenna działalność wywiadowcza Haliny Szwarz, a właściwie jeszcze Haliny Kłęb.

Rysując problemowy, tematyczny i po trosze estetyczny pejzaż Sceny, wypada wrócić do zaznaczonej już kwestii zdrady. W misteryjnej *Śmierci rotmistrza Pileckiego* pojawiła się ona, o czym już była mowa, na drugim planie. Natomiast dwa spektakle – *Tajny współpracownik* Cezarego Harasymowicza i Krzysztofa Langa oraz *Willa szczęścia* Jacka Gąsiorowskiego – ją właśnie postawiły w centrum zainteresowania. Zaprezentowały coś w rodzaju udratyzowanej anatomii odstępstwa, potraktowanego jako temat samowystarczalny, niezależny.

Materia historyczna obu utworów była bardzo zróżnicowana. Pierwszy odnosił się do faktu likwidacji ostatnich poakowskich oddziałów zbrojnych na Podlasiu i na Mazowszu w roku 1950 i skupiał się na ukazywaniu działalności pojedynczego agenta UB, odgrywającego istotną rolę w tym procesie. Drugi natomiast przywoływał epizod wcześniejszy o dekadę i zarazem donioślejszy z punktu widzenia wielkiej historii[12]. Chodzi o pobyt kilkunastu wyselekcjonowanych polskich oficerów z obozów „katyńskich” w willi NKWD w Małachówce niedaleko Moskwy, pobyt poprzedzony przesłuchaniami z udziałem Ławrientija Berii, mający przekonać ich do ścisłej współpracy z sowieckim aparatem władzy i do udziału w tworzeniu ewentualnej polskiej formacji zbrojnej, mającej wziąć udział w przyszłej wojnie z Niemcami. Jest więc to obraz przedstawiający dosyć liczną grupę bohaterów, oglądanych jednak z perspektywy jednego z nich. Narracja ma charakter subiektywny, oparty na relacji uczestnika zdarzeń, rotmistrza Narcyza Łopianowskiego[13].

[11] Halina Szwarz (1923–2002) dopiero niedługo przed spodziewaną śmiercią poinformowała swoją rodzinę, w tym dzieci, o swej działalności wywiadowczej prowadzonej w trakcie II wojny światowej. Swoje wspomnienia opublikowała w książce *Wspomnienia z pracy w wywiadzie antyhitlerowskim ZWZ-AK*, Neriton, Warszawa 1999.

[12] W tekście tym termin „stalinizm” rozumiem szeroko, nie jako ścisły stalinowski system władzy

w Polsce (1949–1956), lecz jako czas i formy dominacji samego Stalina i Związku Sowieckiego pod jego rządami nad Polską. *Willa szczęścia* przedstawia początki tak rozumianego zjawiska.

[13] Podstawą dokumentalną przedstawienia jest książkowa relacja Narcyza Łopianowskiego, *Rozmowy z NKWD 1940–1941*, oprac. Andrzej K. Kunert, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1990.

Techniki subiektywizujące wprowadzane są także w opowiadanie o przypadku Mieczysława Białasa (naprawdę Czesława Białowąsa[14]). Dzieje się to poprzez pracę kamery (bardzo bliskie plany, ujęcia POV) oraz wypowiedziane z offu przez bohatera fragmenty własnych wierszy, odnoszące się do prezentowanych zdarzeń[15]. Oba dzieła wyposażone są ponadto w charakterystyczną dla Sceny Faktu ramę narracyjną, w ich przypadku pogłębiającą subiektywizację. Jeśli chodzi o *Tajnego współpracownika*, to zastosowana została konwencja przedśmiertnego wspomnienia – widzimy bowiem bohatera oglądającego w dniu swojego zgonu (16 grudnia 1981 r.) wieczorne wydanie Dziennika Telewizyjnego. Jeśli zaś chodzi o *Willę szczęścia*, to ramę, a właściwie kontrpunkt, stanowią sceny zeznań, które Łopianowski złożył przed komisją katyńską Senatu USA w 1952 r.

Pojawia się jednak znacząca różnica między spektaklami. Rotmistrz jest świadkiem i kronikarzem zdrady większości oficerów, z którymi przebywa, sam jej unikając, natomiast młody adept poezji z podlasko-mazowieckiego pogranicza staje się modelowym podmiotem zdrady.

Zdrada ucznia płockiego gimnazjum, choć bardziej namacalna, bo skierowana przeciw konkretnym, narażonym w jej wyniku na śmierć lub więzienie ludziom, w tym nawet członkom własnej rodziny, wydaje się jednocześnie bardziej problematyczna niż w przypadku zawodowych wojskowych. Niespełna osiemnastoletni Mietek Białas zostaje nielegalnie zwerbowany przez UB na podstawie wiedzy o jego kontaktach z bratem, Witoldem, należącym do oddziału „Brzaska” (por. Józef Ludwik Małczuk). Werbunek wrażliwego, zainteresowanego literaturą chłopca przebiega łatwo, a pokazany zostaje dokładnie, wraz ze sceną pisania zobowiązania do współpracy. Na naszych oczach z człowieka osadzonego w środowisku niepodległościowym, doświadczonego śmiercią najstarszego brata, Stanisława, z rąk Korpusu Bezpieczeństwa Wewnętrznego oraz uwięzieniem matki za współpracę z oddziałami leśnymi przeistacza się w bezwolne agenturalne narzędzie, od razu bardzo zaangażowane, bezwzględne (wydanie Witolda) i skuteczne. Dzięki jego donosom – do momentu przypadkowego zdekonspirowania – bezpiecie udało się, przy okazji zabijając kilku żołnierzy, zlikwidować dwa oddziały 6 Wileńskiej Brygady oraz przeprowadzić szereg zatrzymań wśród jej współpracowników. Aresztowana została między innymi cała rodzina Welfów, z której gościnności i całkowitego zaufania Białas kilkakrotnie korzystał.

Wspomniana problematyczność zdrady młodzieńca nie bierze się więc z analizy faktów – te są aż nadto oczywiste – ale z racji jego

[14] Nazwisko wrocławskiego pedagoga, poety, działacza komunistycznego oraz wieloletniego współpracownika UB i Służby Bezpieczeństwa zostało zmienione.

[15] Wiersze te w bardzo ciekawy i zarazem realistyczny sposób odnoszące się do materii powojennej przeszłości autora zostały opublikowane pod koniec jego życia i potraktowane przez współczesnych jako kreacja wyobraźni. Cz. Białowąg, *Świadectwa chorej pamięci*, „Odra” 1981, nr 11, s. 48–56.

wewnętrznej postawy, wieku i poziomu dojrzałości. Bohater właściwie w żadnym momencie nie przejawia autentycznego zaangażowania w walkę z komunistami. W scenie pierwszej rozmowy z bratem jest bardzo sceptyczny co do sensu tej walki. Zaufanie, którym zostaje obdarzony i którego później nie waha się spożytkować w swej pracy agenturalnej, opiera się tylko na kontekście społecznym, na znajomości środowiska i rodziny, z której pochodził. Było niejako na kredyt. Łatwość i efektywność werbunku wiązała się zaś nie tylko z perspektywą korzyści osobistych (uniknięcie śledztwa, możliwość kontynuacji nauki, uwolnienie matki), ale także z wyklarowaniem się realnych, samodzielnych przekonań chłopca, który poddany propagandowej obróbce, zaakceptował nowy system, uwierzył w jego wyższość nad tym, co było, a ponadto przyjął też jego „nową etykę”, upodrzedniającą więzy rodzinne oraz jakiegokolwiek zobowiązania międzyludzkie, zezwalającą na użycie wszelkich środków dla zniszczenia szkodliwych relikwów przeszłości. Wyrażone to zostało w przytoczonym już na początku utworu fragmencie wiersza: „Wyskoczyłem ze szkoły/ by zabić paru ludzi/ (Trzeba było ich zabić/ bo tak wplątali się w przeszłość/ że można było ich odpłatać/tylko kulą)/ ...i wróciłem do klasy/ w granatowym ubranku/ pachnący młodością/ i krwią”. Można więc powiedzieć, że obecne w jego postępowaniu nieubłagana konsekwencja, gorliwość, a także rozczarowanie, gdy skutek ryzyka dekonspiracji musiał przerwać dotychczasową misję na Podlasiu, świadczą o tym, że w pewnym aspekcie dotykamy tu czegoś odmiennego niż zdrada w czystej postaci. Dotykamy zaprzędania duszy jasno określonej, choć błędnie rozpoznanej, „prawdzie”.

*Casus* polskich oficerów z „willi szczęścia” jest łatwiejszy do zdefiniowania, tym bardziej, że nie śledzimy od wewnątrz i w sposób zindywidualizowany dylematów wahających się bohaterów. Łopianowski bowiem do wahających się nie należy. Nie widzi on momentu, w którym jego główny antagonist, podpułkownik Berling, przechodzi na drugą stronę, odczytuje tylko skutki tego przejścia. Poznaje go już jako człowieka Berii, z czego dość szybko zdaje sobie sprawę. Przenika istotę misji, jaką ten wysoki rangą żołnierz wypełnia, misji polegającej na przygotowaniu na potrzeby państwa sowieckiego całej grupy polskich oficerów gotowych do wykonywania poleceń Kremla i Łubianki. Obserwuje i odnotowuje sposoby, jakimi prowadzony przez pułkownika NKWD Jegorowa podwykonawca zmierza do osiągnięcia celu. A są to: umieszczenie w strzeżonej willi w Małachówce w bardzo dobrych warunkach, perswazja polityczna wskazująca na potrzebę pragmatyzmu, zrozumienia nowego układu sił i konieczności odnalezienia się w nim, uratowania substancji narodowej, presja propagandowa związana z tematyką prowadzonych zajęć, nawiązywanie koleżeńskich relacji, metoda małych kroków w deklarowaniu lojalności wobec ZSRS. Łopianowski z czasem dostrzega ściśle egoistyczne motywacje Berlinga, do których należą pragnienie uzyskania przywódczej pozycji, strach, kobiet. Rejestruje też, jak niemal wszyscy, nawet najbliżsi mu oficerowie



powoli zmiekczeni i delikatnie przymuszani przyjmują ofertę Sowietów, na ogół powodowani strachem, ambicją, a w rzadkich przypadkach rzeczywistą ideową konwersją na komunizm.

Sam siebie rotmistrz przedstawia zaś jako osobę nieugiętą, bez wahania i głośno wytykającą zdradę innym żołnierzom, dbałą o oficerski honor, bezwzględnie wierną emigracyjnym władzom w Londynie, rozmawiającą z NKWD tylko na wyraźny rozkaz zwierzchnika, generała Przeździeckiego, wydany jeszcze w obozie Kozielsk II, gdzie cała sprawa się rozpoczęła. Jego postawa jest tak pryncypialna, że niezależnie od jego dobrej orientacji w sytuacji, na przykład szybkiego rozeznania się w grze Jegorowa i Berlinga, należy sądzić, że nie nadawałby się do prowadzenia rozmów o charakterze politycznym. Między innymi właśnie dlatego spektakl Gąsiorowskiego, interesujący jako obraz historycznego epizodu zapoczątkowującego oddziaływanie Stalina na polskie czynniki państwowe oraz odsłaniającego mechanizm tego oddziaływania, nie osiąga takiego poziomu artystycznego jak dzieło Harasymowicza i Langa. *Tajny współpracownik* niedomagał w przedstawieniu niepodległościowego otoczenia głównego bohatera. Ludzie ci, zarówno żołnierze (oddział „Brzaska”), jak i cywile (rodzina Welfłów), podlegają idealizacji, która nieopatrznie wyposaża ich w atrybut naiwności. Są łatwowierni, nie zwracają uwagi na niepokojące sygnały (np. w sytuacji, gdy agent myli się i nazywa „Brzaska” nie panem, ale obywatelem porucznikiem), nie mają wątpliwości, nie są zmęczeni, ulegają najbardziej fantastycznym projekcjom politycznym, w roku 1950 z dnia na dzień oczekując nowej wojny i upadku władzy komunistycznej. Jednakże kreacja postaci Mieczysława Białasa rekompensuje tę słabość, wprowadzając w pogłębioną wiwiskcję jej wewnętrznych przemian. Także niektórzy funkcjonariusze UB pokazani są nieco mniej standardowo, zwłaszcza Trochimowicz, sowiecki enkawudzista w mundurze polskiego podpułkownika, który zapałał do młodego agenta niemalże ojcowskim uczuciem. Przy czym aksjologia obu przedstawień pozostaje nienaruszona. Introspekcja Białasa nie służy bynajmniej jego usprawiedliwieniu, może nawet wręcz przeciwnie.

Utwarem do pewnego stopnia tematycznie pokrewnym *Willi szczęcia* jest *Mord założycielski* Jacka Raginisa i Macieja Pisuka (2008). Pokrewieństwo sprowadza się właściwie do faktu, że oba dzieła obrazują czas poprzedzający rok 1944, a więc rzeczywiste instalowanie się stalinizmu w Polsce – okres przygotowywania się przez komunistów do przejścia władzy w kraju. Węzłem fabularnym jest konflikt w gronie zrzuconych w ostatnich dniach 1941 r. pod Warszawą działaczy komunistycznych, którzy z polecenia i pod nadzorem Moskwy powołali do życia nową partię – Polską Partię Robotniczą (PPR). Konflikt miał nade wszystko charakter personalno-ambicjonalny, choć pojawiały się w nim i wątki polityczne. Organizujące dynamiczną dramaturgię drugiej części utworu zabójstwo pierwszego sekretarza PPR Marcelego Nowotki doprowadziło do rozstrzygnięcia konfliktu, do wyniesienia

Pawła Findera i zamordowania Bolesława Mołojca. Sama jednak kwestia zamachu na Nowotkę, nierozstrzygnięta dotąd przez historyków, pozostała niedopowiedziana, możliwa do wytłumaczenia na kilka sposobów, co uatrakcyjniło widowisko, ale też nieco utrudniło jego odbiór.

Wydaje się jednak, że nie to, z czyjej ręki zginął nominowany przez Stalina sekretarz, najbardziej interesowało autorów spektaklu. W gruncie rzeczy wyraźnie traciło to na znaczeniu w świetle obrazu elity polskich komunistów, który został tu przedstawiony. Mógł to zrobić którykolwiek z jej przedstawicieli, a którykolwiek by to zrobił, nie wywołałby tym zaskoczenia. To grupa ludzi, których łączy wspólny mianownik. Nie stanowi go wcale brak wykształcenia lub większych kulturowych kompetencji, co rzuca się w oczy, ale charakteryzuje tylko część z nich. Staje się nim głębokie zinterioryzowanie wspomnianej wyżej „nowej etyki”. Charakteryzujący ją makiaweliczny utylitaryzm pozwala posłużyć się wszystkim, w tym rzecz jasna morderstwem, prowokacją, szantażem czy nawet denuncjacją, w celu zdobycia władzy dla obozu rewolucji, a z kolei przyzwyczajenie do tego rodzaju myślenia i metod działania łatwo przenosi je do szarej strefy, w której zamierzenia polityczne mieszają się z dążeniami osobistymi. Jedynym skutecznym hamulcem pozostaje w tej sytuacji lęk przed silniejszym.

Oglądamy zatem proces ustalania hierarchii wewnątrzpartyjnej, którego elementami są groźby, zastraszanie, nieuprawdopodobnione posądzenia, wymuszanie zeznań za pomocą tortur, a wreszcie likwidacje. Oglądamy walkę, której narzędziami są rabunki, w tym okradanie prywatnych mieszkań bogatych współobywateli, a także wykrywanie struktur polskiego państwa podziemnego i ujawnianie ich Niemcom, gdyż przeciwnikiem w tej walce jest nie tylko, a może nie przede wszystkim okupant, lecz każdy, kto staje na przeszkodzie instalowaniu się komunistycznej, sowieckiej władzy w Polsce. Oglądamy wreszcie ludzi bezwzględnych, fanatycznych, skrajnie nieufnych, a przy tym niestroniących od alkoholu, zaspokajających swoje potrzeby seksualne przy beceremonialnym wykorzystaniu wyższej pozycji w strukturze partyjnej. Jedynym, który nie do końca pasuje do tej godnej półświatka charakterystyki, okazuje się Władysław Gomułka, człowiek miejscowy, nie do końca o wszystkim informowany, przejawiający pewne skrupuły moralne – na przykład w kwestii denuncjowania „sikorszczaków”. Ostatecznie jednak i on pragmatycznie wpisuje się w *modus operandi* partyjnego kierownictwa.

Istotę przekazu *Mordu założycielskiego* stanowiła próba ujawnienia natury i jakości politycznego środowiska, które już niedługo miało sięgnąć po władzę w Polsce i decydować o obliczu kraju przez kilka następnych dekad, a zwłaszcza w dobie stalinowskiej. Odsłonięcie kulis jego funkcjonowania zmierzało między innymi do obnażenia podstawowego motoru jego działania, którego nie stanowiła bynajmniej chęć urzeczywistnienia marksistowskiej agendy ideologicznej, lecz mocno pobudzony instynkt zdobywania niepodzielnej władzy, oczywiście na

rzecz sowieckiego imperium [16]. Choć utwór trzyma się potwierdzonych faktów, estetycznych ram realizmu i nie posługuje się jakąkolwiek nadekspresją, to osiąga na tyle intensywny i jednoznaczny wyraz, że staje się narzędziem historyczno-politycznej perswazji antykomunistycznej.

Jeszcze jednym spektaklem, który przedstawiał formowanie się stalinowskiej Polski z perspektywy ludzi z pierwszego planu historii, w tym wypadku sprawujących ówczesnie najwyższe funkcje państwowe, był *O prawo głosu* Roberta Miękusy i Janusza Petelskiego. Główny jego bohater to Stanisław Mikołajczyk, najpierw jako premier rządu RP w Londynie, później działacz bez konkretnej funkcji, aż wreszcie wicepremier krajowego Tymczasowego Rządu Jedności Narodowej, a po wyborach sejmowych ze stycznia 1947 r., prezes opozycyjnego klubu Polskiego Stronnictwa Ludowego. A zatem fabuła zawarła się w wydarzeniach trzech lat, od rozmów emigracyjnego premiera ze Stalinem i Mołotowem w początkach sierpnia 1944 r. do ewakuacji z Polski zagrożonego aresztowaniem posła w drugiej połowie października 1947. Nie była ona jednak oparta na przekazie martyrologicznym, a tym bardziej apologetycznym. Elementy martyrologiczne: sceny najść UB na lokale partyjne, aresztowań i zabójstw, dotyczyły wyłącznie podwładnych Mikołajczyka, a zwłaszcza terenowych działaczy Stronnictwa. Wybrzmiało to dosadnie w uwadze sekretarki prezesa, Marii Hulewiczowej, wygłoszonej na wieść o planie jego jednoosobowej ucieczki: „Jak na razie to tylko pan był nietykalny”.

W słowach tych, wypowiedzianych już na początku spektaklu, rysuje się ambiwalencja, z jaką sportretowany został Mikołajczyk, przede wszystkim jako osoba publiczna, ale także jako pełnowymiarowy człowiek. Z jednej strony to sprawny, samodzielny i skoncentrowany na realizacji obranego celu polityk, fetowany przez tłumy, postrzegany jako znak nadziei na jakąś niezależność wobec sowieckiej Rosji, namaszczony przez stojącego nad grobem Wincentego Witosa, generujący właściwą strategię w odniesieniu do referendum z czerwca 1946 r., w chwili próby trafnie atakujący silniejszych przeciwników demaskacją związków niektórych funkcjonariuszy UB z Gestapo, a w ostateczności we właściwym momencie odwołujący się do pomocy ambasady amerykańskiej. Z drugiej strony to gracz trochę naiwnie przeceniający swe możliwości, głuchy na argumenty odradzających podjęcie współpracy z komunistami, uparty, po dyktatorsku zarządzający partią, a przy tym osobowość emocjonalnie nie do końca dojrzała, mało empatyczna, czy nawet nieco narcystyczna. Te ostatnie cechy ujawniły się nie tylko we wspomnianej scenie rozmowy ze współpracowniczką, a nawet współlokatorką, kiedy to wbrew faktom usilnie dowodzi, iż przed ucieczką zadbał o los podwładnych, lecz również na przykład w scenie, gdy reaguje niezadowolonym na przedwczesne obudzenie go z informacją o zdemolowaniu partyjnej siedziby.

[16] Por. Andrzej Nowak, *Polska i trzy Rosje. Polityka wschodnia Piłsudskiego i sowiecka próba podboju Eu-*

*ropy w 1920 roku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2021, s. 94–95.

Ta ambiwalencja jest cały czas wyczuwalna, utrudniając odbiorcy proces projekcji-identyfikacji, skłaniając go do przyjmowania postawy dystansu. Utwór nie kreuje bohatera jako męża stanu z pewną dozą ludzkich słabości, lecz jako jednego z wielu, polityka owszem starającego się służyć słusznej sprawie, ale dobierającego, jeśli spojrzeć na rezultaty, wątpliwe narzędzia. Nie brak tej narracji antymikołajczykowskiemu ostrza – dyskretnego i bynajmniej nie „śmiercionośnego”, ale wyczuwalnego.

Kolejnym, a zarazem ostatnim z tutaj omawianych, przedstawieniem Sceny Faktu, które zogniskowało swoje zainteresowanie na pierwszoplanowej postaci historycznej, był *Prymas w Komańczy*. Tym razem jednak odniosło się ono nie do procesu instalowania się systemu stalinowskiego w Polsce, lecz do jego schyłku i upadku. Martyrologia Kościoła szerzej zaznaczona została w wygłoszonym przez narratora wstępie, a później przywoływana tylko jako kontekst. Fabuła utworu obejmuje ostatni rok uwięzienia, a w tym czasie właściwie przymusowe odosobnienia kardynała Stefana Wyszyńskiego w klasztorze nazaretanek w Komańczy. To okres przełomu w sytuacji bohatera, a w końcu nawet jego triumfu, znaczonego najpierw uroczystością odnowienia ślubów jasnogórskich narodu, a potem przybyciem delegacji nowego kierownictwa Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej i jej prośbą o powrót duchownego do Warszawy, popartą spełnieniem wszystkich postawionych przez niego warunków. To, co najgorsze i najtrudniejsze, działo się wcześniej, teraz przyszedł czas zbierania owoców nieugiętej postawy z lat 1953–1955.

Portret tytułowego bohatera został do pewnego stopnia sprobematyzowany i zdynamizowany. Woldan odsłania jego życie duchowe. Pojawiają się nawet elementy narracji subiektywnej w postaci monologu wewnętrznego opartego na *Zapiskach więziennych* Wyszyńskiego, które stanowiły zresztą najobficiej wykorzystywaną podstawę literacką i dokumentalną scenariusza. Zarysowany zostaje w spektaklu problem sformułowania tekstu nowych ślubów jasnogórskich. Prymas odmawia ich napisania, a godzi się dopiero po długotrwałych namowach, przekonany argumentami młodej kobiety, Marii Okońskiej, późniejszej twórczyni Instytutu jego imienia. Nie ulega jednak wątpliwości w pełni apologetyczny wyraz tej kreacji osobowej.

Nawet ta stosunkowo pobieżna analiza wskazuje, iż spektakle Sceny Faktu zakwalifikowane jako wyjątki od quasi-misteryjnej reguły obrazowania czasów stalinizmu mają swoją artystyczną samodzielność. Wynika ona przede wszystkim z pracy scenarzystów i realizatorów po swojemu przetwarzających materię przeszłości. Zazwyczaj byli to autorzy doświadczeni, z wyrazistym dorobkiem, cieszący się uznaniem środowiska i publiczności (Cezary Harasymowicz, Marcin Wrona, Krzysztof Zaleski, Maciej Englert...). Wynika to też z różnego zastosowania materiału literackiego i dokumentacyjnego, z nie zawsze tożsamej problematyki. Ponadto ich premiery dzieliło zazwyczaj kilka

miesiący. Pierwotny sposób odbioru nie wiązał ich więc tak silnie ze sobą, jak miałyby to miejsce choćby w przypadku serialu telewizyjnego. Pierwsza emisja telewizyjna każdego spektaklu stanowiła w znacznym stopniu osobne wydarzenie.

Można oczywiście szukać bardziej ogólnej formuły, która pozwoliłaby zdefiniować specyfikę serii. Pytanie jednak, czy to przedsięwzięcie nie byłoby jałowe poznawczo, czy nie przyniosłoby zbyt odległych od konkretnej materii audiowizualnej, zbyt uproszczonych rezultatów. Trochę tak stało się w przypadku artykułu Elżbiety Durys syntetyzującego ostatnie ćwierćwiecze polskiego kina historycznego i ujmującego je w kategoriach różnicowanych, ale zarazem konkretnie określonych form nostalgii<sup>[17]</sup>.

O kilka zdań, przy powyższym zastrzeżeniu, można się jednak pokusić. Z pewnością pojawia się w interesujących nas utworach zintegrowana i jednoznaczna aksjologia historyczna i optyka pozwalająca na wyrazistą klasyfikację konkretnych bohaterów<sup>[18]</sup>. Niezależnie od stopnia zindywidualizowania i sproblematyzowania ich portretów po jednej, złej, stronie usytuowane są wszystkie postacie należące do aparatu bezpieczeństwa komunistycznego państwa (sowieckiego lub polskiego), po drugiej zaś, tej waloryzowanej pozytywnie, pozostali. Pomędzy tymi grupami nie ma żadnych – poza ewidentną zdradą – przepływów, jakiejś strefy światłocienia stworzonej z konformizmu bądź labilności postaw. Prawie nie ma też postaci ludzi „zwykłych”, niezaangażowanych. Druga z wspomnianych grup miała jednak charakter dość zróżnicowany, zarówno jeśli chodzi o proveniencję społeczno-polityczno-wojskową bohaterów (różne środowiska poakowskie, ruch ludowy, ruch narodowy, Kościół), jak i ich postawę wobec stalinowskiego reżimu (uznanie go, wycofanie się z życia publicznego, jawny opór polityczny, konspiracja zbrojna, gra). Jeszcze jedną płaszczyzną zróżnicowania okazuje się poziom świadomości bohaterów, związany z biegiem historii (inny w roku 1940, inny w 1956) oraz ich wiekiem metrykalnym i punktem oglądu świata.

Nie byłoby wobec powyższego od rzeczy skonstatować, iż potwierdza się jeden z zarzutów Mariusza Mazura formułowanych wobec Sceny Faktu. Ten mianowicie, w którym piętnuje on „manicheizm” tych przedstawień<sup>[19]</sup>. Tyle, że on odnosił go do obrazów współczesności, a w wypadku tematyki stalinowskiej można rozciągnąć go na wizerunki przeszłości. Nie chodzi jednak, jako się rzekło, o formułowanie zarzutów, a raczej o analizę faktów. Wspólny mianownik przedstawień Sceny Faktu – niekonicznie ich najważniejszą cechą – odnoszących się do interesującego nas okresu historycznego stanowi takie ukształtowanie pamięci, w której polski odbiorca może się zidentyfikować z każdą postacią w ten czy w inny sposób zdystansowaną wobec aparatu

[17] Elżbieta Durys, op. cit.

[19] Mariusz Mazur, op. cit., s. 288–289.

[18] Por. Sławomir Buryła, *Przemiany mitu żołnierza Niepodległej*, „Przegląd Humanistyczny” 2018, nr 62(4), s. 106.

państwa, a odrzucić i potępić każdą postać w tym aparacie działającą lub z nim współpracującą. Pojawia się tu więc pewna świadoma polityka pamięci. Nie ma raczej szukania bardziej zbilansowanych narracji, miejsc niejasnych, szarych, sytuacji niestandardowych, zmiennych. Symboliczny skrót zastępuje problematyzację i zróżnicowanie, co samo w sobie wbrew opinii niektórych filmoznawców-historyków nie jest bynajmniej zjawiskiem negatywnym. Scena stała się – nie wyłącznie i nie przede wszystkim – narzędziem walki o pamięć w określonych uwarunkowaniach historyczno-politycznych, formą kompensacji, naturalnym rezultatem peerelowskich fałszerstw, oskarżeń i ostracyzmów oraz późniejszego, trwającego dekady przemilczenia, przesadnego łągodzenia przekazu. Stała się wyrazem pamięci autoafirmacyjnej<sup>[20]</sup>, która zazwyczaj inkryminowana, kojarzona z nacjonalizmem lub naiwnym definiowaniem prawdy czasem niesie ze sobą walor współtwórczy i terapeutyczny.

## BIBLIOGRAFIA

- Białowąz Czesław, *Świadectwa chorej pamięci*, „Odra” 1981, nr 11, s. 48–56.
- Buryła Sławomir, *Przemiany mitu żołnierza Niepodległej*, „Przegląd Humanistyczny” 2018, nr 62(4), s. 95–109. <https://doi.org/10.5604/01.3001.0013.2779>
- Durys Elżbieta, *O trzech tendencjach kina pamięci narodowej*, „Kwartalnik Filmowy” 2024, nr 125, s. 131–157. <https://doi.org/10.36744/kf.2377>
- Januszkiewicz Michał, *W horyzoncie nowoczesności: antybohater jako pojęcie antropologii literatury*, „Teksty Drugie” 2010, nr 3, s. 60–78.
- Kobielska Maria, *Polska pamięć autoafirmacyjna*, „Teksty Drugie” 2016, nr 6, s. 358–374. <https://doi.org/10.18318/td.2016.6.21>
- Łopianowski Narcyz, *Rozmowy z NKWD 1940–1941*, oprac. Andrzej K. Kunert, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1990.
- Mazur Mariusz, *Teatr telewizji: Scena Faktu – specyficzna wizja historii. O takiej polityce historycznej polemicznie*, [w:] *Historia w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*, red. Piotr Witek, Mariusz Mazur, Ewa Solska, Edytor.org, Lublin 2011, s. 276–296.
- Nie wrywajcie nam paznokci*, dyskusja redakcji z udziałem Wacława Holewińskiego, Justyny Jaworskiej, Iwony Kurz, Piotra Laskowskiego, Adama Leszczyńskiego i Wandy Zwinogrodzkiej, „Dialog” 2007, nr 10, s. 108–118.
- Nowak Andrzej, *Polska i trzy Rosje. Polityka wschodnia Piłsudskiego i sowiecka próba podboju Europy w 1920 roku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2021.
- Szpułak Andrzej, *Obrazy stalinizmu w twardym jądrze i na peryferiach. Kłopoty ze Sceną Faktu TVP (2006–2010)*, „Images” 2023, nr 34(43), s. 305–318. <https://doi.org/10.14746/i.2023.34.43.20>
- Szwarc Halina, *Wspomnienia z pracy w wywiadzie antyhitlerowskim ZWZ-AK*, Neriton, Warszawa 1999.
- Witek Piotr, *Historia między teatrem a telewizją. Teatr telewizji jako forma osławiania przeszłości*, [w:] *Historia w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*, red. Piotr Witek, Mariusz Mazur, Ewa Solska, Edytor.org, Lublin 2011, s. 95–146.

[20] Zob. Maria Kobielska, *Polska pamięć autoafirmacyjna*, „Teksty Drugie” 2016, nr 6, s. 358–374.

# Święty Witold Pilecki wobec bezczelnego Tadeusza „Kosa” Kościuszki. Medialne dyskusje o filmach Kos i Raport Pileckiego z perspektywy politycznej i artystycznej recepcji

**ABSTRACT.** Kurpiewski Piotr, *Święty Witold Pilecki wobec bezczelnego Tadeusza „Kosa” Kościuszki. Medialne dyskusje o filmach Kos i Raport Pileckiego z perspektywy politycznej i artystycznej recepcji* [The Revered Witold Pilecki vis-à-vis the Insolent Tadeusz „Kos” Kosciuszko: Media Discussions on the Films *Scarborn* and *Pilecki’s Report* from the Perspectives of Political and Artistic Reception]. “Images” vol. XXXVIII, no. 47. Poznań 2025. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 97–112. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2025.38.47.6>.

The article describes media discussions about the films *Scarborn* (2023) by Paweł Maślona and *Pilecki’s Report* (2023) by Krzysztof Łukaszewicz. A review of the reception of both films is used to illustrate several reception threads of contemporary biographical and historical cinema, with an emphasis on the political and artistic disputes taking place in discussions about films devoted to the heroes of the Polish past – Tadeusz Kościuszko (1746–1817) and Witold Pilecki (1901–1948).

**KEYWORDS:** *Scarborn* (2023), *Pilecki’s Report* (2023), film reception, biopic, martyrological film, folk turn in Polish culture, intertextuality

W 2025 r. Polski Instytut Sztuki Filmowej (PISF) hucznie obchodzi dwudziestolecie swojego istnienia, co jednocześnie jest dobrym pretekstem do spojrzenia z różnych perspektyw na podjęte przez twórców filmowych ekranowe tematy polskiej kinematografii z lat 2005–2025. Jednym z dominujących gatunków rodzimego kina w epoce PISF-u pozostaje film historyczny i różne jego odmiany, w tym kino biograficzne. W ciągu dwudziestolecia powstało kilkadziesiąt ekranowych reprezentacji losów przeróżnych historycznych postaci, dla których wspólnym mianownikiem pozostaje wywołanie znaczącego wpływu na rodzimą rzeczywistość w bliższej i w dalszej przeszłości. Niektórzy bohaterowie biopiców to postaci negatywne, jak np. w swoistej serii filmów quasi-biograficznych inspirowanych życiem i działalnością polskich gangsterów i przestępców, m.in. dwóch produkcji Macieja Kawulskiego *Jak zostałem gangsterem. Historia prawdziwa* (2020) oraz *Jak pokochałam gangstera* (2021) czy *Najmro. Kocha, kradnie, szanuje* (2021) Mateusza Rakowicza.

Niemniej jednak trend, by przybliżyć losy polskich bohaterów czy szeroko rozumianych ludzi wpływu, pozostaje pewną stałą tendencją w polskim kinie współczesnym. Dobrym barometrem jest w tym kontekście Konkurs Główny Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych

## Uwagi wstępne

w Gdyni (FPFF), gdzie rokrocznie pojawia się stała reprezentacja 2–4 tytułów kina biograficznego.

Bardzo interesująco wyglądały zmagania w ramach 48. FPFF w Gdyni, gdzie w Konkursie Głównym pojawiły się filmy o dwóch bezdyskusyjnych bohaterach polskiej przeszłości – Tadeuszu Kościuszcze (1746–1817) i Witoldzie Pileckim (1901–1948). Twórcy obu filmów, w diametralnie odmienny sposób podeszli do stworzenia ekranowej reprezentacji opisywanego bohatera, a strategie, które przyjęli – subwersywno-rewizjonistyczna oraz heroiczno-martyrologiczna, stały się pretekstem do ożywionej dyskusji w polskiej przestrzeni medialnej. Z badawczego punktu widzenia interesujące wydaje się prześledzenie obecności *Kosa* (2023) Pawła Maślony oraz *Raportu Pileckiego* (2023) Krzysztofa Łukaszewicza w polskich mediach.

### Kos w odbiorze krytyki filmowej

O filmie zrobiło się głośno we wrześniu 2023 r. za sprawą wygranej *Kosa* w ramach 48. FPFF w Gdyni (18.09–23.09.2023). Tuż po zdobyciu Grand Prix festiwalu na łamach prasy oraz w przestrzeni internetu pojawiło się kilkadziesiąt tekstów i opinii na temat filmu o Tadeuszu Kościuszcze. Decyzją producentów i dystrybutora *Kos* trafił na ekrany polskich kin 26 stycznia 2024 r., a premiera spowodowała, że o filmie nadal dyskutowano i pisano (oraz tworzono) na jego temat kolejne enuncjacje.

Na recepcję *Kosa* warto spojrzeć z dwóch perspektyw recenzyjnych, tj. pisanych tekstów prasowych i internetowych, które ukazały się od września 2023 r. do końca kwietnia 2025 r., oraz recenzji video opublikowanych w analogicznym okresie[1]. Należy zaznaczyć, że zasadniczym przedmiotem niniejszej analizy były artykuły pisane dla profesjonalnych pism i portali internetowych, z uwagi na trudne do sprecyzowania narzędzia klasyfikacji badawczej recenzentkich materiałów video[2].

[1] Można założyć, że zasadnicza recepcja krytyczna *Kosa* dobiegła końca, jednym z ostatnich akcentów obecności na rynku kinowym filmu o Kościuszcze było zgłoszenie produkcji do wyścigu oscarowego 2025 r., jednak polska Komisja Oscarowa pod przewodnictwem Pawła Pawlikowskiego wytypowała ostatecznie *Pod wulkanem* Damiana Kocura, por. *Polski kandydat do Oscara 2025 wybrany! To „Pod wulkanem” Damiana Kocura*, <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/oscary-2025-polski-kandydat-do-oscar-a-wybrany/n33fsbj> (dostęp: 30.04.2025).

[2] Nieprofesjonalne teksty krytyczne w zdecydowanej większości powielają tezy na temat *Kosa* zawarte w recenzjach osób zawodowo zajmujących się krytyką filmową. Z kategorii recenzji nieprofesjonalnych uznałem za reprezentatywne teksty opublikowane na portalach Filmweb oraz Mediakrytyk w kategorii „Użytkownicy”, por. <https://www.filmweb.pl/>

[film/Kos-2023-870175/reviews](https://www.filmweb.pl/film/Kos-2023-870175/reviews) (dostęp: 30.04.2025); <https://mediakrytyk.pl/film/49843/kos-2023/uzyt-kownicy> (dostęp: 30.04.2025). W kontekście recenzji video sensownym kluczem doboru analizowanych materiałów wydaje się ich popularność w serwisie, mierzona liczbą wyświetleń poszczególnych użytkowników. Niemniej jakość merytoryczna niektórych popularnych recenzji video pozostawia wiele do życzenia, np. recenzja *Kos* \**SzybkieRecenzje* (prawie 32 tys. wyświetleń do 30.04.2025) Michała Lipińskiego, autora kanału „Ponarzekaśmy o Filmach”, zawiera błędy merytoryczne (Lipiński stwierdza w materiale, że *Kos* to debiut fabularny Maślony) i językowe i jednocześnie powiela narrację na temat ogólnej słabości polskiego kina (cytuując jedną z wypowiedzi Lipińskiego: „Dawno nie oglądałem właśnie tak dobrze nakręconego polskiego filmu”), por. <https://www.youtube.com/watch?v=ImGul6Rmzys> (dostęp:



Spośród przeanalizowanych kilkudziesięciu recenzji i omówień *Kosa* tylko dwa teksty zawierały jednoznacznie negatywną ocenę filmu o Tadeuszu Kościuszcze<sup>[3]</sup>. Wszystkie pozostałe opinie na temat meta-opowieści o inicjatorze pierwszego narodowego powstania w historii Polski utrzymane były w tonie pozytywnym, nierzadko wręcz afirmatywnym. Krytycy zachwycali się przede wszystkim antyheroizmem *Kosa* i faktem, że Maślona zdecydował się na odmienną formułę kina historycznego w postaci gatunkowej opowieści, łączącej poetykę westernu, dramatu społecznego i filmu kostiumowego<sup>[4]</sup>. Większość autorów recenzji wskazywała, że jednym z lepszych rozwiązań scenariuszowych było umieszczenie w fabule filmu postaci adiutanta Kościuszki, czarnoskórego wyzwolenca Domingo (Jason Mitchell), dzięki któremu mógł się poszerzyć ekranowy wachlarz analogii pomiędzy polskimi chłopami a amerykańskimi niewolnikami. Duża część krytyków i krytyczek petyfikowała obecne w *Kosie* wątki gatunkowe, zwłaszcza w kontekście filmowego westernu, a wiele omówień skupiało się na postmodernistycznych wycieczkach Maślony i częstym podkreśleniu inspiracji twórczością Quentina Tarantino<sup>[5]</sup>.

Gdy spojrzymy na *Kosa* przez pryzmat narracji ideowych – wiadać, że film został zaakceptowany przez zdecydowaną większość krytyków – od umiarkowanej prawicy po liberalną i lewą stronę politycznego sporu. Co prawda, w gronie krytyków o prawicowych przekonaniach trudno się doszukać głosów bezdyskusyjnego zachwytu nad opowieścią o Kościuszcze, niemniej omówienia utrzymane były w pozytywnym

30.04.2025); z kolei recenzencki materiał video *Ile Kościuszki w „Kosie”* opublikowany na oficjalnym kanale YouTube Wydawnictwa Literackiego uzyskał jedynie 2,6 tys. wyświetleń, choć jego wartość merytoryczna jest bardzo wysoka, por. [https://youtu.be/xoos7R5NQRU?si=875Qu2K\\_oK8ZuLLV](https://youtu.be/xoos7R5NQRU?si=875Qu2K_oK8ZuLLV) (dostęp: 30.04.2025). Ostatecznie przedmiotem analizy niniejszych rozważań uczyniłem teksty pisane, a recenzje video stanowią jedynie dodatkowy materiał analityczny.

[3] Jolyon, *Kronika subiektywna* (3), „Arcana” 2024, nr 175–176, s. 239–240; Mirosław Winiarczyk, *Włoskie i polskie rozliczenia*, „Najwyższy Czas” 2024, nr 3–4, s. LXVI.

[4] Michał Piepiórka, *Kos*, „Kino” 2024, nr 1–2, s. 73; Krzysztof Varga, *Kosy na sztorc!*, „Newsweek Polska” 2024, nr 4, s. 36–37; Janusz Wróblewski, *Na ekranie. Kos*, „Polityka” 2024, nr 5, s. 70.

[5] Por m.in. Marcin Adamczak, *Słodko-gorzkie peryferia. Młode polskie kino po pandemii*, „Ekran” 2023, nr 4, s. 69–70; Michał Piepiórka, op. cit., s. 73; Wojciech Tutaj, *Czy Polska leży na Dzikim Zachodzie?*, „Kino” 2024, nr 7, s. 32; Agnieszka Graff, „Kos” – *Tarantino na smutno, czyli wytrącanie z dobrego narodowego samopoczucia*, [https://oko.](https://oko.press/kos-tarantino-na-smutno-recenzja)

[press/kos-tarantino-na-smutno-recenzja](https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Kos-24811) (dostęp: 30.04.2025); Michał Walkiewicz, *Obcy: Insurekcja*, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Kos-24811> (dostęp: 30.04.2025); Katarzyna Herbut, *Reżyser „Kosa”*: „Tarantino jest ojcem chrzestnym tego filmu”, <https://www.rmflclassic.pl/informacje/Obraz,12/Rezyser-Kosa-Tarantino-jest-ojcem-chrzestnym-tego-filmu,51483.html> (dostęp: 30.04.2025). Dla niektórych bardzo rozpoznawalnych oceniających, m.in. dla Tomasza Raczka, inspiracją twórczością Quentina Tarantino w *Kosie* przekroczyła artystyczne granice, co uznany krytyk skwitował stwierdzeniem, że to: „Nienawistna ósemka Tarantino w polskiej wersji historycznej. Dla mnie to nie komplement tylko piętno zapożyczenia i wtórności. Ale w ogóle to sprawnie”, por. oficjalne konto Tomasza Raczka na portalu Filmweb <https://www.filmweb.pl/user/truz/vote/film/870175> (dostęp: 30.04.2025). Interesującą polemikę z oceną *Kosa* Tomasza Raczka zaproponował anonimowy twórca kanału @UmbertoBecon, precyzyjnie wskazując na daleko idące różnice pomiędzy *Nienawistną Ósemką* a filmem Maślony, por. *Dlaczego Kos to więcej niż Tarantino? Krytyka Tomasza Raczka* <https://youtu.be/oe55OXeuaJg?si=K9IbEKFL-VpY-eoDK> (dostęp: 30.04.2025).

tonie. W recenzjach o prawicowym rodowodzie skupiano się przede wszystkim na sprawności realizacyjnej filmu[6]. Warto jednak dodać, że Piotr Gociek na łamach „Do Rzeczy” mocno krytykował *Kosa* z perspektywy ideowej, nazywając film „ideologicznym konstruktem wyobrażonym”. Recenzent nazwał reżysera i scenarzystę opowieści o Kościuszcze ojkofobami, a film utrzymany w narracji zwrotu ludowego o antyszlacheckim wymiarze uznawał za karygodne uproszczenie natury historycznej[7]. Z kolei Piotr Zaremba w dodatku „Plus Minus” do „Rzeczpospolitej”, chwalać całokształt efektu ekranowego *Kosa*, również wskazywał na błędne, jego zdaniem, uogólnienia w kontekście ukazania podziałów społecznych polskiego narodu tuż przed rozbiorowym upadkiem[8]. Generalnie, nieco upraszczając wywód – dla prawicowych krytyków *Kos* stanowił ekranową emanację ludowego zwrotu, wobec którego konserwatyści byli (i są) systemowo negatywnie (lub co najmniej zachowawczo) nastawieni[9]. Na łamach wysoce konserwatywnego dwumiesięcznika naukowego „Arcana” autor ukrywający się pod pseudonimem „Jolyon” w sarkastycznym omówieniu filmu o Kościuszcze jednoznacznie określał *Kosa* „postępowym produkcyjniakiem” i krytycznie odnosił się do wizji przeszłości proponowanej w filmie Maślony[10]. Także zdecydowanym przeciwnikiem *Kosa* był Mirosław Winiarczyk – publicysta filmowy skrajnie konserwatywnego „Najwyższego Czasu”, który w swej recenzji umieścił obraz Maślony w kategorii filmów antypolskich, obrzydzających polską historię[11].

Z kolei w przestrzeni mediów lewicowo-liberalnych recenzenci gremialnie uznali *Kosa* za arcydzieło, akcentując wysoką jakość wykonania filmu, przy jednoczesnym podkreślaniu faktu wpisywania się ekranowej opowieści o Kościuszcze w tzw. zwrot ludowy polskiej kultury i nauki[12]. Publicyści wskazywali, że *Kos* stanowi audiowizualną egzemplifikację też sztandarowych publikacji „ludowego zwrotu” takich jak *Ludowa historia Polski* (2020) Adama Leszczyńskiego, *Pańszczyzna. Prawdziwa historia polskiego niewolnictwa* (2021) Kamila Janickiego czy *Chamstwo* (2021) Kacpra Pobłockiego[13]. Także sam reżyser podkreślał,

[6] Jolanta Gajda-Zadworna, *Co zwiastuje „Kos”?*, „Sieci” 2024, nr 4, s. 64; Sylwia Krasnodębska, *Kos, czyli film, w którym pachnie trupem*, „Gazeta Polska Codziennie” 2023, nr 3524, s. 12; Wiesław Chełminiak, *Hajże na Moskale!*, „Do Rzeczy” 2024, nr 6, s. 45.

[7] Piotr Gociek, *O rzeczach niemożliwych*, „Do Rzeczy” 2024, nr 5, s. 58–59. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że zdanie o ojkofobicznych zapędach Maślony i Michała A. Zielińskiego powtórzył Wiesław Chełminiak w syntetycznej recenzji *Kosa*, która znalazła się w kolejnym numerze „Do Rzeczy”, por. Wiesław Chełminiak, op. cit., s. 45.

[8] Piotr Zaremba, *Igraszki z prawdą*, „Plus Minus” 2023, nr 39, s. 20.

[9] Na temat poziomu komplikacji tego, czym jest zwrot ludowy w polskiej humanistyce, por. tekst po-

lemiczny historyka Rafała Stobieckiego, *Co tak zwany zwrot ludowy mówi nam lub czego nie mówi o kondycji współczesnej polskiej historiografii?*, „Teksty Drugie” 2022, nr 4, s. 282–301.

[10] Jolyon, op. cit., s. 239–240.

[11] Mirosław Winiarczyk, *Włoskie i polskie...*, s. LXVI.

[12] Choć na łamach „Gazety Wyborczej” Jacek Szczerba utyskiwał na ekranowe niedostatki inscenizacyjne współczesnego kina historycznego, w tym *Kosa*, por. Jacek Szczerba, *Inszenizacyjna bieda*, „Gazeta Wyborcza” 2024, nr 11, s. 13.

[13] Jakub Majmurek, *Kino politycznego niepokoju*, „Polityka” 2023, nr 41, s. 18–19; Marcin Adamczak, *Słodko-gorzkie peryferia...*, s. 69.

że książki te stanowiły dla niego i dla autora scenariusza swoisty kompas ideowy na etapie prac koncepcyjnych *Kosa*[14]. Autorzy o lewicowo-liberalnej wrażliwości, chętnie przywoływali również wypowiedzi twórców opowieści o Kościuszcze, które padły podczas finałowej gali zamknięcia 48. FFFF w Gdyni. Podczas wręczenia nagród m.in. Paweł Maślona i Robert Więckiewicz w dość jednoznaczny sposób wyrażali swą niechęć do ówczesnie rządzących, odnosząc się przede wszystkim do wywołanej przez polityków Prawa i Sprawiedliwości (PiS) kampanii niechęci wobec Agnieszki Holland i jej filmu *Zielona granica*[15].

Mnóstwo pochwał zebrał debiutujący w roli scenarzysty Michał A. Zieliński, wcześniej przez wiele lat związany z „Gazetą Wyborczą” jako dziennikarz[16]. W wielu recenzjach *Kosa* ich autorki i autorzy podkreślali, że fundamentem sukcesu całej produkcji był właśnie przemyślany w najdrobniejszych szczegółach, odważny, dowcipny i demitologizujący polską historię scenariusz Zielińskiego[17]. Warto dodać, że autor tekstu zebrał całe naręczne nagród za scenariusz do filmu o Kościuszcze, m.in. Orła za scenariusz, główną Nagrodę Gildii Scenarzystów Polskich czy główną nagrodę scenariopisarską na festiwalu Script-Fiesta[18].

Z uwagi na fakt, że *Kos* zdobył najważniejsze nagrody polskiego przemysłu filmowego (m.in. 9 nagród regulaminowych i pozaregulaminowych na 48. FFFF w Gdyni i 6 Orłów), w przestrzeni medialnej ukazało się wiele wywiadów z reżyserem filmu. W rozmowach tych Maślona drobiazgowo opowiadał o procesie realizacji *Kosa* i jednocześnie wykladał artystyczne credo, akcentując wyraźnie swą przynależność do pokolenia millennialsów, zwłaszcza w kontekście inspiracji filmo-

[14] Por. opublikowane rozmowy z Pawłem Maśloną, m.in. *Kino zemsty i oczyszczenia*, „Polityka” 2024, nr 6, s. 75; *Dzieje naszych chłopskich przodków są przemilczane albo wyparte*, „Przegląd” 2024, nr 5, s. 18.

[15] Piotr Guszowski, *Kos – film kompletny*, „Gazeta Wyborcza” 2023, nr 223, s. 13. Media prawicowe również cytowały wypowiedzi Więckiewicza, Maślony, a także Kingi Preis, wartościując negatywnie postawę twórców wobec *Zielonej granicy* i zbliżających się wówczas wyborów parlamentarnych (15.10.2023 r.), por. *Żenujące wywody Preis i Więckiewicza. Drwili ze słów prezydenta Dudy: „Wydaje mi się, że usłyszałam na sali chrumkanie”*, <https://wpolityce.pl/polityka/663857-zenujace-wywody-preis-i-wieckiewicza-drwili-z-prezydenta> (dostęp: 30.04.2025); 48. Festiwal Polskich Filmów Fabularnych. „*Kos*” Pawła Maślony zdobył Złote Lwy. „*Po wybuchu wojny w Ukrainie film stał się czymś innym*”, <https://wpolityce.pl/kultura/663987-kos-pawla-maslony-zdobył-zlote-lwy-48-fppf-w-gdyni> (dostęp: 30.04.2025). Warto nadmienić, że autorstwo obu przywoływanych artykułów z wPolityce.pl, portalu jednoznacznie

wspierającego partię Prawo i Sprawiedliwość, zostało zanonimizowane poprzez zastosowanie eufemizmu „Zespół wPolityce.pl”.

[16] Piotr Guszowski, *Artylerzysta i kobieciarz. Rozmowa z Michałem A. Zielińskim*, „Gazeta Wyborcza” 2022, nr 176, s. 30–31. Ten sam wywiad z Michałem A. Zielińskim został ponownie opublikowany na łamach „Gazety Wyborczej” po sukcesach filmu *Kos*, por. Piotr Guszowski, *Triumf „Kosa” na Orłach 2024. Takiego filmu o Kościuszcze jeszcze nie było*, <https://wyborcza.pl/7,101707,28662446,kosciuszeko-nasz-superbohater-wspieral-niewolnikow-i-zydow.html#S.related-K.C-B.1-L.2.zw> (dostęp: 30.04.2025).

[17] Por m.in. Agnieszka Niemojewska, *O czym tak naprawdę jest film „Kos”?*, „Rzeczpospolita” 2024, nr 21, s. J7; Łukasz Adamski, „*Kos*”. *Najbardziej wyciekowany polski film roku! Polski Tarantino?*, <https://film.interia.pl/recenzje/news-kos-najbardziej-wyciekowany-polski-film-roku-polski-tarantin,1d,7018920> (dostęp: 30.04.2025).

[18] <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=1261334> (dostęp: 30.04.2025).

wych. Reżyser mocno również podkreślał, że *Kos* miał przełamywać sienkiewiczowski sposób myślenia o dziejach Polski XVI–XVIII wieku. W zamyśle twórcy jego film to antyteza *Potopu* Sienkiewicza (oraz ekranizacji Hoffmana) – swoistego symbolu zarówno literatury, jak i kina, stanowiącego apoteozę czasów szlacheckiej Polski, z jej nierównościami i brakiem odpowiedzialności rządzących za powierzoną władzę. Reżyser dzielił się również swymi ogólnymi przemyśleniami na temat polskiego kina historycznego, wskazując, że przeszłość nie powinna być pokazywana na ekranie w czarno-biały, hurrapatriotyczny i martyrologiczny sposób, bo widzowie są znudzeni takim typem narracji. Właściwie w każdym wywiadzie twórca podkreślał, że na wielkie wydarzenia historyczne czy bohaterów przeszłości trzeba znaleźć odpowiedni ekranowy sposób, by zainteresować widza. W przypadku *Kosa* tymi elementami były decyzje o sięgnięciu po gatunek westernu i spojrzenie na ówczesną Polskę przez pryzmat społecznych podziałów. Maślona dowodził także, że poprzez umiejętnie zastosowane zabiegi fikcjonalizacyjne film historyczny ze znaczną domieszką wymyślonych zdarzeń jest w stanie, poprzez metaforę, dokonać syntezy przeszłości i w ten sposób przedstawić część prawdy historycznej o znaczeniu ogólnym[19]. Wypowiedzi te świadczą o dużej dojrzałości artystycznej i intelektualnej twórcy i wpisują je w szeroką refleksję na temat roli filmu historycznego, także w przestrzeni rozważań akademickich[20]. Wielki sukces ekranowej opowieści o Kościuszcze spowodował, że Paweł Maślona awansował do grona najważniejszych reżyserów polskiego przemysłu filmowego.

*Kos* trafił do kin w podobnym czasie co *Powstaniec 1863* (premiera 12.01.2024) w reżyserii Tadeusza Syki, a także krótko po emisji serialu *1670* (premiera na platformie Netflix 13.12.2023) Macieja Buchwalda i Kordiana Kądzieni. Dla części krytyki, z kilku powodów, oba filmy i serial stanowiły dobry materiał porównawczy. Wszystkie produkcje operowały gatunkiem filmu kostiumowego, z osadzeniem fabularnym w konkretnie zarysowanej sytuacji historycznej, tj. w realiach Polski szlacheckiej XVII w. oraz w czasach powstań narodowych – kościuszkowskiego i styczniowego. Mimo że z historycznego punktu widzenia każdy z filmów rozgrywał się w zupełnie innej epoce (rozpiętość cza-

[19] *Kino zemsty i oczyszczenia...*, s. 74–76; *Kino, portal do wieczności? Paweł Maślona w rozmowie z Damianem Jankowskim*, „Więź” 2023, nr 4, s. 175–181; *Dzieje naszych chłopskich przodków...*, s. 17–19; *Paweł Maślona: „Kos” to opowieść o tym, że przemoc rodzi przemoc*, <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/pawel-maslona-kos-opowiesc-o-tym-ze-przemoc-rodzi-przemoc> (dostęp: 30.04.2025); *Tarantino? Nie, to ja, Maślona. A „Kos” to mój „anty-Potop”*, <https://wyborcza.pl/7,101707,30277010,tarantino-nie-to-ja-maslona-a-kos-to-moj-anty-potop.html> (dostęp: 30.04.2025).

[20] Por. m.in. Piotr Witek, *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2016, s. 25–37; Krzysztof Kornacki, Piotr Kurpiewski, *Kino jak nauczyciel. Klasyfikacja działań autorskich współczesnego polskiego kina historycznego (propozycje)*, [w:] *Historia wizualna w działaniu. Studia i szkice z badań nad filmem historycznym*, red. Dorota Skotarczak, Joanna Szczutkowska, Piotr Kurpiewski, Wydział Historii UAM, Poznań 2020, s. 63–71.

sowa to w końcu prawie 200 lat pomiędzy akcją 1670 a wydarzeniami ukazanymi w *Powstańcu 1863*), ekranowy kostium i podjęta tematyka zaważyły na tym, by dokonać różnorodnych porównań pomiędzy filmami i serialem[21]. Krytycy zwracali uwagę na modele narracyjne zastosowane w opowieściach, negatywnie punktując strategię *Powstańca*, przesyconą nachalnym dydaktyzmem i zaprezentowaniu papierowego, niezwykle heroicznego bohatera, otoczonego religijnym sztafżem znaczeniowym. Na drugim biegunie umieszczano *Kosa*, chwalać rewizjonizm historyczny opowieści o Kościuszcze przy jednoczesnym podkreślaniu wysokich walorów realizacyjnych filmu Maślony. Pojawiały się również głosy (i to na łamach liberalnej „Gazety Wyborczej”!), że *Kosa* i *Powstańca 1863* łączy brak inscenizacyjnej wystawności i na tle zagranicznych filmów historycznych nasze produkcje wypadają mało przekonująco pod kątem iluzji ekranowej przeszłości[22]. W interesujący sposób na serial 1670 oraz *Kosa* spojrział Piotr Zaremba na łamach „Plus Minus”. Znany ze swoich konserwatywnych inklinacji publicysta bronił obu produkcji przed atakami prawicowych (!) krytyków, którzy pisząc o *Kosie* i 1670, zarzucali obu opowieściom o przeszłości szeroko rozumianą antypolskość. Zaremba w wyczerpujący i błyskotliwy sposób odpowiedział na zarzuty, wskazując na montypythonowskie korzenie serialu Buchwalda i Kądzieli (czyli dominujący aspekt komediowy produkcji), a w kontekście *Kosa* – precyzyjnie punktując elementy, które stanowiły o zniuansowanym świecie przedstawionym filmu Maślony, jak m.in. sportretowanie różnych typów postaw szlacheckich. Publicysta starał się również wskazać, że ostateczna wymowa *Kosa* ma wspólnotowy charakter – wszak w dramatycznym finale filmu polscy chłop i szlachta ramię w ramię walczą z rosyjskim pułkiem dragonów i odnoszą sukces, co według Zaremby wybitnie przeczy lokowaniu opowieści o Kościuszcze w kategorii „antypolskich” tekstów kultury[23]. Patrząc z perspektywy publicystycznej recepcji, omawiany tekst z „Plus Minus” należy uznać za najbardziej wyczerpującą analizę filmu Maślony.

Dokonując podsumowania tej części rozważań, z pełnym przekonaniem można stwierdzić, że *Kos* wywołał bardzo ożywioną dyskusję w obszarze jakości, międzygatunkowości i kondycji polskiego kina historycznego, a jednocześnie wpisał się w rozważania na styku polityki, historii i socjologii – przede wszystkim jako film będący dojrzałą ekranową emanacją „zwrotu ludowego” polskiej kultury i nauki. A patrząc

[21] Pod kątem historycznym wszystkie produkcje należą do kategorii opowieści, których akcja rozgrywa się w czasach odległych, nie objętych pamięcią pokoleniową, co też może dawać asumpt do umieszczenia ich we wspólnym zbiorze.

[22] Symptomatyczny był tu zwłaszcza bezkompromisowy tytuł tekstu Jacka Szczerby – *Inszenizacyjna bieda*, por. Jacek Szczerba, op. cit., s. 13; Krzysztof Varga, *Kosy na...*, s. 36–37; „*Kos*”, „*Powstaniec 1863*” i „1670” – młoda generacja filmowców o pol-

skiej historii, <https://www.polskieradio.pl/8/3664/artukul/3326976,kos-powstaniec-1863-i-1670-%E2%80%93-młoda-generacja-filmowcow-o-polskiej-historii> (dostęp: 30.04.2025).

[23] Piotr Zaremba, *Z armaty do wazki*, „Plus Minus” 2024, nr 34, s. 30–31. Zaremba w swej błyskotliwej filipice odwoływał się m.in. do cytowanego wyżej artykułu Piotra Goćka *O rzeczach niemożliwych*, por. Piotr Gociek, *O rzeczach...*, s. 58–59.

przez pryzmat wypowiedzi Pawła Maślony, który w czasie odbierania Paszportu „Polityki” za rok 2023 powiedział, że „Kos jest o rozerwanej wspólności” – recepcja filmu dowiodła, że to właśnie opowieść o Kościuszcze pogodziła de facto wszystkich, od prawa do lewa, pomimo zgłaszanych obiekcji co do wymowy niektórych elementów *Kosa*[24]. W jednym z wywiadów dziennikarz dopytywał Maślone, czy jego film stanie się elementem narodowej terapii, co można odwoływać do czasów „Polskiej Szkoły Filmowej” i szerokiej dyskusji, jaką wywołały filmy formacji, zwłaszcza nurtu psychoterapeutycznego współtworzonego przez Andrzejów – Wajdę i Munka. Patrząc przez pryzmat wyników oglądalności *Kosa* w kinach (ok. 250 tys. widzów w pierwszym kwartale 2024), trudno spodziewać się, by film o Kościuszcze miał wpisać się w postulat tego formatu[25].

### Raport Pileckiego i jego odbiór w mediach

*Raport Pileckiego* – w zamyśle i zapowiedziach m.in. członków rządu PiS – miał stanowić spełniony sen polskiego kina patriotyczno-historycznego spod znaku „pedagogiki dumy”, czyli strategii narracyjnej polegającej na budowaniu poczucia dumy z faktu przynależności do polskiego narodu. Trend ten był (i jest) jednym z fundamentów myśli ideowej polskiej prawicy od pierwszej dekady XXI w., aktualnie znajduje się jako jeden z postulatów wpisanych w deklarację ideową PiS, największej partii kojarzonej z prawą stroną sceny życia politycznego w Polsce[26].

Historia produkcji *Raportu Pileckiego* pozostaje tematem na osobne rozważania z uwagi na fakt, że cały proces okazał się bardzo skomplikowanym, czasochłonnym i wzbudzającym dużo emocji przedsięwzięciem, trwającym około pięciu lat, od 2018 do 2023 r.[27] Od początku realizacji kontrowersje wzbudzały sprawy produkcyjne, film produkowała Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie, przy znacznym wsparciu finansowym Polskiej Fundacji Narodowej oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowe-

[24] *Gala 31. Paszportów POLITYKI*, <https://www.youtube.com/watch?v=gvExSuWYUo8> (dostęp: 30.04.2025).

[25] *Kino zemsty i oczyszczenia...*, s. 74–76; Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2015, s. 218–239; Przemek Romanowski, *250 tys. widzów w kinach. Najlepszy polski film możesz obejrzeć w domu*, <https://film.wp.pl/szybko-poszlo-kos-najlepszy-polski-film-roku-juz-obejrzysz-w-domu-7015400774454176a> (dostęp: 30.04.2025); *Box Office 06/09 – 11 lutego 2024*, [https://www.sfp.org.pl/box\\_office,637](https://www.sfp.org.pl/box_office,637) (dostęp: 30.04.2025).

[26] Piotr Kurpiewski, *Czytankowy heroizm, niewygodny rewizjonizm czy historyczny realizm? O różnych drogach polityki pamięci we współczesnym polskim kinie historycznym – rekonasans*, „Literatura i Kul-

tura Popularna” 2020, nr 26, s. 233–238; *Bezpieczna przyszłość Polaków. Program PiS*, <https://pis.org.pl/dokumenty> (dostęp: 30.04.2025).

[27] Choć prace scenariuszowe rozpoczęły się, przynajmniej według przekazu Leszka Wosiewicza, już w 2014 r., por. Sebastian Łupak, *Leszek Wosiewicz: Piotr Gliński chwalił mój film o Pileckim*, <https://film.wp.pl/leszek-wosiewicz-piotr-glinski-chwalil-moj-film-o-pileckim-6557526828173441a> (dostęp: 30.04.2025); Barbara Hollender, *Jaki był rotmistrz Witold Pilecki?*, „Rzeczpospolita” 2023, nr 199, s. A8; por. także Rafał Malottki, *Kino według PiS-u. Raport Pileckiego i Niezwyciężeni jako przykład polityki historycznej Zjednoczonej Prawicy realizowanej w latach 2015–2023*, praca licencjacka Uniwersytet Gdański 2024, s. 29–35, materiał niepublikowany, maszynopis w zbiorach autora.

go. Zarządzany wówczas przez Radosława Śmigulskiego PISF dołożył symboliczny 1 mln zł do kosztownej produkcji, co mogło zastanawiać w kontekście zwyczajowego wspierania przez Instytut filmów o tematyce historycznej[28]. Na drodze pomyślnej realizacji filmu o Witoldzie Pileckim stanęła również pandemia COVID-19, choć w maju 2020 r., według przekazów twórców, zrealizowanych zostało dwie trzecie dni zdjęciowych do *Raportu Pileckiego*. Głośnym echem w mediach odbiła się decyzja producentów filmu z lipca 2020 r. o zmianie reżysera – z Leszka Wosiewicza na Krzysztofa Łukaszewicza[29]. Ostatecznie kinowa premiera *Raportu Pileckiego* miała miejsce 1 września 2023 r., a film został także umieszczony w Konkursie Głównym 48. FPFF w Gdyni.

Trudno pisać o recepcji *Raportu Pileckiego* par excellence – film okazał się wręcz katastrofą dystrybucyjną, do którego realizacji, de facto, mało kto chciał się przyznać. Według różnych źródeł – film obejrzało w kinach między 100 a 160 tys. widzów, co uznać należy za bardzo słaby wynik[30]. W udzielonych na okoliczność premiery wywiadach Krzysztof Łukaszewicz konsekwentnie podkreślał swoją rolę reżyserskiego rzemieślnika, który miał ratować nieudany film przejęty po Leszku Wosiewiczu[31]. Z kolei patrząc z perspektywy odbiorczej *Raportu Pileckiego* – można dojść do wniosku, że film przeszedł niemalże niezauważony przez polskie media. Symptomatyczny jest również fakt, że w przestrzeni mediów prawniczych, wspierających ówczesny rząd PiS, pojawiło się stosunkowo niewiele opisów i tekstów krytycznych odnoszących się do *Raportu Pileckiego*. W zasadzie zupełnie o filmie milczał internet w kontekście recenzji video. Na portalu YouTube odnaleźć można jedynie sześć materiałów o charakterze opisowym lub krytycznofilmowym dotyczących *Raportu Pileckiego*, co więcej – liczba ich wyświetleń jest

[28] Projekt filmu uzyskał wsparcie PISF w 2018 r. w trzeciej sesji obrad Komisji oceniającej w składzie: Krzysztof Koehler, Jan Jakub Kolski, Joanna Kos-Krauze, Krzysztof Lang, Michał Oleszczyk, por. <https://pisf.pl/dotacje/?pageId=11180> (dostęp: 30.04.2025), w drugiej sesji 2018 r. ta sama Komisja oceniająca skierowała projekt do poprawek, por. <https://pisf.pl/dotacje/?pageId=11133> (dostęp: 30.04.2025).

[29] Violetta Krasnowska, Andrzej Zaborski, *Się kręci*, „Polityka” 2020, nr 42, s. 82–83; Aleksander Hudzik, Jakub Korus, *Półkownik Pilecki. Jak się kręci politykę historyczną*, „Newsweek” 2022, nr 39, s. 9–13; Barbara Hollender, op. cit., s. A8; Sebastian Łupak, *Film o Pileckim. Ministerstwo kultury zmienia reżysera. Kto dokończy film i za jaką kwotę?*, <https://film.wp.pl/film-o-pileckim-ministerstwo-kultury-zmienia-rezysera-kto-dokonczy-film-i-za-jaka-kwote-6556444374042753a> (dostęp: 30.04.2025); idem, *Leszek Wosiewicz...*

[30] Por. *Box Office. Tydzień 37: 15–17.09.2023*, [https://www.sfp.org.pl/box\\_office,616](https://www.sfp.org.pl/box_office,616) (dostęp: 30.04.2025); „*Witold Pilecki*” – premiera lekcji historii na VOD, <https://centruminformacji.tvp.pl/73185499/witold-pilecki-premiera-lekcji-historii-na-vod> (dostęp: 30.04.2025). W recenzjach pojawiały się też odniesienia do niewielkiej liczby widzów podczas tzw. weekendu otwarcia *Raportu Pileckiego*, podczas którego film zgromadził jedynie 23 tys. osób, por. Przemek Romanowski, *Porażająca kłeska. Pustki w kinach na produkcji TVP*, <https://film.wp.pl/porazajaca-kleska-pustki-w-kinach-na-produkcji-tvp-6938710547192416a> (dostęp: 30.04.2025).

[31] Dominik Jedliński, *Krzysztof Łukaszewicz: nie zamierzam wypinac piersi do orderów za dokończenie „Raportu Pileckiego”*, <https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/krzysztof-lukaszewicz-nie-zamierzam-wypinac-piersi-do-orderow-za-dokonczenie-raportu/s1w37c8> (dostęp: 30.04.2025); Wojciech Tutaj, *Jak zdjąć bohatera z pomników?*, „Magazyn Filmowy SFP” 2023, nr 9, s. 34–35.

nad wyraz skromna, pięć spośród nich osiągnęło do kwietnia 2025 r. liczbę poniżej 1 tys. odsłon, a tylko jeden – 6,2 tys. wyświetleń<sup>[32]</sup>. Dane te dowodzą, że zainteresowanie filmem było zupełnie znikome, a jeśli weźmie się jeszcze pod uwagę fakt, że internetowa promocja *Raportu Pileckiego* rozpoczęła się de facto na miesiąc przed premierą, to trudno się dziwić słabymi wynikami frekwencyjnymi produkcji<sup>[33]</sup>.

Po premierze filmu w prasie i w mediach ukazało się łącznie kilkanaście recenzji ekranowej opowieści o Pileckim, w większości krytycznie lub bardzo krytycznie oceniających ostateczny efekt wieoletnich prac. Zarówno prawicowi, jak i lewicowo-liberalni krytycy byli zgodni – *Raport Pileckiego*, przede wszystkim z powodów produkcyjnych perturbacji, okazał się dziełem nieudanym pod względem artystycznym. W omówieniach powtarzały się te same zarzuty dotyczące braku ekranowej spójności fabularnej, której powodem miał być źle skonstruowany scenariusz i decyzja, by historię poprowadzić w kluczu niechronologicznym. Krytycy szeroko pisali również o nieprzekonującym, papierowym bohaterze tytułowym, u którego trudno było dostrzec motywacje, dzięki którym wykazał się swą nieprzeciętną postawą niezłomnego żołnierza. W wielu recenzjach pisano także o relatywnie skromnej inscenizacji w filmie i zastanawiano się, gdzie został ulokowany tak duży budżet *Raportu Pileckiego*, czyli ok. 40 mln zł<sup>[34]</sup>.

Patrząc z perspektywy narracji ideowych – prawicowi krytycy podkreślali wagę tematu podjętego w filmie. Sam fakt, że postać Wi-

[32] Por. m.in. *Kultura Dostępna – Recenzja filmu „Raport Pileckiego” (2023) reż. Krzysztof Łukaszewicz*, <https://youtu.be/Aa10W739s4Q?si=6GWBNRmoVrm5ddgj> (dostęp: 30.04.2025); *RAPORT PILECKIEGO | Wideorecenzja | Cudze chwalicie, Swego nie znacie – odc. 3*, [https://youtu.be/Q7VN\\_tSQBk8?si=RRvle5SGSDqCYdeQ](https://youtu.be/Q7VN_tSQBk8?si=RRvle5SGSDqCYdeQ) (dostęp: 30.04.2025); *RAPORT PILECKIEGO – Recenzja filmu*, <https://youtu.be/-Aj8byHI2XQ?si=TjzRdZKIn3n8KwoJ> (dostęp: 30.04.2025). Ostatni z przywoływanych materiałów, autorstwa dr Anny Mandreli, uzyskał najwięcej – 6,2 tys. wyświetleń spośród wszystkich recenzji video dotyczących bezpośrednio *Raportu Pileckiego*. Z kilku powodów ten właśnie materiał zasługuje na szczególną uwagę. W przestrzeni medialnej Anna Mandrela próbuje budować swój wizerunek odkrywczyni nieznanych faktów z życia Witolda Pileckiego, jednak lektura jej paranaukowych książek o Pileckim wskazuje, że zostały napisane wbrew powszechnie przyjętym rygorom metodologii naukowej, zwłaszcza w kontekście zachowania bezstronności wobec opisywanego tematu. Z kolei główny punkt ciężkości recenzji video *Raportu Pileckiego* Mandreli został położony na enumeratywne wskazanie (drugorzędnych) nieścisłości fabularnych filmu wobec autentycznych

wydarzeń z życia Witolda Pileckiego. Recenzja Mandreli jest dobrym przykładem głębokiego niezrozumienia przez autorkę, na czym polega ekranowa konstrukcja filmu biograficznego jako autonomicznego tekstu kultury.

[33] Symptomatyczne jest, że główny kanał internetowy promujący film, czyli oficjalne konto *Raportu Pileckiego* w serwisie Facebook, został założony 13.06.2023 r., a dopiero na miesiąc przed oficjalną premierą zaczęto tam systematycznie publikować wpisy, por. <https://www.facebook.com/raportpileckiegofilm> (dostęp: 30.04.2025).

[34] Krzysztof Varga, *Żywot św. Pileckiego*, „Newsweek” 2023, nr 36, s. 4–5; Witold Mrozek, *Manipulacja prawdą historyczną*, „Gazeta Wyborcza” 2023, nr 201, s. 16–17; Bartosz Czartoryski, *Akcja ratowania „Raportu Pileckiego” powiodła się połowicznie. To kino pozbawione iskry*, <https://kultura.onet.pl/film/recenzje/raport-pileckiego-z-piekla-do-piekla-recenzja/kdggkqdh> (dostęp: 30.04.2025); Łukasz Adamski, *„Raport Pileckiego”: Niezwykła biografia, zaledwie poprawny film*, <https://film.interia.pl/raport-gdynia-festiwal-filmowy/news-raport-pileckiego-niezwykla-biografia-zaledwie-poprawny-film,nId,6990901> (dostęp: 30.04.2025).



tolda Pileckiego doczekała się wreszcie ekranowej reprezentacji w pełnometrażowym filmie fabularnym, poczytywano za ogromny sukces kina narodowo-patriotycznego. Wszelkie niedociągnięcia związane z artystyczną jakością *Raportu Pileckiego* były traktowane jako sprawa drugorzędna, niemająca aż takiego znaczenia. W konserwatywnych omówieniach akcentowano bohaterstwo postaci tytułowej i podkreślano, że film pokazał niewyobrażalne bestialstwo dwóch totalitaryzmów – nazistowskiego i sowieckiego[35]. Warto jednak dodać, że w „Najwyższym Czasie” autorzy recenzji artykułowali swe niezadowolenie z filmu, z uwagi na fakt, że jego twórcy nie zaakcentowali żydowskiego pochodzenia ekranowych ubeków. Według Mirosława Winiarczyka i Anny Mandreli był to poważny błąd natury merytorycznej[36].

Z kolei w mediach lewicowo-liberalnych skupiano się przede wszystkim na artystycznej katastrofie *Raportu Pileckiego*, punktując liczne niedostatki filmu. Jako główne przyczyny słabości ekranowej opowieści o Pileckim wskazywano brak pomysłu na odbrazowanie pomnikowej postaci tytułowej, mało przekonujące aktorstwo oraz niechronologiczny klucz narracyjny. Trudno też oprzeć się wrażeniu, że autorzy większości recenzji z „Gazety Wyborczej”, „Polityki”, „Newsweeka” czy portali Onet i WP.PL z niespecjalnie zakamuflowaną satysfakcją informowali czytelników o nieudanym projekcie filmowym, jednoznacznie kojarzonym z rządami PiS[37].

Zastosowanie biegunowo odmiennych strategii narracyjnych – subwersywno-rewizjonistycznej w *Kosie* i heroiczno-martyrologicznej w *Raporcie Pileckiego* – pokazało że współcześnie snucie opowieści o politycznych bohaterach polskiej przeszłości jest bardzo skomplikowane. Porażka artystyczna i frekwencyjna filmu o Pileckim (a także innych filmów historycznych osadzonych w realiach II wojny światowej, jak np. *Czerwone maki* Łukaszewicza czy *Orzeł. Ostatni patrol* Jacka Bławuta) może być dowodem na to, że wyczerpuje się formuła „kinopomnika”, zwłaszcza w kontekście postaci, których autentyczność pierwowzór w istocie przypomina monolityczny monument bez

## Podsumowanie

[35] Piotr Gociek, *Pilecki. Historia prawdziwa*, „Do Rzeczy” 2023, nr 36, s. 36–37; Paweł Milcarek, *Pilecki nareszcie doczekał się filmu, który opowiedział jego opowieść*, „Christianitas. Religia-Kultura-Spółczesność” 2023, nr 93, s. 162–164; „*Raport Pileckiego*” *trafia do kin*, „Sieci” 2023, nr 35, s. 75; Sylwia Kołodyńska, *Nikt tak brutalnie nie pokazał horroru Rakowieckiej*, <https://afirmacja.info/2023/09/27/raport-pileckiego-recenzja-filmu-krzysztofa-lukaszewicza/> (dostęp: 30.04.2025); „*Raport Pileckiego*”. *Minister kultury: Chcę, żeby ten film pełnił funkcje edukacyjne. Ubolewam, że produkcje na ważne tematy powstają z trudem*, <https://wpolityce.pl/kultura/661737-raport-pileckiego-glinski-chce-zeby-ten-film-edukowal> (dostęp: 30.04.2025).

[36] Anna Mandrela, „*Raport Pileckiego*”, czyli znów zakłamyją historię z naszych podatków”, „Najwyższy Czas” 2023, nr 37–38, s. LI–LII; Mirosław Winiarczyk, *Nowe polskie filmy*, „Najwyższy Czas” 2023, nr 37–38, s. LXVI.

[37] Krzysztof Varga, *Żywot...*, s. 4–5; Witold Mrozek, op. cit., s. 16–17; Bartosz Czartoryski, op. cit.; Sebastian Łupak, „*Raport Pileckiego*”. *Wielki bohater nie zasługuje na tak przeciętny film*, <https://film.wp.pl/raport-pileckiego-wielki-bohater-nie-zasluguje-na-tak-przecietny-film-6936917563943520a> (dostęp: 30.04.2025).

wyrazistych rys[38]. Drogą donikąd wydają się również bardzo ściśle trzymanie się faktów historycznych, z uwagi na to, że późniejsza część dyskursu na temat filmu koncentruje się na, drugorzędnym ostatecznie, wymienianiu odstępstw od autentycznych wydarzeń.

Dużo bardziej interesująca i atrakcyjna wydaje się strategia narracyjna zastosowana w *Kosie* polegająca na subwersywnej zabawie historią, połączonej z jednoczesnym przenikaniem gatunkowym w obrębie filmowej genologii. Patrząc przez pryzmat minionych dwudziestu lat, jednym z najbardziej odważnych eksperymentów tego typu była *Hiszpanka* (2014) Łukasza Barczyka – film odrzucony przez publiczność i znaczną część krytyków, mający jednak niewielkie grono oddanych admiratorów[39]. W *Kosie* powiódł się umiętny mariaż historii, gatunkowości oraz intertekstualności, co w zasadzie podkreślała niemalże każda recenzja filmu Maślony. Twórcy *Kosa* potrafili w zajmujący sposób ożywić wielkiego bohatera i nakreślić tło epoki z całym ówczesnym skomplikowaniem społecznym, używając do tego znanego widzom imaginarium z zakresu zarówno rodzimej kultury wizualnej, jak i odniesień do światowych luminarzy popkultury – przede wszystkim do twórczości bardzo rozpoznawalnego Quentina Tarantino.

Na koniec niniejszych rozważań wypada stwierdzić, że generalną tendencją wśród polskich widzów kinowych jest odwrót od zainteresowania ekranową historią – o czym świadczą m.in. wyniki frekwencyjne polskich filmów biograficznych z roku 2024. Zarówno *Kulej. Dwie strony medalu* Xawerego Żuławskiego, *Simona Kossak* Adriana Panka czy *Idź pod prąd* Wiesława Palucha przyciągnęły do kin niewielką widownię (zwłaszcza film Palucha – poniżej 50 tys. widzów), każdy z filmów poniżej pułapu 150 tys. widzów[40]. Porównując te dane z najchętniej oglądanymi polskimi filmami 2024 r. – *Akademią Pana Kleksa* (2,66 mln widzów), *Listami do M. Pożegnaniem i powrotami* (prawie 1,9 mln) oraz *Samymi swoimi. Początkiem* (ponad 800 tys. widzów), widać, że kino historyczno-biograficzne oddziela przepaść od frekwencyjnych hitów[41]. Z pewnością jest to związane z obserwowanymi od czasów pandemii zmianami w nawykach odbiorczych widzów i coraz większym

[38] Krzysztof Kornacki, *Kinopomniki. O filmach narodowo-patriotycznych (na marginesie premiery Bitwy warszawskiej)*, „Bliza” 2011, nr 4, s. 126–138.

[39] Marcin Adamczak, *Próba. „Hiszpanka” jako inceptja*, „SCRIPT. Zeszyty Gdyńskiej Szkoły Filmowej” 2019, nr 3, s. 118–129. Do grona fanów *Hiszpanki* zalicza się również autor niniejszych rozważań, por. także Krzysztof Kornacki, Piotr Kurpiewski, op. cit., s. 74–75.

[40] Por. Anna Jezierska, *Ten film podbija serca widzów. Wielki sukces polskiej produkcji*, <https://www.tysol.pl/a133815-ten-film-podbija-serca-widzow-wielki-sukces-polskiej-produkcji> (dostęp: 30.04.2025); Przemek Romanowski, *Numer jeden w Polsce. Netflix odpalił „petardę”*. „Co to była za kobieta”, [\[wp.pl/och-co-to-byla-za-kobieta-polska-produkcja-hitem-kina-domowego-7128950737378176a\]\(https://film.wp.pl/och-co-to-byla-za-kobieta-polska-produkcja-hitem-kina-domowego-7128950737378176a\) \(dostęp: 30.04.2025\); \*Box Office. Tydzień 40: 4–6.10.2024\*, \[https://www.sfp.org.pl/box\\\_office,671\]\(https://www.sfp.org.pl/box\_office,671\) \(dostęp: 30.04.2025\). Co ciekawe, widać, jak z roku na rok zmienia się optyka osób podających wyniki oglądalności: jeszcze w 2023 r. liczba 100 tys. widzów była traktowana jako wynik poniżej przeciętnej, a już w kolejnym roku ok. 150 tys. osób widowni określane jest jako „spory sukces polskiego kina”.](https://film.</a></p>
</div>
<div data-bbox=)

[41] *20 najchętniej oglądanych filmów w polskich kinach w 2024 roku*, <https://boxofficeraport.pl/blog-post?post=2024-w-polskich-kinach> (dostęp: 30.04.2025).

udziałem platform streamingowych w konsumowaniu filmów. Do tego dochodzi również swoiste zmęczenie tematyką historyczną, ponieważ niewielu twórców decyduje się na odważne eksperymentowanie z formą i ogranicza się do znanych schematów obrazowania przeszłości. Można chyba zatem stwierdzić, że jeden *Kos* wiosny rodzimemu filmowi historycznemu nie czyni.

## RELACJE I WSPOMNIENIA

- Dzieje naszych chłopskich przodków są przemilczane albo wyparte*, „Przegląd” 2024, nr 5.
- Guszkowski Piotr, *Artylerzysta i kobieciarz. Rozmowa z Michałem A. Zielińskim*, „Gazeta Wyborcza” 2022, nr 176.
- Kino, portal do wieczności? Paweł Maślona w rozmowie z Damianem Jankowskim*, „Więź” 2023, nr 4.
- Kino zemsty i oczyszczenia*, „Polityka” 2024, nr 6.
- Tutaj Wojciech, *Jak zdjęć bohatera z pomników?*, „Magazyn Filmowy SFP” 2023, nr 9.

## BIBLIOGRAFIA

## ARTYKUŁY O CHARAKTERZE ŹRÓDŁOWYM

- Adamczak Marcin, *Słodko-gorzkie peryferia. Młode polskie kino po pandemii*, „Ekran” 2023, nr 4.
- Chelminiak Wiesław, *Hajże na Moskale!*, „Do Rzeczy” 2024, nr 6.
- Gajda-Zadworna Jolanta, *Co zwiastuje „Kos”?*, „Sieci” 2024, nr 4.
- Gociek Piotr, *O rzeczach niemożliwych*, „Do Rzeczy” 2024, nr 5.
- Gociek Piotr, *Pilecki. Historia prawdziwa*, „Do Rzeczy” 2023, nr 36.
- Guszkowski Piotr, *Kos – film kompletny*, „Gazeta Wyborcza” 2023, nr 223.
- Hollender Barbara, *Jaki był rotmistrz Witold Pilecki?*, „Rzeczpospolita” 2023, nr 199.
- Hudzik Aleksander, Korus Jakub, *Półkownik Pilecki. Jak się kręci politykę historyczną*, „Newsweek” 2022, nr 39.
- Jolyon, *Kronika subiektywna (3)*, „Arcana” 2024, nr 175–176.
- Krasnodębska Sylwia, *Kos, czyli film, w którym pachnie trupem*, „Gazeta Polska Codziennie” 2023, nr 3524.
- Krasnowska Violetta, Zaborski Andrzej, *Się kręci*, „Polityka” 2020, nr 42.
- Majmurek Jakub, *Kino politycznego niepokoju*, „Polityka” 2023, nr 41.
- Mandrela Anna, *„Raport Pileckiego”, czyli znów zaklamują historię z naszych podatków*, „Najwyższy Czas” 2023, nr 37–38.
- Milcarek Paweł, *Pilecki nareszcie doczekał się filmu, który opowiedział jego opowieść*, „Christianitas. Religia-Kultura-Społeczeństwo” 2023, nr 93.
- Mrozek Witold, *Manipulacja prawdą historyczną*, „Gazeta Wyborcza” 2023, nr 201.
- Niemojewska Agnieszka, *O czym tak naprawdę jest film „Kos”?*, „Rzeczpospolita” 2024, nr 21.
- Piepiórka Michał, *Kos*, „Kino” 2024, nr 1–2.
- Szczerba Jacek, *Inscenizacyjna bieda*, „Gazeta Wyborcza” 2024, nr 11.
- „*Raport Pileckiego*” *trafia do kin*, „Sieci” 2023, nr 35.
- Tutaj Wojciech, *Czy Polska leży na Dzikim Zachodzie?*, „Kino” 2024, nr 7.
- Varga Krzysztof, *Kosy na sztorc!*, „Newsweek Polska” 2024, nr 4.
- Varga Krzysztof, *Żywoć św. Pileckiego*, „Newsweek” 2023, nr 36.
- Winiarczyk Mirosław, *Nowe polskie filmy*, „Najwyższy Czas” 2023, nr 37–38.
- Winiarczyk Mirosław, *Włoskie i polskie rozliczenia*, „Najwyższy Czas” 2024.
- Wróblewski Janusz, *Na ekranie. Kos*, „Polityka” 2024, nr 5.

Zaremba Piotr, *Igraszki z prawdą*, „Plus Minus” 2023, nr 39.  
Zaremba Piotr, *Z armaty do wazki*, „Plus Minus” 2024, nr 34.

## ARTYKUŁY O CHARAKTERZE OPRACOWAŃ

Adamczak Marcin, *Próba. „Hiszpanka” jako inceptja*, „SCRIPT. Zeszyty Gdyńskiej Szkoły Filmowej” 2019, nr 3, s. 118–129.

Kornacki Krzysztof, *Kinopomniki. O filmach narodowo-patriotycznych (na marginesie premiery Bitwy warszawskiej)*, „Bliza” 2011, nr 4, s. 126–138.

Kurpiewski Piotr, *Czytankowy heroizm, niewygodny rewizjonizm czy historyczny realizm? O różnych drogach polityki pamięci we współczesnym polskim kinie historycznym – rekoniesans*, „Literatura i Kultura Popularna” 2020, nr 26, s. 233–249. <https://doi.org/10.19195/0867-7441.26.17>

Stobiecki Rafał, *Co tak zwany zwrot ludowy mówi nam lub czego nie mówi o kondycji współczesnej polskiej historiografii?*, „Teksty Drugie” 2022, nr 4, s. 282–301. <https://doi.org/10.18318/td.2022.4.19>

## OPRACOWANIA

Kornacki Krzysztof, Kurpiewski Piotr, *Kino jak nauczyciel. Klasyfikacja działań autorskich współczesnego polskiego kina historycznego (propozycje)*, [w:] *Historia wizualna w działaniu. Studia i szkice z badań nad filmem historycznym*, red. Dorota Skotarczak, Joanna Szczutkowska, Piotr Kurpiewski, Wydział Historii UAM, Poznań 2020, s. 63–71.

Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2015.

Malottki Rafał, *Kino według PiS-u. Raport Pileckiego i Niezwyciężeni jako przykład polityki historycznej Zjednoczonej Prawicy realizowanej w latach 2015–2023*, praca licencjacka Uniwersytetu Gdańskiego 2024.

Witek Piotr, *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2016.

## STRONY INTERNETOWE

<https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=1261334> (dostęp: 30.04.2025).

<https://mediakrytyk.pl/film/49843/kos-2023/uzytkownicy> (dostęp: 30.04.2025).

<https://pisf.pl/dotacje/?pageId=11133> (dostęp: 30.04.2025).

<https://pisf.pl/dotacje/?pageId=11180> (dostęp: 30.04.2025).

<https://www.facebook.com/raportpileckiegofilm> (dostęp: 30.04.2025).

<https://www.filmweb.pl/film/Kos-2023-870175/reviews> (dostęp: 30.04.2025).

<https://www.filmweb.pl/user/tru3/vote/film/870175> (dostęp: 30.04.2025).

<https://www.youtube.com/watch?v=ImGul6Rmzys> (dostęp: 30.04.2025).

[https://youtu.be/xoos7R5NQRU?si=875Q2uK\\_0K8ZuLLV](https://youtu.be/xoos7R5NQRU?si=875Q2uK_0K8ZuLLV) (dostęp: 30.04.2025).

20 najchętniej oglądanych filmów w polskich kinach w 2024 roku, <https://boxoffice.raport.pl/blog-post?post=2024-w-polskich-kinach> (dostęp: 30.04.2025).

48. *Festiwal Polskich Filmów Fabularnych. „Kos” Pawła Maślony zdobył Złote Lwy. „Po wybuchu wojny w Ukrainie film stał się czymś innym”*, <https://wpolityce.pl/kultura/663987-kos-pawla-maslony-zdobyl-zlote-lwy-48-fpff-w-gdyni> (dostęp: 30.04.2025).

Adamski Łukasz, „Kos”. Najbardziej wyczekiwany polski film roku! *Polski Tarantino?*, <https://film.interia.pl/recenzje/news-kos-najbardziej-wyczekiwany-polski-film-roku-polski-tarantin,nId,7018920> (dostęp: 30.04.2025).

Adamski Łukasz, „Raport Pileckiego”: *Niezwykła biografia, zaledwie poprawny film*, <https://film.interia.pl/raport-gdynia-festiwal-filmowy/news-raport-pi>

- leckiego-niezwykla-biografia-zaledwie-poprawny-film,nId,6990901 (dostęp: 30.04.2025).
- Bezpieczna przyszłość Polaków. Program PiS*, <https://pis.org.pl/dokumenty> (dostęp: 30.04.2025).
- Box Office 06/09 – 11 lutego 2024*, [https://www.sfp.org.pl/box\\_office,637](https://www.sfp.org.pl/box_office,637) (dostęp: 30.04.2025).
- Box Office. Tydzień 37: 15–17.09.2023*, [https://www.sfp.org.pl/box\\_office,616](https://www.sfp.org.pl/box_office,616) (dostęp: 30.04.2025).
- Box Office. Tydzień 40: 4–6.10.2024*, [https://www.sfp.org.pl/box\\_office,671](https://www.sfp.org.pl/box_office,671) (dostęp: 30.04.2025).
- Czartoryski Bartosz, *Akcja ratowania „Raportu Pileckiego” powiodła się połowicznie. To kino pozbawione iskry*, <https://kultura.onet.pl/film/recenzje/raport-pileckiego-z-piekla-do-piekla-recenzja/kdggkqdh> (dostęp: 30.04.2025).
- Dlaczego Kos to więcej niż Tarantino? Krytyka Tomasza Raczk* <https://youtu.be/oe55OXeuaJg?si=K9IbEKFl-VpYe0DK> (dostęp: 30.04.2025).
- Gala31. Paszportów POLITYKI*, <https://www.youtube.com/watch?v=gvExSuWYU08> (dostęp: 30.04.2025).
- Graff Agnieszka., „Kos” – *Tarantino na smutno, czyli wytrącanie z dobrego narodowego samopoczucia*, <https://oko.press/kos-tarantino-na-smutno-recenzja> (dostęp: 30.04.2025).
- Guszkowski Piotr, *Triumf „Kosa” na Orlach 2024. Takiego filmu o Kościuszcze jeszcze nie było*, <https://wyborcza.pl/7,101707,28662446,kosciuszeko-nasz-superbohater-wspieral-niewolnikow-i-zydow.html#S.related-K.C.B.1-L.2.zw> (dostęp: 30.04.2025).
- Herbut Katarzyna, *Reżyser „Kosa”: „Tarantino jest ojcem chrzestnym tego filmu”*, <https://www.rmflclassic.pl/informacje/Obraz,12/Rezyser-Kosa-Tarantino-jest-ojcem-chrzestnym-tego-filmu,51483.html> (dostęp: 30.04.2025).
- Jedliński Dominik, *Krzysztof Łukaszewicz: nie zamierzam wypinać piersi do orderów za dokończenie „Raportu Pileckiego”*, <https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/krzysztof-lukaszewicz-nie-zamierzam-wypinac-piersi-do-orderow-za-dokonczenie-raportu/s1w37c8> (dostęp: 30.04.2025).
- Jezińska Anna, *Ten film podbija serca widzów. Wielki sukces polskiej produkcji*, <https://www.tysol.pl/a133815-ten-film-podbija-serca-widzow-wielki-sukces-polskiej-produkcji> (dostęp: 30.04.2025).
- Kołodźńska Sylwia, *Nikt tak brutalnie nie pokazał horroru Rakowieckiej*, <https://afirmacja.info/2023/09/27/raport-pileckiego-recenzja-filmu-krzysztofa-lukaszewicza/> (dostęp: 30.04.2025).
- „Kos”, *„Powstaniec 1863” i „1670” – młoda generacja filmowców o polskiej historii*, <https://www.polskieradio.pl/8/3664/artykul/3326976,kos-powstaniec-1863-i-1670-%E2%80%93-młoda-generacja-filmowcow-o-polskiej-historii> (dostęp: 30.04.2025).
- Kultura Dostępna – Recenzja filmu „Raport Pileckiego” (2023) reż. Krzysztof Łukaszewicz*, <https://youtu.be/Aa1oW739s4Q?si=6GWBNRmoVrm5ddgj> (dostęp: 30.04.2025).
- Łupak Sebastian, *Film o Pileckim. Ministerstwo kultury zmienia reżysera. Kto dokończy film i za jaką kwotę?*, <https://film.wp.pl/film-o-pileckim-ministerstwo-kultury-zmienia-rezysera-kto-dokonczy-film-i-za-jaka-kwote-6556444374042753a> (dostęp: 30.04.2025).
- Łupak Sebastian, *Leszek Wosiewicz: Piotr Gliński chwalił mój film o Pileckim*, <https://film.wp.pl/leszek-wosiewicz-piotr-glinski-chwalil-moj-film-o-pileckim-6557526828173441a> (dostęp: 30.04.2025).

- Łupak Sebsatian, „Raport Pileckiego”. *Wielki bohater nie zasługuje na tak przeciętny film*, <https://film.wp.pl/raport-pileckiego-wielki-bohater-nie-zasluguje-na-tak-przecietny-film-6936917563943520a> (dostęp: 30.04.2025).
- Paweł Maślona: „Kos” to opowieść o tym, że przemoc rodzi przemoc, <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/pawel-maslona-kos-opowiesc-o-tym-ze-przemoc-rodzi-przemoc> (dostęp: 30.04.2025).
- Polski kandydat do Oscara 2025 wybrany! To „Pod wulkanem” Damiana Kocura, <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/oscary-2025-polski-kandydat-do-oscar-a-wybrany/n33fsbj> (dostęp: 30.04.2025).
- „Raport Pileckiego”. Minister kultury: Chcę, żeby ten film pełnił funkcje edukacyjne. Ubolewam, że produkcje na ważne tematy powstają z trudem, <https://wpolityce.pl/kultura/661737-raport-pileckiego-glinski-chce-zeby-ten-film-edukowal> (dostęp: 30.04.2025).
- RAPORT PILECKIEGO – Recenzja filmu, <https://youtu.be/-Aj8byHI2XQ?si=TjzRdZKIn3n8KwoJ> (dostęp: 30.04.2025).
- RAPORT PILECKIEGO | Wideorecenzja | Cudze chwalicie, Swego nie znacie – odc. 3, [https://youtu.be/Q7VN\\_tSQBk8?si=RRvle5SGSDqCYdeQ](https://youtu.be/Q7VN_tSQBk8?si=RRvle5SGSDqCYdeQ) (dostęp: 30.04.2025).
- Romanowski Przemek, 250 tys. widzów w kinach. Najlepszy polski film możesz obejrzeć w domu, <https://film.wp.pl/szybko-poszlo-kos-najlepszy-polski-film-roku-juz-obejrzysz-w-domu-7015400774454176a> (dostęp: 30.04.2025).
- Romanowski Przemek, Numer jeden w Polsce. Netflix odpalił „petardę”. „Co to była za kobieta”, <https://film.wp.pl/och-co-to-byla-za-kobieta-polska-produkcja-hitem-kina-domowego-7128950737378176a> (dostęp: 30.04.2025).
- Romanowski Przemek, Porażająca klęska. Pustki w kinach na produkcji TVP, <https://film.wp.pl/porazajaca-kleska-pustki-w-kinach-na-produkcji-tvp-6938710547192416a> (dostęp: 30.04.2025).
- Tarantino? Nie, to ja, Maślona. A „Kos” to mój „anty-Potop”, <https://wyborcza.pl/7,101707,30277010,tarantino-nie-to-ja-maslona-a-kos-to-moj-anty-potop.html> (dostęp: 30.04.2025).
- Walkiewicz Michał, *Obcy: Insurekcja*, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Kos-24811> (dostęp: 30.04.2025).
- „Witold Pilecki” – premiera lekcji historii na VOD, <https://centruminformacji.tvp.pl/73185499/witold-pilecki-premiera-lekcji-historii-na-vod> (dostęp: 30.04.2025).
- Żenujące wywody Preis i Więckiewicza. Drwili ze słów prezydenta Dudy: „Wydaje mi się, że usłyszałam na sali chrumkanie», <https://wpolityce.pl/polityka/663857-zenujace-wywody-preis-i-wieckiewicza-drwili-z-prezydenta> (dostęp: 30.04.2025).

## Głosy z przeszłości: mikrohistoryczne narracje Hou Hsiao-hsiena

**ABSTRACT.** Loska Krzysztof, *Głosy z przeszłości: mikrohistoryczne narracje Hou Hsiao-hsiena* [Voices from the Past: Hou Hsiao-hsien's Microhistorical Narratives]. "Images" vol. XXXVIII, no. 47. Poznań 2025. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 113–127. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2025.38.47.7>.

The focus of the text is on the representation of Taiwanese history in two films by Hou Hsiao-hsien, *City of Sadness* (*Beiqing chengshi*, 1989) and *Good Men, Good Women* (*Hao nan hao nu*, 1995), which refer to the traumatic events of February and March 1947. Both works were conceived as a protest against the official version of history, and at the same time as a reminder of what the authorities tried to erase from the public sphere. The director did not intend to simply reconstruct the past, but to create an experimental narrative by reaching out to those whose testimonies were usually ignored. Hou Hsiao-hsien adopted a view typical of microhistory, in which it is important to consider an individual perspective, i.e., to present human lives and the everyday activities. His films convince us that the process of learning about history does not rely solely on the use of scientific methods, but occurs due to the work of imagination, because – as Ewa Domańska writes – “we believe in history in the same way as we believe in works of art which speak to us not through cold logic, but by influencing our aesthetic and emotional sensitivity.”

**KEYWORDS:** Hou Hsiao-hsien, *A City of Sadness*, February 28 incident (Taiwan, 1947), microhistory

Przeszłość można zachować jedynie  
w formie wspomnienia.

*Hwang Chun-ming*

Zbliżała się wiosna, lecz nie przyniosła radości życia,  
lecz tragedię śmierci.  
W marcu tajwański duch utonął w powodzi.

*Li Min-yong*

27 lutego 1947 roku Lin Chiang-mai – czterdziestoletnia wdowa, matka dwójki dzieci – rozłożyła stoisko z papierosami w pobliżu jednego z parków w Tajpej. W godzinach popołudniowych na miejscu zjawili się kontrolerzy z Biura Monopolu Tytoniowego, którzy oskarżyli ją o sprzedaż produktów pochodzących z przemytu i zmusili do oddania reszty towaru oraz zarobionych pieniędzy. Wywiązała się sprzeczka i doszło do szarpaniny z mężczyznami, którzy stanęli w obronie kobiety. Gdy towarzyszący urzędnikom policjanci zaczęli wycofywać się, jeden z nich odbezpieczył broń i kula trafiła przypadkowego przechodnia, który zginął na miejscu. Następnego dnia na placach miejskich zaczęli gromadzić się ludzie żądający ukarania sprawców zbrodni i zniesienia państwowego monopolu na tytoń. Na ulice wysłano policję i wojsko,

### Prolog

które nie były w stanie opanować protestującego tłumu. Strzegący budynków administracji państwowej funkcjonariusze żandarmerii zaczęli strzelać bez ostrzeżenia do demonstrantów. W ciągu kilku godzin doszło do licznych starć między Tajwańczykami a przybyszami z Chin. Wkrótce rozruchy przerodziły się w otwarty bunt – podpalono posterunek policji, zajęto budynek radiostacji, rozpoczęto okupację urzędów[1].

Jeszcze tego samego dnia gubernator Chen Yi (1883–1950) ogłosił stan wyjątkowy, co nie zapobiegło eskalacji konfliktu, który szybko rozprzestrzenił się po całej wyspie. W odpowiedzi na konfrontacyjną postawę władz protestujący powołali Komitet Rozjemczy, którego członkowie wysunęli szereg postulatów, domagając się reform administracyjnych i ekonomicznych[2]. W pierwszych dniach marca wydawało się, że gubernator szuka porozumienia, w rzeczywistości czekał jedynie na posiłki z kontynentu, które pozwoliły mu odzyskać kontrolę i stłumić bunt. Do krwawej rozprawy z rebeliantami doszło w połowie miesiąca, kiedy to chińscy żołnierze wysłani przez Chiang Kai-sheka (1887–1975) otwarli ogień do nieuzbrojonych cywilów, a policja rozpoczęła masowe aresztowania uczestników powstania. Wśród zatrzymanych i oskarżonych o zdradę opozycjonistów – skazanych na śmierć lub wieloletnie więzienie – znaleźli się przedstawiciele miejscowej elity: politycy, nauczyciele, adwokaci, sędziowie, dziennikarze, artyści, lekarze i przedsiębiorcy[3].

## Pamięć stłumiona

O tragicznych zdarzeniach określonych później mianem Incydentu 28 lutego (chiń. *Er er ba shijian*), które dla społeczności tajwańskiej stały się traumą zbiorową, nie mówiło się ani nie pisało przez czterdzieści lat, jak gdyby rządzący chcieli stłumić bolesną prawdę o nieodległej przeszłości i usunąć pamięć o niej z przestrzeni publicznej[4]. Z jednej strony gwałtowne zamieszki okazały się doskonałym pretekstem do czystek politycznych i posłużyły umocnieniu władzy Chińskiej Partii Narodowej (Kuomintang), z drugiej – doprowadziły do pogłębienia podziałów między grupami etnicznymi od pokoleń mieszkającymi na Tajwanie (chiń. *benshengren*, czyli „ludzie z naszej prowincji”) a chińskimi osadnikami (chiń. *waishengren*, czyli „ludzie

[1] Chronologię wydarzeń z przełomu lutego i marca 1947 roku zamieścili Lai Tse-han, Ramon H. Meyers i Wei Wou w monografii *A Tragic Beginning. The Taiwan Uprising of February 28, 1947*, Stanford University Press, Stanford 1991, s. 99–167. Warto zwrócić uwagę na relację naoczego świadka, George’a H. Kerra (1911–1992) – amerykańskiego dyplomaty przebywającego na placówce w Tajpej – który opisał przebieg wypadków w książce *Formosa Betrayed*, Houghton Mifflin Company, Boston 1965, s. 254–270.

[2] Jak pisze Bogdan S. Zemanek w książce *Tajwańska tożsamość narodowa w publicystyce politycznej* (Księgarnia Akademicka, Kraków 2009, s. 40): „Wśród zgłaszanych postulatów nie było żądań autonomii

lub tym bardziej niepodległości, brak też dowodów, by komuniści mieli jakikolwiek znaczący wpływ na zajścia”.

[3] Trudno precyzyjnie oszacować liczbę ofiar, gdyż nie zachowały się żadne oficjalne dane, dlatego przyjmuje się zazwyczaj, że zginęło od 10 do 20 tys. ludzi.

[4] O wydarzeniach z lutego i marca 1947 roku jako traumie historycznej i fundamencie tożsamości tajwańskiej pisze Krzysztof Gawlikowski w obszernym artykule *Tajwan: spory o status wyspy i procesy transformacji*, [w:] *Azja Wschodnia na przełomie XX i XXI wieku. Przemiany polityczne i społeczne*, red. Krzysztof Gawlikowski, Małgorzata Ławacz, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2004, s. 165–236.



spoza prowincji”), którzy przybyli po zakończeniu okupacji japońskiej w 1945 roku lub szukali schronienia po klęsce nacjonalistów w wojnie domowej z komunistami (1949 rok).

Pogodzenie się z traumatyczną przeszłością było niełatwe, ponieważ zakazano upamiętnienia tragedii, nie pozwolono opłakać zmarłych, z niechęcią ujawniano prawdę na temat ich losów. Sprawcy nie zostali ukarani, co sprawiło, że masakra stała się otwartą raną w świadomości Tajwańczyków. Historia narodowa została poddana ścisłej kontroli tudzież ideologicznej manipulacji. Incydent 28 lutego powszechnie uznawano za temat tabu, który tylko nieliczni pisarze – jak Wu Zhuliu czy Chen Yingzhen – odważyli się przełamać[5]. Zainicjowany w końcu lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku proces liberalizacji, który doprowadził do licznych reform politycznych, przyniósł nadzieję na przywrócenie pamięci o ofiarach „białego terroru” (chiń. *baise kongbu*) – tysiącach osób prześladowanych za działalność w nielegalnych organizacjach politycznych, oskarżanych o szpiegostwo i stawianych przed sądami wojskowymi.

Proces dekolonizacji, na który liczyli Tajwańczycy po trwającej pół wieku okupacji japońskiej (1895–1945), okazał się złudzeniem, ponieważ przyniósł jedynie powtórną kolonizację, tym razem przeprowadzoną przez Chińczyków z kontynentu, których w ciągu krótkiego czasu przypłynęło ponad milion. Zamiast obiecane bezpieczeństwa zapanał terror, zamiast uczciwości – wszechobecna korupcja, zamiast równych szans – nepotyzm, zamiast swobód obywatelskich – ograniczenia związane z systemem jednopartyjnym. Symboliczną oznaką ponownego zniewolenia stało się wprowadzenie nieużywanego przez mieszkańców wyspy dialektu mandaryńskiego jako języka urzędowego[6]. W krótkim czasie Kuomintang przejął niemal całkowitą kontrolę nad bankami, oświatą i nauką, transportem i komunikacją, uznając miejscową ludność za niezdolną do samodzielnego rządzenia. Nowe władze skonfiskowały majątki ziemskie, znacjonalizowały kluczowe gałęzie gospodarki, wprowadziły monopol państwowy na niektóre produkty (ryż, tytoń, alkohol), co przyczyniło się do wzrostu inflacji i bezrobocia, a to przełożyło się na niechęć do nowej władzy.

Po zniesieniu stanu wojennego w lipcu 1987 roku partia rządząca zgodziła się na podjęcie działań, których celem było naprawienie krzywd, zadośćuczynienie rodzinom ofiar oraz zebranie świadectw

[5] O utworach literackich opublikowanych przed 1989 rokiem, w których pojawił się temat Incydentu 28 lutego, pisał Michael Berry w książce *A History of Pain. Trauma in Modern Chinese Literature and Film*, Columbia University Press, New York 2008, s. 184–207.

[6] Lata pięćdziesiąte XX wieku to okres postępującej sinoizacji ludności miejscowej. W 1956 roku zakazano posługiwania się dialektem tajwańskim w szkołach i w instytucjach publicznych, następnie narzucono

nowy wzorzec tożsamości narodowej, zgodnie z którym Tajwańczycy stali się spadkobiercami kultury chińskiej, dlatego zwalczano wszelkie przejawy odrębności i działalności niepodległościowej. Wen-heung, jeden z bohaterów *Miasta smutku* (*Beiqing chengshi*, 1989, reż. Hou Hsiao-hsien), tak ocenia sytuację polityczną na wyspie: „My, Tajwańczycy, jesteśmy żałośni. Najpierw przyszli Japończycy, potem Chińczycy i wszyscy oni nas pożerają, jednego po drugim. Nikt o nas nie dba”.

i sporządzenie wiarygodnego raportu na temat popełnionych zbrodni[7]. Wykonano pierwszy krok ku przezwycięzeniu zbiorowej niepamięci: zorganizowano debatę publiczną i zezwolono na masową demonstrację w rocznicę tragedii. Przeszłość mogła wreszcie zostać ujawniona, dzięki czemu rozpoczął się proces przepracowania traumy, możliwy do przyjęcia przez całą zbiorowość, dokonujący się w wymiarze zarówno rytualnym, jak i politycznym[8].

## Pamięć odzyskana

Niedługo po przywróceniu swobód demokratycznych Hou Hsiao-hsien – czołowy przedstawiciel Nowego Kina Tajwańskiego – zaczął przygotowania do realizacji filmu opowiadającego o tamtych czasach. Koniecznym etapem okazała się kwerenda w archiwach, czyli przeprowadzenie szeroko zakrojonych badań historycznych pozwalających zapoznać się z sytuacją polityczną w latach czterdziestych[9]. Reżyser sprawdzał fakty, słuchał relacji świadków, czytał utwory literackie w przekonaniu, że uda mu się wczuć w atmosferę i stworzyć wiarygodne tło dla planowanej sagi rodzinnej pod tytułem *Miasto smutku*, mającej być odzwierciedleniem losów Tajwańczyków po drugiej wojnie światowej. W opowieści o czterech braciach Lin: Wen-heungu (Chen Song-yong), Wen-leungu (Jack Kao), Wen-chingu (Tony Leung Chiu-wai) i zaginionym w czasie walk na Filipinach Wen-sungu, ich ojcu, żonach, kochankach, dzieciach, przyjaciółach i wrogach Hou Hsiao-hsien zawarł alegorię narodową pozwalającą na rozrachunek z przeszłością, włączenie rzeczywistych wydarzeń w tkanek fabularną oraz powiązanie płaszczyzny jednostkowej ze zbiorową[10].

Akcja *Miasta smutku* (*Beiqing chengshi*, 1989) rozgrywa się w dwóch położonych trzydzieści kilometrów na północny-wschód od Tajpej nadmorskich miasteczkach Jiufan i Badouzi, gdzie znajdują się dom rodzinny Lin, prowadzona przez najstarszego brata Wen-heunga restauracja „Mały Szanghaj” oraz zakład fotograficzny należący do najmłodszego z rodu, głuchoniemego Wen-chinga, któremu w pracy pomaga zakochana w nim Hinomi (Hsi Shu-fen). Wydarzenia fabularne rozpoczynają się 15 sierpnia 1945 roku, w dniu ogłoszenia kapitulacji przez cesarza Hirohito (1901–1989), którego radiowego przemówie-

[7] Por. Chen Chun-hung, Chung Han-hui, *Unfinished Democracy. Transitional Justice in Taiwan*, „Studia z Polityki Publicznej” 2016, nr 4(12), s. 25–26.

[8] Por. Dominick LaCapra, *Trauma, nieobecność, utrata*, tłum. Katarzyna Bojarska, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, red. Tomasz Łysak, Universitas, Kraków 2015, s. 60.

[9] W rozmowie z Michaelem Berryem tajwański reżyser mówił: „Pierwotnie nie zamierzałem kręcić filmu o Incydencie 28 lutego, ale o skutkach tamtych wydarzeń i ich wpływie na następne pokolenie, które żyło w ich cieniu. Miałoby to bardziej dramatyczny charakter, ale w związku ze zniesieniem stanu wojen-

nego postanowiliśmy zmierzyć się z tematem i tak powstało *Miasto smutku*. Michael Berry, *Words and Images. A Conversation with Hou Hsiao-hsien and Chu T'ien-wen*, „Positions” 2003, nr 11(3), s. 698.

[10] *Miasto smutku* było pierwszym tajwańskim filmem, który nagrodzono Złotym Lwem na MFJ w Wenecji. 16 września 1989 roku wszystkie gazety na wyspie pisały o wielkim sukcesie artystycznym, który przełożył się na frekwencję w kinach, ponieważ w ciągu kilku miesięcy film obejrzało blisko 10 mln widzów. Por. James Udden, *No Man an Island. The Cinema of Hou Hsiao-hsien*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2017, s. 98.

nia słuchają domownicy oczekujący na narodziny syna Wen-heunga. W sekwencji inicjalnej reżyser wprowadził podstawowe tematy filmu oraz zwrócił uwagę na przeplatanie się różnych języków (tajwański i japoński), przenikanie się sfery prywatnej (asystowanie przy porodzie) i publicznej (zakończenie wojny na Pacyfiku), zderzenie świata męskiego i kobiecego, wpływ polityki na życie codzienne mieszkańców.

Film Hou Hsiao-hsiena można odczytać jako sprzeciw wobec dominującej wersji wydarzeń, a zarazem sposób pokazania tego, co usiłowano przemilczeć i wykluczyć z przestrzeni publicznej. Reżyserowi nie chodziło o historyczną rekonstrukcję Incydentu 28 lutego, lecz o stworzenie alternatywnej narracji poprzez sięgnięcie do wspomnień i zapisków tych, których świadectwa zazwyczaj pomijano, jak relacje japońskich repatriantów oraz głos kobiet tajwańskich. Pamięć o przeszłości łączy się w tym dziele z wyobrażeniami o niej, a losy fikcyjnej rodziny splatają się z autentycznymi postaciami i opowieściami o nich, dzięki czemu powstał „synkretyczny kolaż” – by posłużyć się określeniem zaproponowanym przez Dennisa Lo – w którym udało się „odtworzyć podporządkowaną pamięć o traumie zbiorowej” [11].

Tajwański reżyser zaproponował spojrzenie na historię w skali mikroskopowej, z uwzględnieniem perspektywy jednostkowej, z punktu widzenia osób pozostających na obrzeżach głównego nurtu życia społecznego – młodej kobiety i mężczyzny z niepełnosprawnością. Jednym z głównych źródeł informacji o wydarzeniach historycznych jest dziennik prowadzony przez Hinomi – to z jej relacji widz dowiadyuje się nie tylko o sytuacji politycznej, lecz również o wojnie i imperialnej przeszłości, jak chociażby o „incydencie mukdeńskim” z września 1931 roku, który stał się pretekstem do zajęcia Mandżurii i ustanowienia przez Cesarstwo Japonii marionetkowego państwa Mandżukuo. Jak mówił reżyser: „Hinomi pełni funkcję obserwatora. Dzięki tej postaci udało się osiągnąć pewną niejednoznaczność na poziomie struktury narracyjnej filmu. Opowiedzenie historii z punktu widzenia kobiety, która relacjonuje zdarzenia i nie unika przy tym emocji, pozwoliło na zachowanie jednocześnie perspektywy subiektywnej i obiektywnej” [12]. Ponieważ bohaterka ma jedynie częściowy dostęp do informacji na temat przebiegu wydarzeń, a jej zapiski skupiają się na życiu codziennym, to również widzowie mają ograniczoną wiedzę. Główna wartość prowadzonego przez nią dziennika zawiera się jednak w tym, co różni jej zapiski od oficjalnej narracji historycznej obecnej w środkach masowego przekazu.

We wspomnianej przeze mnie sekwencji inicjalnej reżyser podkreśla różnicę między pełnym archaizmów językiem japońskim, którym posługuje się cesarz w radiowym orędziu do poddanych, a kolokwial-

[11] Dennis Lo, *Hou Xiaoxian as Ambassador. Performing Cross-Strait Histories in the „Taiwan Trilogy”*, [w:] idem, *The Authorship of Place. A Cultural Geography of the New Chinese Cinemas*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2020, s. 127.

[12] Cyt. za: Bérénice Reynaud, *A City of Sadness*, British Film Institute, London 2002, s. 69.

nymi wypowiedziami w dialekcie tajwańskim. Od początku nie ma wątpliwości, że język władzy jest językiem narzuconym, co potwierdzają późniejsze sceny, w których transmitowane są przemówienia gubernatora. Chen Yi mówi po mandaryńsku (z akcentem szanghajskim) o zastosowaniu „łagodnych środków”, służących poprawie bezpieczeństwa, choć w następnym wystąpieniu ogłasza wprowadzenie stanu wyjątkowego<sup>[13]</sup>. Tym, co łączy wypowiedzi przedstawicieli władzy (starej i nowej), jest fakt medialnego ich zapośredniczenia – bezcielesny głos przywódców płynie z radioodbiorników i przekazuje „jedyną prawdę” (na przykład o tym, że do konfrontacji na wyspie doszło z inspiracji agentów komunistycznych, że żandarmeria działała zgodnie z prawem w celu zapewnienia bezpieczeństwa obywatelom, zatrzymując jedynie zdrajców i wichrzycieli).

Całkowicie odmienną funkcję pełni narracja spoza kadru prowadzona przez Hinomi, której wypowiedzi tworzą przeciwwagę dla rządowej wersji wydarzeń: „W wiadomościach radiowych podano informację o wypadkach w Tajpej. [...] Wprowadzono tam właśnie stan wojenny. Jedna wojna dopiero się skończyła się, druga się zaczyna”. Jej opinię potwierdzają słowa Ah-shue (Huang Tsien-ru), najstarszej córki Wen-heunga, która mówi: „wszędzie panuje chaos, ludzie zabijają się na ulicach, a okoliczne domy są płądrowane”. Hinomi widzi, jak do szpitala, w którym pracuje, przywożone są kolejne ofiary zamieszek. Kobięcy głos służy stworzeniu napięcia między historią oficjalną, w której toczy się „wielka polityka” i działają „wybitne jednostki”, a mikrohistorią, zwróconą ku życiu codziennemu i sferze osobistej.

## Mikrohistoria

Skupienie się na indywidualnych przypadkach nie oznacza bynajmniej pominięcia szerszej perspektywy, w ramach której toczy się życie, a jedynie ułatwia podważenie dyskursu władzy. Badając ślady pominięte, pozornie nieistotne lub nieuchwytnie zdarzenia, mikrohistoria zwraca się ku „małym światom”, wnika w sferę intymności, stając się historią uczuć, opisem splecionych ze sobą losów ludzkich<sup>[14]</sup>. Przyjęcie takiej perspektywy wyrasta z pogodzenia się z tym, że nasze rozumienie faktów „opiera się na włączeniu różnych punktów widzenia, a nie przyjęciu jednej dominującej perspektywy”<sup>[15]</sup>. Podstawowym zadaniem nie jest rekonstrukcja zdarzeń, lecz opowiedzenie o nich za pomocą eksperymentalnych strategii narracyjnych, pozwalających na odsłonięcie tego, co przeoczone w wielkiej historii. Jak pisze Gio-

[13] Jednym z wyróżników Tajwanu podkreślanych w filmie Hou Hsiao-hsiena jest wielojęzyczność. Do 1945 roku językiem urzędowym na wyspie był japoński, na co dzień większość mieszkańców mówiła w języku minnan (używanym przez ludność pochodzącą z prowincji Fujian), powojenni uchodźcy z kontynentu posługiwali się dialektem mandaryńskim, aborygene natomiast mówili zaś w językach austronezyjskich.

[14] Słowo „mikrohistoria” użyte zostało po raz pierwszy w 1959 roku przez amerykańskiego uczonego George’a R. Stewarta (1895–1980), o czym wspomina Carlo Ginzburg w artykule *Microhistory. Two or Three Things I Know about It*, „Critical Inquiry” 1993, nr 20, s. 10.

[15] John Brewer, *Microhistory and the Histories of Everyday Life*, „Cultural and Social History” 2010, nr 7(1), s. 89.

vanni Levi, mikrohistoria ukazuje „fragmentaryczność, sprzeczności wewnętrzne i wielość perspektyw, sprawiając, że wszelkie systemy stają się otwarte i płynne” [16].

Ewa Domańska uważa, że mikrohistoria proponuje „inną perspektywę nie tylko poprzez zwrócenie się ku zwykłym ludziom, lecz także poprzez skierowanie uwagi na codzienne doświadczenia (czy dokładniej przeżycia)” [17]. Zwrot ku doświadczeniu i związane z nim zainteresowanie historią mówioną wiąże się z odzyskiwaniem głosu przez grupy wcześniej marginalizowane, a przez to stwarza możliwość badania historii „traumatycznej”, czyli opowiedzenia o wydarzeniach granicznych [18]. Chodzi o przewartościowanie pozornej obiektywności wielkich narracji historycznych, dzięki czemu zamiast bezosobowej perspektywy pojawiła się możliwość uchwycenia subiektywnego oglądu zjawisk, które dotychczas stanowiły obrzeża głównego nurtu historii, a tym samym pokazanie wycinka przeszłości bez pretensji do całościowego jej ujęcia. Należy jednak pamiętać, że doświadczenie również jest kategorią skonstruowaną i podobnie jak fakt historyczny nie stanowi „żadnego twardego podłoża dla zbudowania obiektywnej wiedzy o przeszłości i osiągnięcia prawdy o niej” [19].

Nie chodzi bynajmniej o przeniesienie metodologii badań mikrohistorycznych na obszar twórczości filmowej, lecz o uchwycenie pewnego podobieństwa wynikającego z możliwości pokazania przeszłości w pomniejszonej skali, posłużenia się podobnymi strukturami narracyjnymi, skupienia się na pamięci (indywidualnej lub zbiorowej) oraz jednostkach działających poza wielką historią poprzez wykorzystanie domowych archiwów i rodzinnych fotografii jako źródła inspiracji [20]. Tajwańskiego reżysera nie interesują ani struktury, ani procesy historyczne same w sobie, ale raczej sposoby doświadczania świata oraz możliwości uchwycenia tego, co ulotne. Przyjęte przez niego podejście nie wyklucza głębszej refleksji nad przeszłością, po-

[16] Giovanni Levi, *On Microhistory*, [w:] *New Perspectives on Historical Writing*, red. Peter Burke, Pennsylvania State University Press and Polity Press, Cambridge 1991, s. 111.

[17] Ewa Domańska, *Posłowie. Historia antropologiczna. Mikrohistoria*, [w:] Natalie Zemon Davis, *Powrót Martina Guerreña*, tłum. Przemysław Szulgait, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2011, s. 204.

[18] Dominick LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, tłum. Katarzyna Bojarska, Universitas, Kraków 2009, s. 11. W publikacjach historyków tajwańskich zainteresowanie historią mówioną pojawiło się pod koniec lat 80., kiedy to zwrócono się w stronę analizy doświadczenia, przeprowadzając wywiady z ofiarami „białego terroru”, sięgnięto do biografii, wspomnień i opowieści.

[19] Ewa Domańska, *Historia egzystencjalna*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2012, s. 62.

[20] Na powinowactwo mikrohistorii i filmu zwrócił uwagę John Brewer (op. cit., s. 101), który wskazał na *Paisę* (1946, reż. Roberto Rossellini) jako przykład nowego podejścia, w którym udało się sprowadzić światowy konflikt do ludzkiej skali oraz ukazać związek między schematami życia codziennego a siłami historii. Carlo Ginzburg wspomina o inspiracji pismami Siegfrieda Kracauera, ze względu na niechęć autora *Teorii filmu* do ujednociających narracji, narzucających porządek na wielość doświadczenia ludzkiego, oraz przekonanie, że przedmiotem badań należy uczynić życie codzienne złożone z szeregu drobnych, przypadkowych momentów, które popozostawiają niewidoczne ślady (Carlo Ginzburg, op. cit., s. 26–27).

nieważ ślady, za którymi podąża, zawsze umieszczone są w szerszym kontekście interpretacyjnym.

Ewa Domańska wyjaśnia, że w narracji mikrohistorycznej na pierwszy plan wysuwa się

zainteresowanie kulturą obyczajową i dziedziną życia wewnętrznego, sferą prywatności. Intryga opłataną bywa wokół pewnego niezwykłego wydarzenia, które w istocie okazuje się ważniejsze niż tło historyczne. Podobne jest także usytuowanie narratora-historyka. Zna on początek i koniec opisywanych wydarzeń i zaznacza swój dystans do przedstawianych faktów, ale z drugiej strony ukrywa swoją wiedzę o całości, sytuując się jakby równolegle do nich, kreując w ten sposób napięcie dramatyczne. Czasami jednak narrator-historyk zmienia dystans, to znaczy raz pisze z perspektywy osoby wiedzącej wszystko, a innym razem relacjonuje wydarzenia na bieżąco[21].

W podejściu tym chodzi o zindywidualizowanie historii, sprowadzenie jej do pojedynczych losów ludzkich. Jeśli nawet są to doświadczenia postaci fikcyjnych – jak w przypadku filmu fabularnego – to zawsze zostają osadzone w konkretnych zdarzeniach historycznych.

Ufikcyjnienie rzeczywistości nie jest bynajmniej zabiegiem odbierającym wartość temu spojrzeniu, nie jest zafałszowaniem rzeczywistości, pokazuje jedynie, że ważniejszy od faktograficznego jest wymiar egzystencjalny i etyczny. Film Hou Hsiao-hsiena przekonuje, że proces poznawania historii nie polega wyłącznie na zastosowaniu metod naukowych, lecz dokonuje za sprawą pracy wyobraźni, ponieważ „wierzymy w historię na takiej samej zasadzie, na jakiej wierzymy dziełom sztuki, które przemawiają do nas nie poprzez zimną logikę, lecz oddziałując na naszą estetyczną i emocjonalną wrażliwość”[22]. Jeśli nawet historia jest wytworem wyobraźni, to warto powtórzyć za Natalie Zemon Davis, że wyobraźnia trzymana jest „mocno w ryzach przez głosy z przeszłości”[23].

## Historia osobista i historia polityczna

Ocena przeszłych wydarzeń dokonana przez Hou Hsiao-hsiena przypomina metody stosowane do badania grup podporządkowanych i mniejszościowych, którymi posługiwał się Dipesh Chakrabarty w swoich postkolonialnych analizach. Pojęcie mniejszości nie miało dla indyjskiego historyka znaczenia ilościowego, lecz wskazywało na „nadrzędność” lub „podrzędność”. Dana wspólnota może być liczniejsza od dominującej, lecz przecież podporządkowana, chociażby pewnej narracji historycznej, która określa jej pozycję w społeczeństwie[24]. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku statystycznej większości tajwańskiej, która po 1949 roku stała się podporządkowaną mniejszością, narzucono jej bowiem nowy system polityczny, nowy język urzędowy, wpisano w chińską perspektywę historyczną. Chodzi

[21] Ewa Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2005, s. 265.

[22] Ibidem, s. 236.

[23] Natalie Zemon Davis, *Powrót Martina Guerreà*,

tłum. Przemysław Szulgit, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2011, s. 25.

[24] Dipesh Chakrabarty, *Historie mniejszości, podrzędne przeszłości*, tłum. Ewa Domańska, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2, s. 263.

o takie doświadczenie przeszłości, któremu w oficjalnym dyskursie przypisywano marginalne miejsce i wypierano z głównego nurtu. Przeszłości „podrzędne” (*subaltern*) są marginalizowane nieintencjonalnie, ponieważ przedstawiają „momenty czy miejsca, w których będące obiektem badań historyka archiwa nie dają się wykorzystać. Innymi słowy, są to przeszłości, które opierają się uhistorycznieniu” [25].

Konstruowanie dyskursu wokół jednego wydarzenia i pokazanie jego wpływu na jednostkę lub małą zbiorowość – w tym wypadku tajwańskiej rodziny i osób z nią związanych lub spokrewnionych – nie jest czymś wyjątkowym dla podejścia mikrohistorycznego. Dzięki skupieniu się na indywidualnych losach ludzkich reżyserowi udało się powiedzieć znacznie więcej na temat wpływu Incydentu 28 lutego na świadomość Tajwańczyków, niż gdyby przedstawił wizualną rekonstrukcję tragicznych wydarzeń na tle szerokiej panoramy społeczno-politycznej. Hou Hsiao-hsien opowiada o historii doświadczanej bezpośrednio, poprzez zmysły, w nadziei, że uda mu się uchwycić to, co marginalne, dzięki wykorzystaniu prywatnych zapisków kobiety, której życie zostało naznaczone przez historię (jednym z prześladowanych za poglądy polityczne był jej brat, Hinoe, zabity w trakcie oblawy policyjnej). W pewnym sensie dzienniki Hinomi można potraktować jako odzwierciedlenie punktu widzenia reżysera, który przypominając o masakrze, nie mówi o niej wprost, wiedząc, że pamięć traumatyczna jest poszarpana.

Filmowa historia została opowiedziana w sposób nieliniarny, z uwzględnieniem różnych perspektyw czasowych. Struktura narracyjna jest epizodyczna i wielowątkowa, oparta na nieciągłym montażu i wstawkach retrospekcyjnych, z których dowiadujemy się o przeszłości bohaterów [26]. W podobny sposób bywa skonstruowany dyskurs historyczny, który nie służy wyłącznie odzwierciedleniu czy odtworzeniu rzeczywistości, lecz wykreowaniu pewnej wersji przeszłości, która niekoniecznie ułożona jest zgodnie z logiką przyczynowo-skutkową. Otrzymując obraz historii sfragmentaryzowanej, „odbiorca musi zatem sam zrekonstruować chronologię, uporządkować postacie i ich wzajemne relacje” [27].

Część krytyków tajwańskich nie kryła rozczarowania tym, jak Hou Hsiao-hsien odniósł się do wydarzeń z 1947 roku. Zarzucano mu brak jednoznacznego potępienia działań Kuomintangu, zepchnięcie wymiaru politycznego na drugi plan i przysłonięcie głównego tematu wątkami romantycznymi i rodzinnymi [28]. Liao Binghui, Wu Qiy-

[25] Ibidem, s. 264.

[26] W jednej ze scen Wen-ching i Hinomi rozmawiają – czy raczej piszą na karteczkach – o niemieckiej pieśni *Lorelei*, skomponowanej przez Friedricha Silchera (1789–1860) do słów Heinricha Heinego (1797–1856). Muzyka ze starej płyty jest dla mężczyzn okazją do wspomnień z dzieciństwa – pokazanych w formie retrospekcji – opowieści o miłości do

opery chińskiej i wypadku, któremu uległ w wieku ośmiu lat, spadając z drzewa i tracąc słuch.

[27] Ewa Domańska, *Mikrohistorie...*, s. 239.

[28] Większość głosów krytycznych zebrano w książce *Taiwan xin dianying zhi si* (*Śmierć nowego kina tajwańskiego*), red. Zou Mi, Xinhua Liang, Tangshan Chubanshe, Taipei 1991. Liao Binghui, autor jednego z artykułów zamieszczonych w tym tomie, pisał: „Ile-

an i Lu Kuang wychodzili z założenia, że film powinien wiernie odzwierciedlać przebieg wydarzeń, ukazywać całość doświadczenia historycznego i wyraźnie naświetlać kontekst społeczno-ekonomiczny. W pewnym sensie oczekiwali nowej narracji pedagogicznej, opartej na jednoznacznej wykładni historii, podczas gdy reżyser *Miasta smutku* zaproponował wypowiedź pozbawioną spójności, wielogłosową i otwartą na rozliczne interpretacje. Przeciwnicy filmu uważali, że „przyjęcie ograniczonej perspektywy nie pozwala na sformułowanie spójnego wyjaśnienia” wydarzeń historycznych oraz utrzymywali, że „po obejrzeniu filmu nadal nie wiemy, dlaczego bohaterowie zostali aresztowani ani o co chodziło w Incydencie 28 lutego”[29].

Hou Hsiao-hsien wybrał alternatywne podejście do historii, oparte na przeciw-pamięci i spojrzeniu z punktu widzenia podporządkowanych, które za Chrisem Berrym i Mary Farquhart można nazwać „historiologicznym” ze względu na porzucenie wiary w możliwość stworzenia spójnej narracji, zderzenie różnych perspektyw oraz posłużenie się nieliniarną koncepcją czasu, pozwalającą na pokazanie, że teraźniejszość jest nawiedzana przez widma przeszłości[30]. Zastanawiając się nad tym, w jaki sposób opowiedzieć o zbrodni, reżyser zrezygnował z performatywnego odtworzenia, zamiast tego wybrał dwoje pośredników – głuchoniemego fotografa i pielęgniarkę – chcąc pokazać bezradność zwykłych ludzi w obliczu przemocy oraz ich niezdolność do przeciwstawienia się złu.

Jeśli niemota Wen-chinga wydaje się dowodem niemożności wypowiedzenia prawdy o przeszłości, to warto zauważyć, że bohater potrafi ją wyrazić w inny sposób. W robionych przez siebie zdjęciach uchwycił przełomowe momenty z historii zarówno publicznej (koniec okresu kolonialnego pokazany na pożegnalnej fotografii japońskiego nauczyciela i jego tajwańskich uczennic), jak i prywatnej (zdjęcie rodziny i przyjaciół wykonane w dniu otwarcia restauracji „Mały Szanghaj”). Pomimo że Wen-ching i Hinomi są tylko świadkami historii – obserwatorami, którzy nie wydają sądów i nie uczestniczą bezpośrednio w wydarzeniach – to również i oni doświadczają jej skutków, ponieważ mężczyzna zostaje aresztowany i zapewne rozstrzelany, o czym dowiadujemy się z listu żony do bratanicy męża, do którego załączyła ich ostatnią wspólną fotografię: „To zdjęcie zostało zrobione trzy dni przed aresztowaniem Waszego wujka. W chwili, gdy pojawiła się policja, fotografował kogoś i poprosił funkcjonariuszy, aby pozwolili mu dokończyć pracę. Rozpytywałam wszędzie, ale nikt nie wie nic o jego losie”.

króć pojawiały się kwestie polityczne, reżyser unikał pokazywania przemocy i prześladowań, zamiast tego zwracał obiektyw kamery w stronę górskiego krajobrazu lub morza”. Cyt. za: James Udden, op. cit., s. 100.

[29] Krytyczne opinie Wu Qiyana i Lu Kuanga przytaczam za książką Sylvii Li-chun Lin *Representing*

*Atrocity in Taiwan. The 2/28 Incident and White Terror in Fiction and Film*, Columbia University Press, New York 2007, s. 130–132.

[30] Chris Berry, Mary Farquhart, *China on Screen. Cinema and Nation*, Columbia University Press, New York, 2006, s. 29–38.



*Miasto smutku* nie zawierało przemilczanej historii kobiet żyjących w patriarchalnych strukturach społecznych, ponieważ reżyser – pomimo narracji prowadzonej przez Hinomi – niewiele miejsca poświęcił wewnętrznym przeżyciom bohaterki i subiektywnemu odczuciu świata. Zmianę przyniósł dopiero film zamykający „trylogię tajwańską”, czyli *Dobrzy mężczyźni, dobre kobiety* (*Hao nan hao nu*, 1995), będący strumieniem świadomości młodej kobiety, która nie potrafi otrząsnąć się po śmierci kochanka zabitego w gangsterskich porachunkach<sup>[31]</sup>. Sposobem na przepracowanie żałoby jest dla niej udział w filmie na temat życia tajwańskiej aktywistki, która w czasie drugiej wojny światowej wyruszyła z mężem do Chin, by przyłączyć się do antyjapońskiego ruchu oporu. Wydarzenia fabularne rozgrywają się w trzech planach czasowych: współcześnie, w nieodległej przeszłości i w latach czterdziestych. Dwa pierwsze wątki opowiadają o piosenkarce i aktorce Liang Ching (Annie Yi) oraz jej związku z Ah Weiem (Jack Kao), ostatni zaś – nakręcony na taśmie czarno-białej – o losach pary tajwańskich działaczy lewicowych, Chiang Bi-yu (Annie Yi) i Chung Hao-tungu (Lim Giong), ich pobycie w Chinach, powrocie na wyspę i prześladowaniach politycznych w czasach „białego terroru”<sup>[32]</sup>.

Z początku reżyser zamierzał nakręcić film o współczesnym Tajwanie i procesie demokratyzacji wyspy po zniesieniu stanu wojennego, jednak w trakcie pisania scenariusza uznał, że znacznie ciekawsze będzie pokazanie wpływu przeszłości na teraźniejszość, zwrócenie uwagi na splot czasowy, niedostępność prawdy oraz niemożność pełnego zrozumienia historii. Odniesienia do autentycznych wydarzeń są przefiltrowane przez świadomość bohaterki, dlatego widzowie nie mają pewności, czy oglądają wizualną rekonstrukcję („film w filmie”), próby sceniczne, wspomnienia czy projekcję wyobrażeń na temat życia Chiang Bi-yu. Struktura narracyjna opiera się na nieciągłości, przeskokach czasowych oraz montażu niepowiązanych ze sobą ujęć. Chu Tien-wen, współscenarzystka filmu, nazwała taki sposób łączenia scen „metodą obłoków” (chiń. *yunkuai jianjiefa*), ponieważ końcowy efekt przypomina ruch chmur, które niekoniecznie poruszają się zgodnie z naszym oczekiwaniem<sup>[33]</sup>.

Przeszłość w życiu Liang Ching pojawia się nie tylko dzięki lekturze scenariusza do filmu biograficznego, ale również za sprawą

[31] Środkowa część trylogii, czyli *Lalkarz* (*Xi meng rensheng*, 1993), rozgrywa się w czasach okupacji japońskiej i oparta jest na wspomnieniach Li Tian-lu (1910–1998), aktora i twórcy teatru lalkowego (*budai xi*), który zagrał samego siebie w scenach nakręconych w poetyce dokumentu. Hou Hsiao-hsien powierzył mu rolę świadka, uznając, że jego opowieść jest kluczem do zrozumienia kolonialnej historii Tajwanu.  
[32] Po zakończeniu wojny Chiang Bi-yu (1921–1995) i Chung Hao-tung (1915–1950) wrócili na Tajwan jako

bohaterowie narodowi – kobieta dostała posadę w radiu, mężczyzna został dyrektorem szkoły w Keelung. Kiedy pod koniec lat 40. sytuacja polityczna uległa radykalnej zmianie, oboje oskarżono o współpracę z komunistami, a Chung Hao-tunga skazano na śmierć.  
[33] Emilie Yueh-yu Yeh, *Poetics and Politics of Hou Hsiao-hsien's Films*, [w:] *Chinese Language Film. Historiography, Poetics, Politics*, red. Sheldon H. Lu, E. Yueh-yu Yeh, University of Hawai'i Press, Honolulu 2005, s. 169.

skradzionego dziennika, którego urywki dotyczące śmierci Ah-weia wysła jej tajemniczy prześladowca. Na poziomie alegorycznym dziennik można uznać za formę zapisu historycznego służącego zrozumieniu przeszłości. Z jednej strony, kolejne kartki sugerują ciągłość narracji, z drugiej jednak obnażają jej fragmentaryczną jej naturę, bo nawet gdybyśmy poznali całość tekstu, to i tak byłby on jedynie subiektywną relacją z wydarzeń, podobnie jak dwudziestowieczna historia Tajwanu, wypełniona białymi plamami, którą mieszkańcy wyspy pragną odzyskać i uczynić znaczącą dla kolejnych pokoleń[34].

Hou Hsiao-hsien nie przedstawił „prawdziwego” przebiegu wydarzeń, lecz szereg możliwych interpretacji, co wynikało z przekonania, że historia utkana jest z wielu głosów, złożona z drobnych opowieści zwykłych ludzi. Tymi głosami są świadkowie wydarzeń sprzed lat, z którymi Hou Hsiao-hsien rozmawiał, by stworzyć ramę dla opowieści o czasach „białego terroru” i skomplikowanych stosunkach chińsko-tajwańskich, dedykując swój film „pamięci ofiar prześladowań politycznych lat pięćdziesiątych”[35]. Reżyser opowiada o mężczyznach i kobietach przetrzymywanych w więzieniach i torturowanych, nierzadko skazywanych na śmierć bez procesu. W jednej z kluczowych scen Chiang Bi-yu i Chung Hao-tung dyskutują z przyjaciółmi o przyczynach Incydentu 28 lutego: „Niekórzy widzą w tych wydarzeniach starcie Tajwańczyków z uchodźcami z kontynentu, lecz powinniśmy na nie spojrzeć z innej strony i wskazać na znaczenie czynników ekonomicznych oraz nierówności klasowych. Uważam, że ważną rolę odegrały niedobory żywności po drugiej wojnie światowej. W ten sposób warstwy najuboższe wyraziły swoje niezadowolenie” – mówi Chung Hao-tung.

Zwracając się w stronę narracji mikrohistorycznych, Hou Hsiao-hsien sięgnął po świadectwa zwykłych ludzi – pamiętniki i listy – ale też do literatury pięknej, zacierając różnicę między obiektywnymi faktami a subiektywnymi przeżyciami. Podczas pracy nad scenariuszem korzystał ze wspomnień Chiang Bi-yu oraz literackiego reportażu Lana Bozhou o życiu Chung Hao-tunga, opublikowanego rok po zniesieniu stanu wojennego[36]. Uwzględniając sferę prywatności, możliwe jest włączenie niewygodnych lub pomijanych faktów, przyjęcie perspektywy „oddolnej” (ang. *history from below*), która oznacza akceptację wielości wzajemnie uzupełniających się lub wykluczających się głosów. Jean Ma napisała, że Hou Hsiao-hsien „rzuca wyzwanie oficjalnej wykładni historycznej i konwencji narracyjnym, które wymuszają spójność

[34] Por. Sylvia Li-chun Lin, *Two Texts to a Story. Representing White Terror in Taiwan*, „Modern Chinese Literature and Culture” 2004, vol. 16, nr 1, s. 53–54.

[35] Reżyser wspomina o tych przygotowaniach w rozmowie, którą przytacza Dennis Lo, *Hou Xiaoxian as Ambassador*, op. cit., s. 137. W jednym z ostatnich monologów Liang Ching mówi: „Szkoda, że Chiang Bi-yu zmarła tuż przed rozpoczęciem zdjęć

do tego filmu i nie będzie mogła zobaczyć swojego życia na ekranie”.

[36] Obszerne omówienie książki *Pieśń o powozie* (*Huang mache zhi ge*) Lana Bozhou można znaleźć w monografii Sylwii Li-chun Lin, *Representing Atrocity in Taiwan...*, s. 48–59. Podobnie jak film, utwór ten jest eksperymentem formalnym, opartym na wielogłosowej narracji i wykorzystaniu wielogłosowości.

naszej wiedzy o przeszłości”[37]. Reżyser opowiada o wymazywaniu historii i osobiwej niepamięci, ale jednocześnie pokazuje, że współczesność nawiedzana jest wyparte wspomnienia, że przeszłość materializuje się w postaci widmowej obecności tych, którzy odeszli. „Tajwan jest pełen duchów, z których jedne mają charakter polityczny, inne osobisty i czasem trudno je rozdzielić” – stwierdza Jerome Silbergeld[38].

Przyjęte przez Hou Hsiao-hsiena podejście nie dostarcza spójnej, uporządkowanej chronologicznie wiedzy, ponieważ opiera się na nieciągłości i fragmentaryczności. Reżyser spleta różne wątki, włącza perspektywy wcześniej wykluczone, skupia się na pojedynczych losach ludzkich, opowiada o przeszłości z punktu widzenia osób zmarginalizowanych. Proponowana przez niego wizja historii przypomina dzieło *bricoleura*, czyli kogoś, kto wykorzystuje materiały różnego pochodzenia, zbiera i zestawia ze sobą teksty pisane, relacje ustne, obrazy, fotografie, piosenki i anegdota, by stworzyć opowieść o życiu codziennym, skupioną wokół urodzin i pogrzebów, pracy i rozrywki, kłótni i spożywanych wspólnie posiłków[39]. Wydaje się, że wszystko, co istotne z perspektywy „wielkiej historii”, zostaje przez niego usunięte poza ramy świata przedstawionego – widzowie prawie nigdy nie oglądają przemocy na ekranie, a o sytuacji politycznej dowiadują się z wiadomości radiowych, listów, dziennika, zasłyszanych rozmów.

Przygotowując się do realizacji filmów o dwudziestowiecznej historii Tajwanu, Hou Hsiao-hsien zastanawiał się, w jaki sposób przedstawić przeszłość, jak ukazać jej związek z teraźniejszością i wpływ na życie kolejnych pokoleń. Nigdy nie myślał o „wiernej rekonstrukcji”, nie szukał ujednocniającej narracji, wierzył bowiem, że historia jest snem, w którym „uwidaczniają się nasze pragnienia, frustracje, obawy, «wyparte treści»”[40]. Przeszłość przypomina układankę, z której zachowały się tylko pojedyncze elementy, co sprawia, że wiedza o niej jest wytworem wyobraźni, ukształtowanym przez późniejsze punkty widzenia – można ją „uchwycić tylko jako obraz, który rozbłyska w chwili rozpoznania, by zniknąć na zawsze”[41].

[37] Jean Ma, *Melancholy Drift. Marking Time in Chinese Cinema*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2010, s. 26.

[38] Jerome Silbergeld, *Hitchcock with a Chinese Face. Cinematic Doubles, Oedipal Triangles, and China's Moral Voice*, University of Washington Press, Seattle 2004, s. 107.

[39] Metaforą *bricoleura* posłużyła się June Yip, *Envisioning Taiwan. Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary*, Duke University Press, Durham 2004, s. 95.

[40] Ewa Domańska, *Mikrohistorie...*, s. 275. Na powinowactwo historii i snu Hou Hsiao-hsien wskazał

już we wcześniejszym filmie *Lalkarz*, którego tytuł oryginalny składa się ideogramów oznaczających: „grę”, „sen” i „życie”. Według reżysera badanie przeszłości przypomina wędrówkę przez marzenia senne, wymyka się chronologicznemu uporządkowaniu oraz obnaża płynność granic oddzielających wyobraźnię od rzeczywistości.

[41] Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, [w:] idem, *Gesammelte Schriften*, red. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhauser, vol. 1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974, s. 695.

- Benjamin Walter, *Über den Begriff der Geschichte*, [w:] Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, red. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhauser, vol. 1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974.
- Berry Chris, Farquhart Mary, *China on Screen. Cinema and Nation*, Columbia University Press, New York, 2006.
- Berry Michael, *A History of Pain. Trauma in Modern Chinese Literature and Film*, Columbia University Press, New York 2008.
- Berry Michael, *Words and Images. A Conversation with Hou Hsia-hsien and Chu T'ien-wen*, „Positions” 2003, nr 11(3), s. 675–716.
- Brewer John, *Microhistory and the Histories of Everyday Life*, „Cultural and Social History” 2010, nr 7(1), s. 87–109.
- Chakrabarty Dipesh, *Historie mniejszości, podrzędne przeszłości*, tłum. Ewa Domańska, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2, s. 258–279.
- Chen Chun-hung, Han-hui Chung, *Unfinished Democracy. Transitional Justice in Taiwan*, „Studia z Polityki Publicznej” 2016, nr 4(12), s. 13–35. <https://doi.org/10.33119/KSzPP.2016.4.1>
- Davis Natalie Zemon, *Powrót Martina Guerreà*, tłum. Przemysław Szulgit, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2011.
- Domańska Ewa, *Historia egzystencjalna*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2012.
- Domańska Ewa, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2005.
- Domańska Ewa, *Posłowie. Historia antropologiczna. Mikrohistoria*, [w:] Natalie Zemon Davis, *Powrót Martina Guerreà*, tłum. Przemysław Szulgit, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2011.
- Gawlikowski Krzysztof, *Tajwan: spory o status wyspy i procesy transformacji*, [w:] *Azja Wschodnia na przełomie XX i XXI wieku: przemiany polityczne i społeczne*, red. Krzysztof Gawlikowski, Małgorzata Ławacz, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2004, s. 165–236.
- Ginzburg Carlo, *Microhistory. Two or Three Things I Know about It*, tłum. John Tedeschi, Anne C. Tedeschi, „Critical Inquiry” 1993, nr 20, s. 10–35.
- Kerr George H., *Formosa Betrayed*, Houghton Mifflin Company, Boston 1965.
- LaCapra Dominick, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, tłum. Katarzyna Bojarska, Universitas, Kraków 2009.
- LaCapra Dominick, *Trauma, nieobecność, utrata*, tłum. Katarzyna Bojarska, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, red. Tomasz Łysak, Universitas, Kraków 2015.
- Lai Tse-han, Meyers Ramon H., Wei Wou, *A Tragic Beginning. The Taiwan Uprising of February 28, 1947*, Stanford University Press, Stanford 1991.
- Levi Giovanni, *On Microhistory*, [w:] *New Perspectives on Historical Writing*, red. Peter Burke, Pennsylvania State University Press and Polity Press, Cambridge 1991.
- Lin Sylvia Li-chun, *Representing Atrocity in Taiwan. The 2/28 Incident and White Terror in Fiction and Film*, Columbia University Press, New York 2007.
- Lin Sylvia Li-chun, *Two Texts to a Story. Representing White Terror in Taiwan*, „Modern Chinese Literature and Culture” 2004, nr 16(1), s. 37–64.
- Lo Dennis, *Hou Xiaoxian as Ambassador. Performing Cross-Strait Histories in the „Taiwan Trilogy”*, [w:] Dennis Lo, *The Authorship of Place. A Cultural Geography of the New Chinese Cinemas*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2020.
- Ma Jean, *Melancholy Drift. Marking Time in Chinese Cinema*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2010.
- Reynaud Bérénice, *A City of Sadness*, British Film Institute, London 2002.
- Silbergeld Jerome, *Hitchcock with a Chinese Face. Cinematic Doubles, Oedipal Triangles, and China's Moral Voice*, University of Washington Press, Seattle 2004.
- Taiwan xin dianying zhi si*, red. Zou Mi, Xinhua Liang, Tangshan Chubanshe, Taipei 1991.

- Udden James, *No Man an Island. The Cinema of Hou Hsiao-hsien*, 2nd edition, Hong Kong University Press, Hong Kong 2017.
- Yeh Emilie Yueh-yu, *Poetics and Politics of Hou Hsiao-hsien's Films*, [w:] *Chinese Language Film. Historiography, Poetics, Politics*, red. Sheldon H. Lu, E. Yueh-yu Yeh, University of Hawai'i Press, Honolulu 2005.
- Yip June, *Envisioning Taiwan. Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary*, Duke University Press, Durham 2004.
- Zemanek Bogdan S., *Tajwańska tożsamość narodowa w publicystyce politycznej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009.



Zgromadzeni przed sklepem radiowym Violet McKenzie w Royal Arcade, Sydney, ok. 1928

Źródło: domena publiczna (State Library of New South Wales: Dictionary of Sydney), [https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ACrowd\\_outside\\_McKenzie%27s\\_wireless\\_shop.png?utm\\_source=chatgpt.com](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ACrowd_outside_McKenzie%27s_wireless_shop.png?utm_source=chatgpt.com)

# Narratywizowanie przeszłości w cyfrowym ego-dokumentacie na przykładzie gry autobiograficznej Cosmic Top Secret

**ABSTRACT.** Pigulak Marcin, *Narratywizowanie przeszłości w cyfrowym ego-dokumentacie na przykładzie gry autobiograficznej Cosmic Top Secret* [Narrativising the Past in a Digital Ego-documentary Based on the Example of the Autobiographical Game *Cosmic Top Secret*]. "Images" vol. XXXVIII, no. 47. Poznań 2025. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 129–153. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2025.38.47.8>.

The article addresses the problem of narrativizing the past in a digital ego-documentary using the example of the game *Cosmic Top Secret* (Klassefilm, 2018), directed by Trine Laier. The analysis combines a game studies perspective with the methodology of history, focusing on how an autobiographical game can serve as a vehicle for reflection on memory, identity, and historical experience. The central focus of the text is the game as a form of digital ego-document that emphasizes the subjective dimension of individual history (closely based on Laier's personal experiences), situated within the broader context of the Cold War and historical culture (analysed in relation to Danish collective memory). The author analyses Laier's design and narrative strategy, highlighting the use of historical sources, gameplay structures, and collage aesthetics. *Cosmic Top Secret* is presented as an example of a new form of autobiographical storytelling, in which interactivity fosters both personal engagement with the past and critical reflections on history.

**KEYWORDS:** historical games, autobiographical games, ego-document, historical narrative, historical culture, Cold War

Znaczenie tematyki historycznej w grach cyfrowych uległo przemianom wraz z rozwojem medium w ciągu dekad. Począwszy od wczesnych eksperymentów edukacyjnych, takich jak *The Sumerian Game* (M. Addis, 1964–1966) i *The Oregon Trail* (D. Rawitsch, B. Heine-mann, P. Dillenberger, 1971), poprzez gry strategiczne (*The Seven Cities of Gold*, Ozark Softscape, 1984; *Civilization*, MicroProse, 1991) i *first-person shooter* (*Medal of Honor*, DreamWorks Interactive, 1999; *Call of Duty*, Infinity Ward, 2003), aż do reprezentantów przygodowych gier akcji (*Assassin's Creed*, Ubisoft, 2007) – treści historyczne odgrywały zauważalną rolę, jednak ich intencjonalne przeznaczenie w znacznej mierze sprowadzało się do realizacji funkcji rozrywkowych.

Zasadniczy przełom w tej kwestii nastąpił w ostatniej dekadzie wraz z rozwojem gier cyfrowych, które zaczęły postrzegać historię nie tylko w kontekście ludycznym, lecz także jako narzędzie refleksji nad pamięcią zbiorową, traumami historycznymi i dziedzictwem przeszłości. Tytuły takie jak *Valiant Hearts: The Great War* (Ubisoft Montpellier, 2014), *1979 Revolution: Black Friday* (iNK Stories, 2016) czy *Attentat*

## Wstęp

1942 (Charles Games, 2017) w większym niż dotychczas stopniu wykorzystywały różnorodne konwencje narracyjne, odwołujące się m.in. do kina dokumentalnego, historiografii i reportażu, aby poprzez gameplay eksplorować historię zarówno na poziomie jednostkowym, jak i społecznym[1]. Dotyczy to także warstwy fabularnej, której wydźwięk często koresponduje z pojęciami analizowanymi w naukach historycznych i historiozofii, takimi jak „mikrohistoria”, „pamięć zbiorowa”, „świadectwo historii” czy „doświadczenie historyczne”[2].

Naukowe eksplorowanie przemian zachodzących w obrębie gier o tematyce historycznej zachęca do podejmowania analiz w formule *case study* w odniesieniu do tych pozycji, które w równej mierze wpisują się w dokonywane eksperymenty narracyjne, co świadomie poszerzają zakres genologicznego horyzontu. Przykładem takiej tendencji jest wyprodukowana w 2018 roku przez studio Klassefilm gra *Cosmic Top Secret (CTS)*, określana według oficjalnego opisu mianem „autobiograficznej gry przygodowej”[3]. Rozgrywka składa się na opowieść o wysiłkach Trine Laier (pomysłodawczyni i reżyserki) w dochodzeniu prawdy na temat przeszłości jej rodziców – agentów duńskiego wywiadu wojskowego z czasów zimnej wojny. Autorka, dorastająca wśród niedomówień, a nawet w atmosferze zinstytucjonalizowanego milczenia związanego z ich pracą, dopiero w dorosłym życiu zdecydowała się poszukać kluczowych odpowiedzi. W ostatecznym rozrachunku gracz przejmuje kontrolę nad postacią „T.” – agentem stanowiącym reprezentację rzeczywistej Laier – i inicjuje śledztwo o charakterze faktograficznym (opartym na odkrywaniu faktów z przeszłości rodziców) oraz terapeutycznym (wynikającym z potrzeby nowego otwarcia w relacjach rodzinnych). Całość, co istotne, osadzona została na tle historii Danii drugiej połowy XX w.

Celem poniższych rozważań (odzwierciedlających interdyscyplinarną perspektywę groznawczą i historyczną) jest wykazanie, w jaki sposób wprowadzenie pojęć i narzędzi badawczych właściwych dla metodologii historii może wzbogacić analizę gier cyfrowych jako formy wypowiedzi o przeszłości oraz jako sugestywnego – opartego na wyjątkowych, subiektywnych doświadczeniach – źródła wyobrażeń o historii. W związku z tym w artykule postaram się odpowiedzieć na pytanie, jakie strategie narracyjne Trine Laier wykorzystuje, aby nadać grze autobiograficznej podwójny wymiar: z jednej strony jako opowieści o doświadczeniach uwarunkowanych przeszłością (dorosłej

[1] Więcej na ten temat – w odniesieniu do wybranych gier – pisałem w artykule *Gry pamięci. „Valiant Hearts: The Great War” i „My Memory of Us” w perspektywie kultury historycznej*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2021, nr 29(38), s. 144–160.

[2] W ostatnich latach zagadnienia te stały się przedmiotem zainteresowania badaczy nurtu *historical*

*game studies*. Klasycznym przykładem popularyzacji związków groznawstwa z naukami historycznymi jest monografia Adama Chapmana pt. *Digital Games as History. How Videogames Represent the Past and Offer Access to Historical Practice*, Routledge, New York–London 2016.

[3] *Cosmic Top Secret* – oficjalna strona WWW gry, <https://www.cosmictopsecretgame.com/> (dostęp: 31.03.2025).



córki konfrontującej się z historią swoich rodziców), z drugiej – jako przestrzeni wielopłaszczyznowej refleksji jednostki nad historią. Analiza obejmie osadzenie gry w określonym kontekście genologicznym (gra autobiograficzna) i metodologicznym (ego-dokument), rozpatrzenie okoliczności jej powstania w kluczu biograficznym, a także interpretację wiodących aspektów narracji *Cosmic Top Secret* przez pryzmat elementów kształtujących pojęcie kultury historycznej w ujęciu Jörna Rüsena.

Pierwszym krokiem w analizie będzie wprowadzenie dwóch pojęć odnoszących się do subiektywnej, jednostkowej perspektywy, które jednocześnie pełnią funkcję poświadczającą wobec określonej rzeczywistości. Pierwsze, „gra autobiograficzna”, zgodnie z koncepcją Ricka Altmana, stanowi „etykietę gatunkową” [4] stosowaną przez twórców *Cosmic Top Secret* – pojawia się zarówno w oficjalnych opisach gry, jak i w materiałach prasowych. Drugie, „ego-dokument”, odnosi się do szerszej kategorii znaczeniowej, coraz istotniejszej w badaniach nad tzw. historią osobistą [5]. W obu przypadkach kluczowym zagadnieniem będzie wpływ niematerialnego charakteru gier cyfrowych na ich status poświadczeniowy.

Analogicznie względem niezależnych gier o tematyce historycznej, wydawane w zeszłej dekadzie gry o podłożu autobiograficznym – reprezentowane m.in. przez *Dys4ię* (Anna Anthropy, 2012), *Depression Quest* (The Quinnspracy i Patrick Lindsey, 2013), *Cibele* (Star Maid Games, 2015) czy *That Dragon, Cancer* (Numinous Games, 2016) – przysłużyły się rozwojowi refleksji groźniejszej dotyczącej poznania istoty tego typu gier [6]. Matthew Farber i Karen Schrier definiują gry autobiograficzne jako „grywalne interaktywne narracje, oparte na życiowych doświadczeniach autorów lub projektantów” [7]. Analogiczną ścieżką interpretacyjną podąża również Rob Gallagher, gdy w *Humanising gaming? The politics of posthuman agency in autobiographical videogames* stwierdza:

Podczas gdy komercyjne gry wideo operują na bombastycznych fantazjach, gry autobiograficzne zakorzenione są w codziennej rzeczywistości; podczas gdy pierwsze są bezosobowymi produktami dużych, międzynarodowych zespołów, podporządkowanych grupom fokusowym, inwestorom, zarządom i działom marketingu, drugie oferują unikalne perspektywy

### Pomiędzy grą autobiograficzną a cyfrowym ego-dokumentem

[4] Rick Altman, *Gatunki filmowe*, tłum. Maria Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 256.

[5] Władysława Szulakiewicz, *Ego-dokumenty i ich znaczenie w badaniach naukowych*, „Przegląd Badań Edukacyjnych” 2013, nr 16, s. 65–66.

[6] Podobnym określeniem wartym wzmianki są tzw. biograficzne gry cyfrowe. Termin ten jest jednak mniej spopularyzowany i odnosi się – zgodnie ze swoim znaczeniem – do tych gier, które koncentrują się na doświadczeniach innych osób niż ich twórca.

Zob. Simon Parkin, *The Biographical Video Games Playing at Real Life*, *The Guardian*, 2.07.2017, <https://www.theguardian.com/technology/2017/jul/02/biographical-video-games-real-life-simon-parkin> (dostęp: 31.03.2025).

[7] Tytułem przykładu autor przywołuje produkcję powstałą jako forma przepracowania traum związanych m.in. z zamachami 11 września. Zob. Stefan Werning, *The Persona in Autobiographical Game-Making as a Playful Performance of the Self*, „*Persona Studies*” 2017, nr 3(1), s. 30.

jednostkowych doświadczeń; podczas gdy pierwsze opierają się na wąskim spektrum emocji (strach, agresja, duma, ekscytacja), drugie obejmują szerszy i głębszy zakres, wywołując empatię, współczucie i radość; podczas gdy pierwsze obiecują poczucie sprawczości, drugie badają jej granice[8].

Postrzeganie genologicznej specyfiki gier autobiograficznych przez pryzmat „pojęć pozatekstowych” (np. deklaratywnej postawy autora oraz treści uwarunkowanej jego życiowymi doświadczeniami) wydaje się zasadne w kontekście niewielkiej liczby odniesień definicyjnych do kwestii formalnych, takich jak mechaniki czy szeroko pojęty *gameplay*[9]. Czynnikiem konstytuującym ten gatunek – także z perspektywy samych twórców – są intencje stojące za dzieleniem się własnym doświadczeniem; celem jest wyrażenie „poglądu na to, co znaczy być człowiekiem” (Anna Anthropy)[10] lub realizacja potrzeby „opowiedzenia swojej historii, bez względu na to, jak bardzo to boli” (Vander Caballero)[11].

Wskazane powyżej aspekty stanowią podstawę do rozpatrywania *Cosmic Top Secret* w kategoriach dzieła autobiograficznego. Choć świat przedstawiony w grze zawiera elementy fikcyjne (co odzwierciedla abstrakcyjna warstwa wizualna oraz konstrukcja narracyjna oparta na nawiązaniach do konwencji fabuł szpiegowskich), treść rozgrywki z powodzeniem realizuje założenia charakterystyczne dla tego gatunku. Należą do nich (co zostanie przeanalizowane na dalszych stronach):

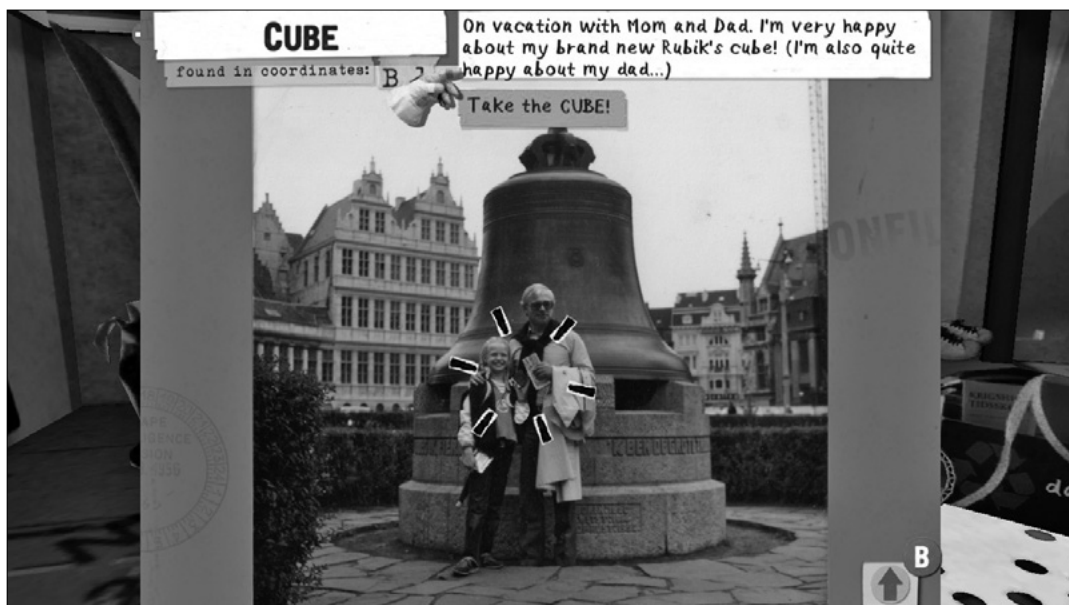
- bezpośrednia kontrola Trine Laier nad koncepcją i całokształtem produkcji, realizowanej w ramach małego, niezależnego zespołu;
- ściśle odwzorowanie w przebiegu fabuły wewnętrznych przeżyć T. oraz podejmowanych przez nią działań;
- postrzeganie celów rozgrywki w kontekście szerszym niż wyłącznie aspekty ludyczne;

[8] Rob Gallagher, *Humanising Gaming? The Politics of Posthuman Agency in Autobiographical Videogames*, „Convergence. The International Journal of Research into New Media Technologies” 2022, nr 28(2), s. 360 [jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autora]. Z kolei wspomniany powyżej Stefan Werning zauważa, że sukcesywny rozwój darmowych i intuicyjnych narzędzi programistycznych, takich jak Twine czy Ren’Py, umożliwia tworzenie autobiograficznych, cyfrowych narracji nawet osobom niezwiązanym zawodowo z branżą gier. Praktyka ta – określana, w nawiązaniu do Michela Foucaulta, jako „technika kulturowa” (ang. *cultural technique*) lub „technologia jaźni” (ang. *technology of the self*) – stoi w wyraźnej opozycji do przekonania, że w mainstreamowej rzeczywistości wielomilionowych projektów nie ma miejsca na gry jako formę osobistej czy intymnej ekspresji. Zob. Stefan Werning, op. cit., s. 30.

[9] Takie ujęcie zgodne jest w szerszej perspektywie ze spostrzeżeniami wypracowanymi m.in. przez Jonathana Loesberga na gruncie badań pisarstwa autobiograficznego, w którym również decydujące znaczenie odgrywają pojęcia związane np. z „intencją” bądź ze „szczerością” autora. Stefan Werning, op. cit., s. 31.

[10] Anna Anthropy, *Rise of the Videogame Zinesters. How Freaks, Normals, Amateurs, Artists, Dreamers, Drop-outs, Queers, Housewives, and People Like You Are Taking Back an Art Form*, Seven Stories Press, New York 2012, s. 3, cyt. za: Rob Gallagher, op. cit., s. 360.

[11] Jorge Albor, *Transformation and „Papo & Yo”*, PopMatters, 11.10.2012, <https://www.popmatters.com/164139-papo-2495807538.html> (dostęp: 31.03.2025), cyt. za: Rob Gallagher, op. cit., s. 360.



Il. 1. Dzieciństwo T. Przykład wykorzystania fotografii rodzinnych jako elementu podkreślającego autobiograficzny charakter gry

– koncentracja na przedstawianiu wydarzeń z poszanowaniem chronologii, uwarunkowanych faktograficznie zgodnych z przygotowanym wcześniej materiałem dokumentalnym.

Znaczenie tych ostatnich dodatkowo pogłębia wykorzystanie sylwetek i głosów autentycznych postaci (w tym głównej bohaterki i jej rodziny) oraz przedstawienie licznych materiałów źródłowych, takich jak fotografie, zapisy audio i wideo (il. 1). Istotnym aspektem pozostaje również fakt, że T. Laier brała czynny udział w promocji gry, podkreślając jej podwójny wymiar: autobiograficzny i historyczny[12].

Odniesienia do pojęć takich jak „doświadczenie” czy „świadectwo” – konstytuujących ontologię dzieła autobiograficznego – skłaniają do propozycji włączenia gier autobiograficznych do obszaru zainteresowań metodologii historii jako cyfrowego wariantu ego-dokumentu. Pojęcie to zostało sformułowane po raz pierwszy w 1958 roku przez holenderskiego historyka Jacoba Pressera w celu wyróżnienia z obszaru biografii (postrzeganej jako gatunek literacki) „różnorodnych źródeł historycznych, w których autor jest także podmiotem opowieści”, a których treść odzwierciedla jednostkowe zainteresowania, lęki, radości czy zmartwienia[13]. Presser, definiując ego-dokumenty jako „źródła, w których autorzy opisują siebie lub są w pełni opisywani w do-

[12] *Cosmic Top Secret* – oficjalny kanał na YouTube, T & „*Cosmic Top Secret*” @ *GDC Flashforward*, <https://youtu.be/-Egh6uicoYc?si=qcg7NoW4AoM9ZgMG> (dostęp: 31.03.2025).

[13] Stanisław Roszak, *Ego-documents. Some Remarks about Polish and European Historiographical and Methodological Experience*, „*Biuletyn Polskiej Myśli Historycznej*” 2013, nr 8, s. 27–29.

kumencie opisowym”, zaproponował ich ujęcie w ramach nowej kategorii, obejmującej zarówno poświadczenia sformułowane w pierwszej osobie (m.in. testamenty, oświadczenia, zeznania sądowe), jak i notatki nanoszone na marginesach książek[14].

Dokonany w drugiej połowie XX w. zwrot ku antropologicznemu wymiarowi historii oraz „nowej historii kulturowej” (obejmującej historię mentalności, historię życia codziennego i mikrohistorię) sprzyjał pogłębianiu znaczenia tego pojęcia. Władysława Szulakiewicz wskazuje, że do tej kategorii przynależą źródła, które „zawierają auto-percepcję i prezentację historycznego wydarzenia, osoby/osób, instytucji bądź obiektu” (w tym autobiografie[15]). Jak zauważa badaczka, do ich wspólnego mianownika (przy założeniu przedstawiania wycinka określonej rzeczywistości) należy:

1. dawanie obrazu postrzegania innych oraz autora w określonej zbiorowości (rodzynie, społeczności, kraju itp.),
2. zawieranie informacji odzwierciedlających stosunek autora do systemów wartości i ich ewolucji na przestrzeni czasu,
3. ujawnianie stanu wiedzy i doświadczeń życiowych,
4. uzasadnienie, tłumaczenie, usprawiedliwianie lub przekonywanie o sensie zachowań indywidualnych, ludzkich[16].

Tak sformułowane założenia – nawet jeśli w pierwszej kolejności odnoszą się do pisanych i drukowanych wytworów mediów tradycyjnych – mogą zostać rozszerzone na *Cosmic Top Secret* jako reprezentanta medium gier cyfrowych[17]. Co istotne (jak zamierzam wykazać w poniższej analizie), dzieło Trine Laier spełnia wymienione założenia na poziomie zarówno koncepcyjnym (związanym z intencją stworzenia gry o poświadczeniowym charakterze), jak i realizacyjnym (odzwierciedlonym bezpośrednio w narracji). Jeśli zaś przyjmiemy, że dla badacza ego-dokumentów równie istotna jest i „agencja w strukturze” (badanie aktorów w tym, co sami postrzegają jako swój kontekst), i „struktura w agencji” (analiza sposobów, w jakie aktorzy historyczni są kształtowani przez nadany przez siebie kontekst[18]), wówczas zako-

[14] Ibidem.

[15] Władysława Szulakiewicz, op. cit., s. 68.

[16] Ibidem, s. 67.

[17] Założenie to wydaje się zasadne, gdyż historycy coraz częściej włączają media audiowizualne do kategorii ego-dokumentów. Morten Tinning i Christina Lubinski, analizując 176 artykułów naukowych z „Management & Organizational History” (2013–2022), wskazują na wykorzystanie materiałów wideo i fotografii. Potwierdzają to także najnowsze badania nad funkcjonowaniem ego-dokumentów w rzeczywistości cyfrowej XXI w. Michael Mascuch, Rudolf Dekker i Arianne Baggerman podkreślają, że ich rozumienie ewoluuje wraz z proliferacją danych cyfrowych i powszechnym stosowaniem multimedial-

nych urządzeń rejestrujących. Tym samym kategoria ego-dokumentu obejmuje dziś także pliki mediów cyfrowych, profile w social mediach, programy śledzące ruch ciał w czasie i w przestrzeni oraz różne formy blogów (wizualnych, werbalnych i multimedialnych). Zob. Morten Tinning, Christina Lubinski, *Ego-documents in Management and Organizational History*, „Management & Organizational History” 2022, nr 17(3–4), s. 178–179; Michael Mascuch, Rudolf Dekker, Arianne Baggerman, *Egodocuments and History. A Short Account of the Longue Durée*, „The Historian” 2016, nr 78(1), s. 51–53.

[18] Morten Tinning, Christina Lubinski, op. cit., s. 174.

dowana w grze interaktywność może być traktowana jako dodatkowy czynnik, kształtujący relację pomiędzy autorem a odbiorcą.

Sięganie po tekst kultury stanowiący wypowiedź o rzeczywistości historycznej, a zarazem eksponujący swoją subiektywność, musi prowadzić do badawczego odniesienia do kategorii „prawdy”. Jak podkreślają Morten Tinning i Christina Lubinski, w badaniu ego-dokumentów „celem nie jest dotarcie do «prawdy» ani odzyskanie bardziej autentycznego głosu jednostek”, lecz raczej „zrozumienie, w jaki sposób ludzie funkcjonowali w swoim świecie – z jego normami, wymaganiami, oczekiwaniami dotyczącymi ról oraz relacjami społecznymi specyficznymi dla danej epoki, klasy i płci”[19]. Takie ujęcie podkreśla skrajnie subiektywny status ego-dokumentów, gdyż – jak pisał Jeremy D. Popkin – umożliwiają one autorom przyjmowanie alternatywnych ram czasowych opartych na ich własnym życiu (w przeciwieństwie do historii konwencjonalnej, osadzonej w społecznym, zbiorowym czasie[20]). Tym samym ontologia ego-dokumentu nie pozwala na sprowadzenie go do czystego zapisu faktograficznego bez utraty jego istoty. To z kolei sprawia, że postrzeganie autobiograficznej gry cyfrowej – ściśle ukierunkowanej na przepracowywanie doświadczenia przeszłości – w kategoriach ego-dokumentu staje się zasadne.

Powyzsze ujęcia badawcze pozwalają stwierdzić, że subiektywne doświadczanie rzeczywistości (oraz jej przepracowywanie poprzez media) stanowi istotny aspekt narracji historycznej. Co więcej, ukierunkowanie to pozwala osadzić ją w relacji do nadrzędnego modelu kultury historycznej Jörna Rüsen.

Historia, twierdzi metodolog, obejmuje zarówno ponadpokową i ponadkulturową koncepcję „czasowo uporządkowanych dziejów”, jak i „interpretujące przedstawienie przeszłości w kulturowych ramach orientacyjnych teraźniejszości”[21]. To drugie, traktowane przez niemieckiego badacza jako wytwór pamięci historycznej, uobecnia przeszłość w formie narracji poprzez doświadczenie czasu (niem. *Zeiterfahrung*), współtworzone przez mechanizmy pamiętania (niem. *Erinnerung*) i pamięci (niem. *Gedächtnis*). Tym samym historia dla Rüsen jawi się jako „proces tworzenia sensu za pomocą doświadczenia czasu”, manifestujący się w życiu zbiorowości w wymiarze estetycznym, kognitywnym lub politycznym[22].

Z perspektywy gry cyfrowej o charakterze autobiograficznym kluczowe staje się umiejscowienie w centrum doświadczenia, gdyż pozwala ono pogodzić subiektywną perspektywę z potencjałem kształtowania świadomości historycznej. Jak zauważa Rüsen, „siła imaginacji

[19] Ibidem, s. 173.

[20] Ibidem.

[21] *Myślenie historyczne. Część I: Jörn Rüsen, Nadawanie historycznego sensu*, tłum. Rafał Żytniec, red. Robert Traba, Holger Thünemann, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2015, s. 39.

[22] Ibidem, s. 36. W późniejszych pracach J. Rüsen rozwinął koncepcję o dodanie aspektów moralnego i religijnego, jednak nie zmieniają one punktu ciężkości, który spoczywa na trzech wyżej wymienionych aspektach. Zob. Jörn Rüsen, *Evidence and Meaning. A Theory of Historical Studies*, Berghahn Books, New York–Oxford 2019, s. 178.

estetyki jest tylko wtedy i tak długo historyczna, jak długo zмага się z doświadczeniem przeszłości, lub lepiej: jak długo w sobie to doświadczenie przepracowuje”[23]. Z kolei w kontekście badań nad ego-dokumentami tak przyjęta perspektywa jawi się jako prymarna, gdyż w znacznej mierze odzwierciedla esencjonalne warunki sukcesywnego zagłębiania się w ten typ źródeł historycznych. Bez badacza, który podejmie wysiłek zaangażowania w określone tropy narracyjne bądź kontekst społeczno-kulturowy, sam proces „rozumienia” podmiotu tworzącego narrację ego-dokumentu bądź „nadawania” sensu jest niemożliwy do przeprowadzenia[24].

### Narracja historyczna w cyfrowym ego-dokumentcie jako zapis doświadczenia autora

*Cosmic Top Secret* zachęca graczy do zainteresowania się rozgrywką za sprawą następującego komunikatu, opublikowanego na oficjalnej stronie gry:

CTS to autobiograficzna przygodowa gra wideo opowiadająca o T. Gracz podąży jej śladem, odkrywając prawdę o pracy jej rodziców w duńskim wywiadzie podczas zimnej wojny. Czym dokładnie się zajmowali? Kierując T., wyruszasz w niepewną podróż ku dorosłości i w realia wojny atomowej, która nigdy się nie wydarzyła, a mimo to naznaczyła rodzinę. Surrealistyczne elementy, relacje międzyludzkie, historia i tajemnice splatają się tu w złożone doświadczenie rozgrywki[25].

Marketingowy opis gry dostarcza graczom kontekstu historycznego (działalność rodziców w duńskim wywiadzie w czasach zimnej wojny), głównego wątku fabularnego (dążenie do odkrycia przeszłości i oswojenia traumy) oraz kluczowych aspektów gatunkowych (gra przygodowa z elementami śledztwa i konwencji szpiegowskiej). Materiały prasowe dodatkowo ugruntowują ten obraz poprzez obietnicę „doświadczenia czegoś unikalnego” (zaangażowania gracza w „głęboko udokumentowaną fabułę”), „poznania ludzi tworzących historię” („szpiegów, liderów armii, geniuszy matematycznych, pilotów myśliwców i innych – z obu stron żelaznej kurtyny”), zetknięcia się z „pierwszymi komputerami i zagrożeniem jądrowym” oraz zanurzenia się w „głęboko osobistej, a jednocześnie relatywnej historii” („poznając mnie i moją rodzinę lepiej”, stwierdza T. Laier, „możesz dostrzec siebie i poczuć chęć do prześledzenia swoich bliskich”)[26].

[23] Ibidem, s. 167.

[24] Za przykład takiej postawy badawczej mogą służyć spostrzeżenia M. Tinninga i Ch. Lubinski: „Historycy, którzy zajmują się dokumentami ego, robią to, aby zrozumieć«subiektywną prawdę» swoich historycznych aktorów, tj. to, co było dla nich autentyczne i znaczące. Można to osiągnąć tylko wtedy, gdy zaangażują się również w tropy narracyjne i kontekst społeczno-kulturowy, aby zrozumieć świat swoich historycznych aktorów i proces nadawania sensu. Zainteresowanie językiem i retoryką było częścią dyskusji na temat kategorii dokumentów ego od

czasu jej powstania przez Pressera, który był również poetą. Oddanie sprawiedliwości retorycznej jakości dokumentów ego może wymagać porównania relacji z innymi zestawami dokumentów ego, aby określić, jak (a)typowe były fabuły i style. Pomocne w tym względzie jest określenie, dlaczego podmioty piszą lub mówią”. Morten Tinning, Christina Lubinski, op. cit., s. 178.

[25] *Cosmic Top Secret* – oficjalna strona WWW gry, op. cit.

[26] *Cosmic Top Secret – Press Release* (materiał z Dysku Google należącego do producenta gry),

Uwzględniając narrację gry i wypowiedzi reżyserki, proces powstawania *Cosmic Top Secret* można analizować przez pryzmat trzech etapów w życiu Trine Laier: odkrycia kontrwywiadowczej przeszłości rodziców, zgłębiania tej wiedzy oraz adaptacji doświadczeń w formie gry. Określam je (przy całej świadomości umowności przedstawionych pojęć) jako **uświadamianie znaczenia historii, dokumentowanie historii i narratywizację historii**. Wszystkie – zgodnie z prawami dzieła autobiograficznego – manifestują się w narracji gry.

Dla Trine Laier – Dunki urodzonej w 1972 roku w rodzinie klasy średniej – pierwszy etap kształtowania świadomości historycznej obejmuje pierwsze trzy dekady jej życia. Choć w wywiadach stwierdza, że „podobnie jak miliony innych, jest zwykłym «dzieckiem zimnej wojny»” [27], jej świadomość historyczną kształtował wyjątkowy czynnik: dorastanie w rodzinie, w której rodzice należeli – czego dowie się *post factum* – do Wojskowej Służby Wywiadowczej (Forsvarets Efterretningstjeneste, FE). Przez kilkanaście lat stopniowo uświadamiała sobie niezwykle charakter ich pracy, co budowało aurę tajemnicy i niedopowiedzeń. Z tego okresu pozostały jej wspomnienia o pracy dyplomowej ojca z ekonomii (przedstawianej w grze pod anglojęzycznym tytułem jako *Localization Problems in the Soviet Union*) oraz pobudzające wyobraźnię ówczesnej trzynastolatki wzmianki o „pracy w tajnej fortecy głęboko pod ziemią” [28]. Symboliczny moment „zetknięcia się z historią” przedstawiony jest w grze jako kontakt z fragmentem taśmy perforowanej oznaczonej enigmatycznym skrótem „CST”. Jakkolwiek to przypadkowe odkrycie, dokonane przez dorosłą Laier w rodzinnym domu, również nie przyniosło natychmiastowych odpowiedzi, w szerszym rozrachunku wzbudziło podejrzenia o niecodziennej pracy rodziców, zobowiązanych do milczenia przepisami prawa i wojskową przysięgą [29].

Znaczenie okresu „uświadamiania znaczenia historii” polega na stopniowym przejściu od skupienia na świecie jednostkowym i wewnętrznym (własnych przeżyciach) do rosnącej świadomości procesów niezależnych od nas, lecz mających realny wpływ na nasze życie. Choć doświadczenie to wpisuje się w uniwersalny proces socjalizacji i dojrzwania społecznego młodych ludzi, w przypadku Laier nabierze szczególnego znaczenia – podskórnego wyczuwania tajemnicy i cenzury, które czynią teraźniejszość (a później przeszłość) sferą do odkrycia.

<https://docs.google.com/document/d/1mYvFvaOHoikU1uj3UNVlumpoSBD6gnYXYr3p-CjBmo/edit?pli=1&tab=t.o> (dostęp: 31.03.2025).

[27] Ibidem.

[28] Søren Dalager Ditlevsen, *Trines mor og far arbejdede på tophemmelige militære projekter. Nu afslører hun dem – i et computerspil*, DR, 17.11.2018, <https://www.dr.dk/nyheder/kultur/historie/trines-mor-og-far-arbejdede-paa-tophemmelige-militaere-projekter-nu> (dostęp: 31.03.2025).

[29] Freya Dam, *Espionage and Cutouts*, Det Danske Filminstitut, 8.11.2017, <https://www.dfi.dk/en/english/news/espionage-and-cutouts> (dostęp: 31.03.2025); Joseph Knoop, *This Developer Made a Game about Her Parents' Jobs as Spies*, PC Gamer, 31.08.2022, <https://www.pcgamer.com/this-developer-made-a-game-about-her-parents-jobs-as-spies/> (dostęp: 31.03.2025).

Pragnienie gruntownego wyjaśnienia przeszłości rodziców ujawni się wówczas, gdy jako studentka Duńskiej Szkoły Filmowej (a zarazem osoba z 15-letnim, freelancerskim doświadczeniem w dziedzinie animacji) sięgnie po kamerę wideo. Sprzęt, wykorzystany przez Laier jako narzędzie dokumentowania „scen rodzinnych” w ramach kierunku reżyseria gier i animacji, przybierze rolę katalizatora, który pomoże jej uświadomić jedno z fundamentalnych praw historii: nieuchronną przemijalność czasu i ludzi.

Kiedy podczas nagrywania podążałam za moim tatą i przypadkowo upadłam, raniąc się przy rzucaniu granatem [ćwiczebnym – przyp. M.P.], stało się to punktem zwrotnym na poziomie 1. Uświadomiłam sobie wtedy coś ważnego – było to związane z moim wspomnieniem silnego, aktywnego ojca, który zawsze mnie chronił, oraz z przerażającą świadomością, że się starzeje i staje się coraz bardziej kruchy<sup>[30]</sup>.

Podjęty przez Laier swoisty „wyścig z czasem” zaowocował decyzją o zwrócenie się do duńskiego wywiadu z prośbą o dostęp do akt personalnych Bengta i Hanne Laierów. Pozytywny odzew ze strony instytucji przełożył się na przeprowadzenie z obojgiem emerytowanych pracowników tzw. rozmowy odtajnniającej oraz formalne wyznaczenie zakresu tematów, o których mogą publicznie się wypowiadać<sup>[31]</sup>.

Uzyskana zgoda zapoczątkowała etap, który można określić mianem „dokumentowania historii”. To, co dotychczas funkcjonowało głównie w sferze pamięci (bądź wyobrażeń podszytych fantazją), przekształciło się w szczegółowe badania dokumentalne i archiwistyczne dotyczące działalności wywiadowczej i dorobku zawodowego małżeństwa Laierów<sup>[32]</sup>. Obejmowały one zarówno rejestrację rozmów z bliskimi i znajomymi w formie wywiadów audialnych oraz audiowizualnych (nawiązujących do metod „historii mówionej”), jak i pogłębianie wiedzy o danym okresie historycznym poprzez kolekcjonowanie źródeł, lekturę opracowań naukowych i popularyzatorskich oraz konsultacje z historykami.

Doświadczenia tego etapu zostały wiernie odzwierciedlone w narracji gry, w której świat przedstawiony funkcjonuje w perspektywie mikro- i makrohistorycznej. Pierwszy aspekt reprezentują członkowie rodziny Laierów oraz duńskiego wywiadu zimnowojennego – piloci, kryptolodzy, szpiedzy – odgrywający rolę bohatera zbiorowego. Makrohistorię kształtują natomiast powszechnie znane postacie historyczne, takie jak Nikita Chruszczow, księżniczka Małgorzata czy Arne Sejr.

[30] John Harris, „*Cosmic Top Secret*”, and a Path to Autobiographical Game Design, Game Developer, 8.01.2019, <https://www.gamedeveloper.com/design/-i-cosmic-top-secret-i-and-a-path-to-autobiographical-game-design> (dostęp: 31.03.2025).

[31] Freya Dam, op. cit. (dostęp: 31.03.2025).

[32] Istotnym elementem tego procesu jest obrona w 2012 roku krótkometrażowego, animowanego filmu dyplomowego o nazwie *Yderst hemmeligt* (projekt, zakładający wykorzystanie dedykowanej aplikacji

do sterowania postaciami, opierał się na koncepcji tzw. cross-media). Zarejestrowane wówczas materiały – obejmujące ponad sto godzin nagrań – staną się integralnym elementem gry cyfrowej, która znacząco rozwinię większość wątków z życia rodziców (w tym dotyczący przeszłości agenturalnej matki). Zob. Det Danske Filminstitut, *Var far spion?*, 15.06.2012, <https://www.dfi.dk/nyheder/var-far-spion> (dostęp: 31.03.2025).



W efekcie wysiłek Trine Laier w rekonstrukcji przeszłości dostarczył ugruntowanej i uporządkowanej (a może jedynie oswojonej?) wiedzy o kluczowych dokonaniach jej rodziców w latach 50. i 60. XX w. Hanne Laier pracowała m.in. w Kvindeligt Flyverkorps (ośrodku szkolenia cywilnego personelu Sił Powietrznych) oraz Forsvarets Centralradio (stacji nasłuchowej monitorującej przestrzeń powietrzną i dekodującej sygnały)[33]. Z kolei Bengt Laier był analitykiem w biurze ekonomii i statystyki Forsvarets, a także – co miało kluczowe znaczenie dla fabuły *CTS* – przeprowadzał obliczenia na DASK, pierwszym duńskim komputerze typu *mainframe*[34].

Wiele wypracowanych wówczas postaw przeniknie do narracji *CTS*, kształtując zarówno gameplay, jak i fabułę. Przykładem jest forma komunikacji między Trine Laier a jej rodzicami, przypominająca swoistą „grę o prawdę”. Bengt Laier, ograniczony klauzulą tajności oraz lukami w pamięci wynikającymi z blisko półwiecznego odstępu czasowego, w pierwszych materiałach filmowych w grze (odzwierciedlających początkowy etap „śledztwa”) operuje niedopowiedzeniami, a nawet zawołowanymi żartami (il. 2). Jednocześnie ujawnia się kluczowy aspekt świadectw historii (a szerzej ego-dokumentów): wpływ emocjonalności, subiektywnej perspektywy i wybiórczości pamięci na interpretację przeszłości[35].



Il. 2. T. podejmuje grę o poznanie prawdy o przeszłości ojca. Inkorporowane do *Cosmic Top Secret* fragmenty wywiadów stanowią świadectwo wcześniejszej, dokumentalnej fazy projektu

[33] Søren Dalager Ditlevsen, op. cit.

[34] Ibidem.

[35] Wrażenie to potęguje pozorna niedoskonałość techniczna zawartych w grze materiałów filmowych, w których występujące „szumy informacyjne”

(np. odgłosy spożywania posiłków towarzyszących nagrywanym rozmowom) czy zróżnicowana jakość zapisów dźwiękowych potęgują uczucie wkroczenia gracza w strefę prywatną rodziny Laierów, spontanicznie rejestrowaną przez autorkę.

Sfinalizowany w 2012 roku projekt dyplomowy stanowi zarówno symboliczne ukoronowanie etapu dokumentowania przeszłości – konfrontacji dotychczasowej wiedzy i wyobrażeń ze źródłami historycznymi, historiografią oraz relacjami świadków – jak i kluczowy moment osvajania pamięci: **narratywizowanie jej poprzez medium gier cyfrowych**.

Jak podkreśla sama autorka, decyzja o rozwijaniu projektu w formie narracji interaktywnej wynikała z intencji typowej dla twórców gier autobiograficznych – pragnienia silniejszego zanurzenia odbiorcy w opowiadaną historię[36]. Ponieważ Laier zakładała, że ponad 50% aktywności w grze będzie opcjonalnych i zależnych od wyborów gracza, wielowątkowość fabuły odzwierciedla już na etapie koncepcji emergentny charakter medium gier cyfrowych.

Realizacja projektu przez kolejne sześć lat wpisuje się w doświadczenia wielu twórców gier niezależnych. Obejmowała m.in. udział w game jamach (modelujących i testujących koncepcje gameplayowe), współpracę z zespołem deweloperskim (czyniącą osobiste doświadczenie Laier wartością wspólną), pierwsze nagrody dla rozwijanej produkcji (świadczące o zainteresowaniu taką formą narracji) oraz kształtowanie oficjalnej narracji o grze[37]. Ostatecznie, wraz z premierą 15 listopada 2018 roku, efekt pracy Trine Laier i zespołu Klassefilm wpisuje się w sieć zależności, którą Jörn Rösen określa mianem kultury historycznej.

### *Cosmic Top Secret* w wymiarze estetycznym kultury historycznej

Zagadnienie narratywizowania przeszłości w obrębie ego-dokumentu, jakim jest *Cosmic Top Secret*, nie może zostać omówione bez analizy samej rozgrywki. Dlatego proponuję rozpatrzenie elementów konstytuujących gameplay w kontekście trzech wymiarów kultury historycznej według Jörna Rösena: estetycznego, kognitywnego i politycznego[38].

*CTS* stanowi przykład gry przygodowej, która opiera się na trzech kluczowych założeniach gatunkowych: ukierunkowaniu na fabułę (ang. *story-driven*), rozwiązywaniu zagadek (ang. *puzzle-solving*) oraz manipulacji obiektami (ang. *object manipulation*)[39]. Gracz na

[36] John Harris, op. cit.

[37] Ibidem.

[38] *Myślenie historyczne...*, s. 163. O zasadności przyjętej koncepcji może przekonywać fakt, że dokonany przez Rösena podział przystaje do zaproponowanych przez Dorotę Skotarczak metod analizy przedstawienia wizualnego w ramach historii wizualnej. Obejmują one metody analizy kompozycyjnej („biorąc pod uwagę filmowe świadki wyrazu, takie jak montaż, dźwięk, kompozycję obrazu, scenografię, kolorystykę i oświetlenie”), semiologicznej („traktującej przekaz filmowy – także spektakl ekspozycji muzealną itp. – jako rodzaj znaku kulturowego”), dyskursywno-tekstologicznej („na jej gruncie bada się, w jaki sposób

budowane są przedstawienia przeszłości w kontekście społecznym; wskazuje to na znaczeniową rolę przedstawień wizualnych”) oraz metodę analizy mediów („zwraca się uwagę na rodzaj medium, za pomocą którego przenoszone są określone treści”). Zob. Dorota Skotarczak, *Kilka uwag o historii wizualnej*, „Klio Polska. Studia i Materiały z Dziejów Historiografii Polskiej” 2016, t. 8, s. 128.

[39] Jak wskazuje w swojej dysertacji Clara Fernández Vara, gry przygodowe to „oparte na fabule gry cyfrowe, które zachęcają do eksploracji i rozwiązywania łamigłówek, a także posiadają przynajmniej jednego gracza. Podstawowa interakcja gier przygodowych opiera się na manipulacji obiektami i nawigacji

początku zapoznaje się ze swoim awatarem (T., będącą alter ego Trine Laier), tłem historycznym (przedstawionym w lekko satyrycznej formie wpisu encyklopedycznego), głównymi postaciami (np. ojcem T.) oraz celem fabularnym – śledztwem, które rozpoczyna pytanie: „Tato, czy byłeś szpiegiem?”. W kolejnych rozdziałach realizuje zarówno zadania związane z główną linią fabularną (zbieranie fragmentów kodu odblokowujących kolejne lokacje), jak i opcjonalne aktywności poboczne (m.in. poszerzające wiedzę o historii Danii w czasie zimnej wojny).

Charakterystyczną cechą *Cosmic Top Secret* jest ściśle powiązanie fabuły z rozgrywką – postęp w grze oznacza jednocześnie postęp w opowieści, nadając znaczenie i strukturę działaniom gracza. Podporządkowanie świata przedstawionego konwencji zimnowojennej „intrygi szpiegowskiej” sprawia, że motyw śledztwa staje się kluczowy dla gameplaya. Akcentowany jest na poziomie całej struktury rozgrywki (gdzie kolejne poziomy nawiązują do klasyfikacji tajności NATO, od *Restricted* do *Cosmic Top Secret*), a także w warstwach tekstowej (krótkie zwroty raportujące kolejne etapy śledztwa), dźwiękowej (notatki głosowe stylizowane na nagrania dyktafonowe) oraz wizualnej (pieczętki „Ścisłe tajne”, artefakty z okresu zimnej wojny). Rozpoznawalność gatunkowa ułatwia graczowi zrozumienie fabuły i zwiększa szansę na emocjonalne utożsamienie się z postacią T. Z kolei zastosowane kody kulturowe – jak wspomniane pieczętki, nagrania czy makiety – korespondują ze sferą szeroko pojętych wyobrażeń historycznych o zimnej wojnie.

Konsekwentną konwencjonalizację świata przedstawionego w *CTS* determinuje w dużej mierze warstwa wizualna, stylizowana na kolaż z papierowych wycinanek. Zabieg ten, operując kodami kulturowymi związanymi z pamięcią o zimnej wojnie, odnosi się zarówno do przestrzeni gry (gdzie elementy przyjmują formę dwuwymiarowych *sprite’ów* umieszczonych w trójwymiarowym środowisku), jak i do samych postaci. Laier wydobywa nie tylko ikonosferę właściwą dla klasycznych fabuł szpiegowskich, ale także znaczenie źródeł historycznych – dokumentów duńskiego wywiadu, zdjęć rodzinnych i agenturalnych, tajnych schematów czy modeli wojskowych samolotów.

Centralnym elementem tego świata pozostaje postać T., alter ego autorki, będąca jej cyfrową manifestacją. Ta kreskówkowa, ironiczna kreacja wprowadza dystans do opowieści, a jednocześnie podkreśla subiektywny, podmiotowy charakter narracji<sup>[40]</sup>. Trine Laier, oddając graczowi swoją reprezentację, nie tyle zachęca do utożsamienia

przestrzennej. Ich wyzwania zwykle manifestują się w postaci połączonych łamigłówek («puzzli»), które stanowią integralną część fikcyjnego świata”. Clara Fernández Vara, *The Tribulations of Adventure Games. Integrating Story into Simulation Through Performance* (praca dyplomowa), Georgia Institute of Technology, Atlanta 2009, s. 13.

[40] „Wszystkie animowane postacie w grze zostały stworzone na podstawie prawdziwych zdjęć, a ich twarze ukryto za komiksowymi oczami. Bohaterowie poruszają się po papierowym świecie – nawiązującym do ogromnej ilości dokumentów, które Trine Laier przejrzała podczas swoich badań”. *Cosmic Top Secret* – Press Release, op. cit.

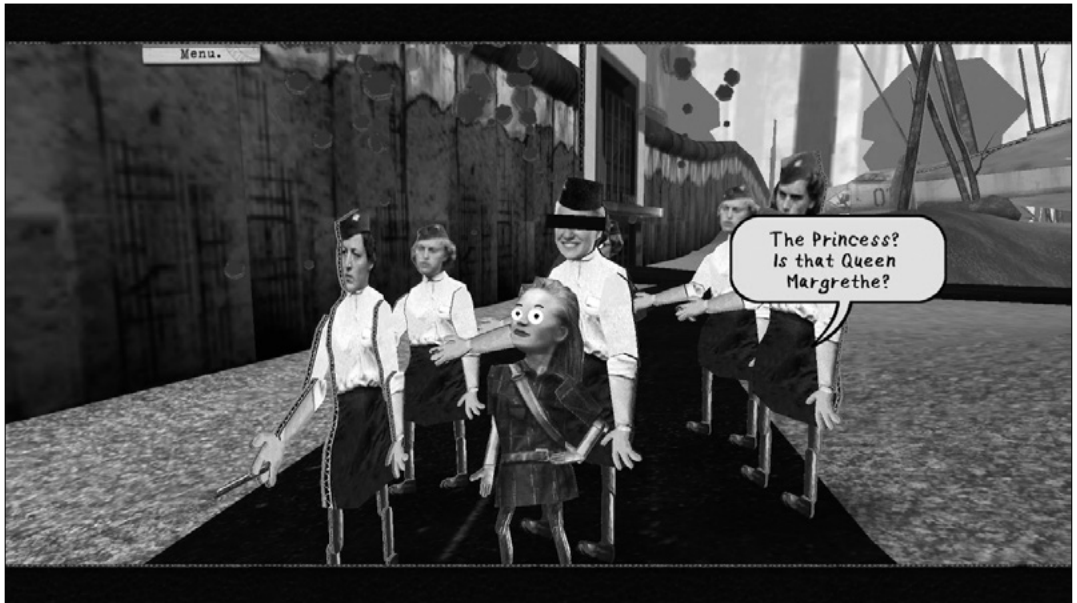


Il. 3. T. podejmuje próbę uzyskania zgody na odtajnienie akt rodziców. Zaprezentowana scena stanowi przykład autoironicznej gry z konwencją gatunkową, odzwierciedlającej subiektywną perspektywę bohaterki

się z nią, ile do równej partycypacji w rozgrywce. Strategia ironizacji (oddająca specyfikę relacji rodzinnych, jak również samą konwencję) oraz elementy odrealnienia (wynikające z ograniczeń silnika i koniecznych uproszczeń) podkreślają, że perspektywa gry łączy się ze światem wyobraźni, wiedzy i wrażliwości autorki, unikającej nadmiernego patosu (il. 3).

Manifestacja treści historycznych w ramach oprawy wizualnej nabiera szczególnego znaczenia przy uwzględnieniu interaktywnego charakteru rozgrywki, ściśle związanej nawigowaniem przez gracza w trójwymiarowej przestrzeni. Mechanika gry *Cosmic Top Secret* opiera się na eksploracji pięciu różnej wielkości plansz, które – odzwierciedlające podstawową chronologię przeprowadzanego „śledztwa” – przetwarzają na gruncie cyfrowych kolaży miejsca i motywy związane z przeszłością i teraźniejszością bohaterów. Zaprezentowane w grze ściśle splecenie ze sobą różnych porządków czasowych umożliwia sugestywne odzwierciedlenie, jak plastyczna i zindywidualizowana potrafi być sfera pamięci historycznej. Dzięki temu podmiejski las, który jest dla ojca Laier oraz innych oficerów rezerwy miejscem odbywania rekreacyjnych biegów przełajowych, gładko transformuje w swoisty „park pamięci” o zimnej wojnie (wypełniony wieloma postaciami, źródłami i artefaktami historycznymi, il. 4), a droga do biura duńskiego wywiadu wiedzie po teksturze olbrzymiej, lotniczej mapy terenu państw nadbałtyckich (usianej obiektami przeznaczonymi do sfotografowania przez pilotów duńskich samolotów szpiegowskich).

W podobnym duchu – łączącym aspekty ludyczne i kognitywne – funkcjonują dodatkowe mechaniki: rzucanie granatami, marszruta, lot



Il. 4. Kolaż jako strategia artystyczna i narracyjna. Wprowadzanie różnorodnych wątków faktograficznych oraz powiązanych z nimi postaci (reprezentowanych za pomocą źródeł historycznych, w tym fotografii) w formie wycinanek metaforyzuje istotę pamięci osobistej i zbiorowej

samolotem szpiegowskim czy używanie specjalnych negatywowych okularów umożliwiających przemieszczanie się po ścieżkach stworzonych z taśm perforowanych komputera DASK. Elementy naśladujące działalność agenturalną duńskich służb – np. fotografowanie polskich instalacji militarnych w rejonie Szczecina – wzmacniają immersję i mechanizmy utożsamienia gracza z bohaterami (także w momentach porażki). To sprawia, że konstrukcja świata przedstawionego – jakkolwiek przefiltrowana przez liczne zabiegi narracyjne i artystyczne – staje się metaforą doświadczeń jednostkowych i zbiorowych, w których przeszłość i teraźniejszość, rzeczywistość i wyobrażenie, fakt i fikcja współtworzą szeroko pojętą kulturę historyczną.

Ograniczenie analizy wyłącznie do perspektywy autobiograficznej i subiektywnej wizji artystycznej mogłoby prowadzić do błędnego przekonania, że tematyka historyczna pełni jedynie funkcję użytkową (by nie powiedzieć: pretekstową). Tymczasem, zgodnie z intencją autorki – co podkreśla zarówno w swoich wystąpieniach, jak i w narracji marketingowej – fundamentem narracji *CTS* jest wysiłek dokumentacyjny oraz idąca za nim krytyczna analiza źródeł.

Najważniejszym obszarem gromadzenia i podkreślania treści historycznych w grze jest dossier. Z perspektywy rozgrywki jest ono dziennikiem informującym gracza o postępie, ale na poziomie kognitywnym staje się centrum kształtowania wiedzy i wyobrażeń o przeszłości. Odbywa się to poprzez zbieranie rozproszonych w świecie gry źródeł historycznych – przedmiotów, których kolekcjonowanie

*Cosmic Top Secret*  
w wymiarze  
kognitywnym  
kultury historycznej:  
obiektywizująca rola  
źródeł historii

i wykorzystywanie jest ściśle powiązane z realizacją głównych i pobocznych zadań. Mechanika ta, powszechna w grach eksploracyjnych (od gier przygodowych pokroju *Valiant Hearts: The Great War* po FPS-y, jak *Wolfenstein: The New Order*), pogłębia immersję i zaangażowanie gracza w świat przedstawiony, także w jego wymiarze historycznym[41]. W przypadku gry autobiograficznej, inspirowanej praktyką filmu dokumentalnego, zbierane przedmioty zyskują dodatkowe znaczenie – uwypuklają związki opowieści ze sferą faktu, wzmacniając przekonanie o obiektywizującej roli źródeł historycznych[42].

Źródła historyczne, według definicji zaproponowanej przez Jerzego Topolskiego obejmują „wszelkie źródła poznania historycznego (bezpośredniego i pośredniego), tzn. wszelkie informacje (w rozumieniu teoriiinformacyjnym) o przeszłości społecznej, gdziekolwiek one się znajdują, wraz z tym, co te informacje przekazuje (kanałem informacyjnym)”[43]. W *CTS*, gdzie zbieranie i analiza przedmiotów są warunkiem progresji, gracz zapoznaje się z kilkudziesięcioma obiektami, które rzucają światło zarówno na relacje rodzinne Laier (perspektywa mikrohistoryczna), jak i na szerszy kontekst społeczny, polityczny, militarny i technologiczny zimnej wojny (makrohistoria). Ich pierwotne przeznaczenie i kontekst powstania pozwalają sklasyfikować je w następujących kategoriach:

- **źródła pisane narracyjno-relacyjne:** prywatna korespondencja (listy, e-maile), czasopisma (prasa codzienna), ulotki, materiały propagandowe, kartki z kalendarzy itp.;
- **źródła pisane o charakterze aktów normatywnych:** dokumenty, legitymacje członkowskie, raporty, traktaty międzynarodowe itp.;
- **źródła niepisane:** fotografie, mapy, diagramy, znaczki pocztowe, schematy techniczne itp.

Chociaż przetworzenie tych materiałów w formie fotografii, skanów czy modeli 2D pozornie może rodzić wątpliwości co do ich statusu jako „źródeł historycznych”, definicja Topolskiego odzwierciedla kluczową intencję Trine Laier: zapewnienie graczowi możliwości „poznania historycznego”. Źródłowy status materiałów zawartych w *CTS* z powodzeniem wpisuje się w założenia cyfrowej humanistyki, postrzegającej praktyki o charakterze digitalnym (m.in. wizualizację, modelowanie, symulację) jako immanentną część pracy współczesnego badacza przeszłości[44]. Dotyczy to również – podjętych w ramach pro-

[41] Szczegółowa definicja i przykłady zastosowania *collectibles* w grach cyfrowych przedstawiona została m.in. w artykule Joanny Pigulak, Marcina Pigulaka, *Światotwórcze funkcje rekwizytu. Collectibles w dylogii „The Last of Us” jako źródło wiedzy o przeszłości*, „Przestrzenie Teorii” 2023, nr 40, s. 131–134.

[42] Rozważania na ten temat związków poetyki filmu dokumentalnego i obecnych w nim źródeł historycznych można odnieść m.in. do takich gier jak *Attentat 1942*. Por. Michał Mochocki, *Heritage*,

*Authenticity, and the Fiction/Nonfiction Dualism in „Attentat 1942”*, [w:] *Games and Narrative. Theory and Practice*, red. Barbaros Bostan, Springer Nature, Berlin 2021, s. 281–298.

[43] Jerzy Topolski, *Metodologia historii*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 322.

[44] Danuta Smołucha opisuje digitalizację jako „konwersję sygnału lub kodu analogowego na sygnał lub kod cyfrowy”, a tym samym: zmianę zasobów „z nośnika tradycyjnego, takiego jak papier czy

cesu deweloperskiego gry – działań związanych z digitalizacją zasobów (nie tylko postrzeganych jako sam proces przetworzenia obiektu analogowego na cyfrowy, ale również uwzględniających towarzyszące mu czynności, m.in. poszukiwanie i kompletowanie zasobów, ich selekcję oraz aktywności podejmowane już po uzyskaniu skanów). W perspektywie metodologicznej oznacza to, że umieszczenie źródeł w przestrzeni cyfrowej nie zaprzecza ich pierwotnemu charakterowi, lecz wzmacnia status *Cosmic Top Secret* jako ego-dokumentu, łączącego jednostkową perspektywę z szerszym kontekstem historycznym<sup>[45]</sup>.

Gra akcentuje kognitywny wymiar narracji, umieszczając źródła w rozbudowanej strukturze narracyjnej. W przeciwieństwie do tytułów, które prezentują pojedyncze wydarzenie lub zjawisko poprzez pojedynczy przedmiot (np. *Valiant Hearts: The Great War* wykorzystuje reprezentację maski przeciwgazowej lub żołnierskiego noża jako katalizator dla konkretnego, popularnonaukowego wpisu<sup>[46]</sup>), *Cosmic Top Secret* grupuje kilka obiektów w celu ukazania szerszego kontekstu. Wiedza historyczna jest w grze przyswajana dwuetapowo:

1. **Zbieranie przedmiotów powiązanych z danym zadaniem** – zarówno głównym, jak i pobocznym. Każdy obiekt zawiera komentarz (widoczny w osobnym oknie lub bezpośrednio na przedmiocie), który podkreśla spostrzeżenia T. oraz jego kontekst historyczny.

2. **Łączenie przedmiotów w większą konstrukcję narracyjną** – poprzez automatyczny system lub interakcję gracza. Proces ten pozwala odblokować dodatkowe treści, takie jak fragmenty wywiadów, nowe przedmioty czy ujawnienie zamazanych fragmentów tekstów (il. 5 i 6).

Dzięki tak przyjętej strategii projektanckiej kolekcjonowanie przedmiotów nie tylko podkreśla elementy grywalizacyjne i formułę śledztwa, lecz także przywodzi na myśl metodyczność pracy historyka lub proces dokumentacji, który w ramach pracy archiwalnej faktycznie przeprowadziła Trine Laier. Tworząca się sieć powiązań, ukazana poprzez różnorodne perspektywy i typy źródeł, wzmacnia ciekawość gracza oraz skłania go do wstrzymania osądu do momentu zebrania wystarczającej liczby materiałów.

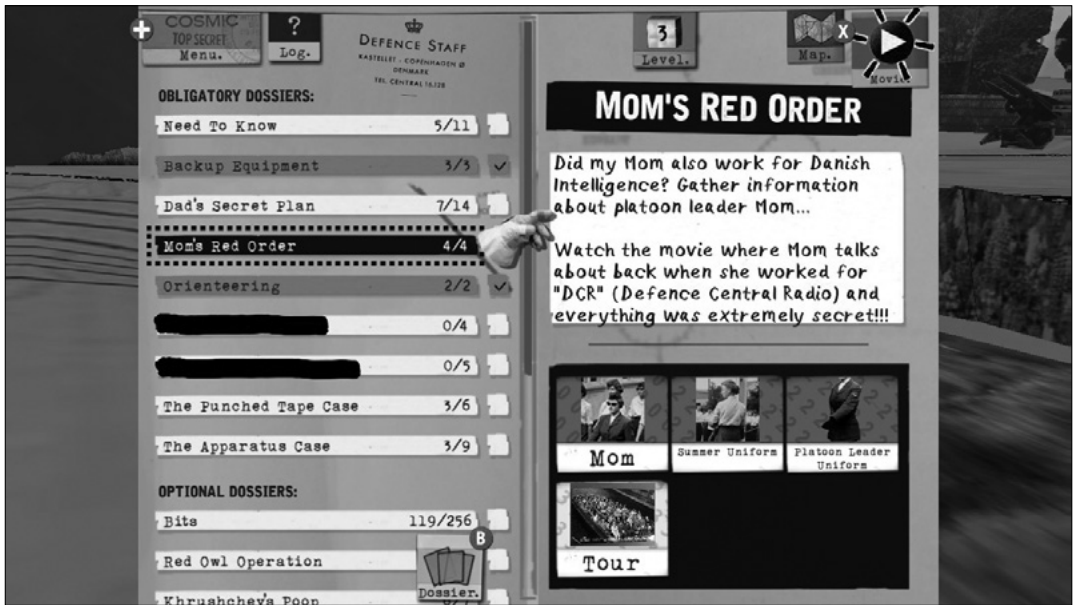
Paradoks cyfrowej formy ego-dokumentu polega na tym, że pozwala on na większą szczegółowość niż tradycyjny film dokumentalny. Trine Laier, wykorzystując immersyjność gier cyfrowych oraz satysfakcję płynącą z odkrywania kluczowych i opcjonalnych przedmiotów,

plótno, na pole elektromagnetyczne, reprezentowane w postaci binarnego zapisu na komputerze”. Zob. Danuta Smołucha, *Humanistyka cyfrowa w badaniach kulturowych. Analiza zjawisk na wybranych przykładach*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum, Kraków 2021, s. 30–32.

[45] O skali akceptacji procesów ucyfrowienia źródeł historycznych wśród przedstawicieli nauk historycznych świadczy tendencja do zastępowania określenia

„dematerializacja” (tradycyjnie używanego do opisu digitalizacji obiektów analogowych) terminem „rematerializacja”, który uwzględni fakt, że zapis cyfrowy zachowuje pewne cechy materialności pierwotnego zasobu. Danuta Smołucha, op. cit., s. 31.

[46] Zob. Sky L. Anderson, *The Interactive Museum. Video Games as History Lessons Through Lore and Affective Design*, „E-Learning and Digital Media” 2019, nr 16(3), s. 182–189.



Il. 5 i 6. Interfejs gry z zadaniem odkrycia prawdy o wywiadowczej przeszłości matki T. Widok źródła powiązane-go z konkretnym zdaniem oraz przykład jego połączenia z innymi elementami w szerszą konstrukcję narracyjną

subtelnie zachęca graczy do aktywnego śledzenia fabuły. Możliwa dzięki temu uważna analiza opisów obiektów, materiałów wideo i dialogów kształtuje u gracza zdolność krytycznego myślenia. Kiedy Lajer prostuje informacje – np. wskazując, że jej rodzice błędnie przypisywali pewne wydarzenia innym osobom lub łączyli dwa incydenty w jeden – odbiorca, niczym historyk mierzący się z subiektywnymi wspomnieniami, doświadcza satysfakcji wynikającej z odkrycia prawdy.



Ostatnim analizowanym aspektem, który podkreśla ego-dokumentalny charakter *Cosmic Top Secret*, jest manifestujący się w nim wymiar polityczny. W modelu Jörna Rüsena obejmuje on wszystkie podmioty, które – świadomie lub nie – wpływają na postrzeganie przeszłości i terażniejszości[47]. W kontekście dzieła autobiograficznego aspekt ten odzwierciedla jedną z kluczowych funkcji myślenia historycznego: organizowanie doświadczenia przeszłości jako doświadczenia władzy i autorytetu[48].

Według Rüsena (czerpiącego z myśli Maxa Webera) zdolność do wydawania rozkazów oraz prawdopodobieństwo ich wykonania nie tylko definiują istotę walki o władzę i jej legitymizację, lecz także kształtują mechanizmy wspólnotowe („łączące subiektywność tych, którzy rozkazują, z tymi, którzy są posłuszni”[49]). Jakkolwiek w jej obrębie pozostaje miejsce na działania społeczne ukierunkowane na bierny opór lub aktywne kształtowanie konkurencyjnych narracji (co odzwierciedlają liczne mechanizmy opisywane w badaniach dotyczących pamięci zbiorowej[50]), w każdej swojej formie niosą one świadectwo akcentowania lub kwestionowania określonego systemu wartości.

Przedstawiane wcześniej motywy powstania *CTS* wskazują, że twórcy postrzegali grę jako dzieło o wielopłaszczyznowym oddziaływaniu. W związku z tym proponują analizę politycznego wymiaru narracji w dwóch kontekstach: publicznym (odnosi się do ogólnego dyskursu dotyczącego duńskiej pamięci historycznej) i prywatnym (proces rozliczenia z przeszłością w ramach podstawowych więzi społecznych, zwłaszcza w relacji międzypokoleniowej rodzice–dzieci).

Zawarte w grze treści historyczne w dużej mierze korespondują z dominującą w Danii narracją dotyczącą sytuacji kraju w drugiej połowie XX wieku, reprezentowaną przez obecne w dyskursie publicznym i historiografii pojęcie „małego państwa między mocarstwami” (duń. *småstat mellem supermagter*[51]). Należą do nich:

– przedstawienie drugowojennych korzeni „Firmy” (duńskiego wywiadu wojskowego aktywnego podczas zimnej wojny),

[47] Jörn Rösen, op. cit., s. 179.

[48] Ibidem.

[49] Ibidem.

[50] Przykładowo, jak wskazuje Barbara Szacka, jedną z istotnych funkcji pamięci zbiorowej jest jej funkcja legitymizacyjna, związana z ugruntowaniem nie tylko istnienia zbiorowości, ale także jej struktur społecznej dominacji i formy władzy politycznej. Zob. Barbara Szacka, *Czas przeszły – pamięć – mit*, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2006, s. 54–58.

[51] Podobny sposób ujmowania zagadnień widoczny jest w publikacjach z pogranicza historiografii i literatury faktu, podejmujących próbę reinterpretacji historii Danii okresu zimnej wojny. Ole Retsbo w książce *Danmark i den kolde krig. De afgørende beslutninger* (DR, København 2008), opierając się na wywiadach

z byłymi ministrami spraw zagranicznych (w tym z Uffem Ellemannem-Jensenem), analizuje powojenną politykę zagraniczną kraju przez pryzmat pięciu decyzji o kluczowym znaczeniu, w tym przystąpienia do NATO. Niels Jensen w monografii *Den hemmelige krig. Truslerne mod Danmark 1949–1990* (Kriminalforlaget, Frederiksberg C 2022) koncentruje się na ukazaniu strategicznego znaczenia Danii w regionie Morza Bałtyckiego, uwzględniając aspekty wywiadowcze i militarne. Natomiast Bent Jensen w *Ulve får og vogtere. Den Kolde Krig i Danmark 1945–1991* (Gyldendal, København 2014) rekonstruuje ekonomiczne i polityczne strategie balansowania Danii między blokiem wschodnim a zachodnim w kontekście zimnowojennej rywalizacji.

*Cosmic Top Secret*  
w wymiarze  
politycznym kultury  
historycznej:  
umiejscowienie  
postaci w obrębie  
określonego systemu  
wartości

- przybliżenie sylwetek zapomnianych agentów,
- omówienie tajnych operacji wywiadowczych,
- uzupełnienie biografii znanych postaci duńskiego życia politycznego o mniej znane wątki (np. szpiegowską działalność ministra spraw zagranicznych Uffe Ellemanna-Jensena),
- prezentacja najważniejszych duńskich osiągnięć technologicznych okresu powojennego (m.in. uruchomienie DASK).

Przykładem praktycznego wykorzystania odniesień zawartych w grze w instytucjonalnej edukacji historycznej jest jej zastosowanie na wystawie przygotowanej w 2021 roku przez Muzeum Zimnej Wojny Stevnstfort. Miejsce to, ukazane w grze jako ostatni, piąty poziom, zaproponowało zwiedzającym analogowe rozegranie dodatkowego, szóstego poziomu. Rozgrywka, zaprojektowana przez Iben Bjørnsson we współpracy z Trine Laier, umożliwiała uczestnikom zapoznanie się ze „sprawą Runy” (duń. *Runa-sag*) – aferą szpiegowską z lat 50., w którą zamieszani byli duńscy komuniści działający na rzecz NRD i ZSRR[52].

Uwzględnienie perspektywy krajowej pozwala dostrzec, że poruszane przez Trine Laier motywy (podobnie jak nacisk na analizę źródeł historycznych) odzwierciedlają echa debat publicznych na temat potrzeby pogłębienia wiedzy o wpływie zimnej wojny na ówczesne życie polityczne i społeczne[53]. Dzięki temu ego-dokumentalny charakter narracji *CTS* ujawnia się nie tylko w prezentowanych faktach, ale także w poczuciu przynależności do określonej wspólnoty (np. wspomnianych wcześniej „dzieci zimnej wojny”). Cyfrowa T. akcentuje ten stan rzeczy poprzez subiektywne odczucia: zadowolenia z przynależności do zwycięskiej strony zimnowojennego konfliktu, podziw dla osiągnięć rodziców (m.in. szkolących członków rodziny królewskiej w strukturach wojskowych i przeprowadzających skomplikowane operacje matematyczne na pierwszych duńskich komputerach) oraz

[52] Wystawa zdobyła Nagrodę Innowacji w plebiscycie Historiske Dages Fornylesespris, wyróżniającym projekty wykorzystujące oryginalne strategie popularyzacji historii i dziedzictwa kulturowego. Jury szczególnie doceniło unikalne połączenie cyfrowej gry z możliwościami tradycyjnej przestrzeni muzealnej. Zob. Historiska Dages – oficjalna strona WWW festiwalu, <https://historiskedage.dk/koldkrigsmuseum-stevnsfort-vinder-historiske-dages-fornylesespris/> (dostęp: 31.03.2025).

[53] Jak zauważa Thorsten B. Olesen, redaktor pracy zbiorowej *The Cold War – and the Nordic Countries*, okres uznawany przez wielu historyków za zamknięty po rozpadzie ZSRR ponownie zyskał na znaczeniu. Stało się to m.in. w kontekście postulatów dotyczących odtajnienia archiwów wywiadowczych i wojskowych oraz rozliczenia ewentualnych aktów zdrady. Autorzy publikacji podkreślają, że potrzeba społeczna

znacząco wpłynęła na jej cele – „przedstawienie całościowego obrazu tego, w jaki sposób historiografia po zakończeniu zimnej wojny wpłynęła na nasze poglądy i rozumienie zimnej wojny w krajach nordyckich oraz je zmieniła” – co koresponduje z politycznym aspektem kultury historycznej. Zob. *The Cold War – and the Nordic Countries. Historiography at a Crossroads*, red. Thorsten B. Olesen, University Press of Southern Denmark, Odense 2004. Podobne wnioski wysunął 14 lat później duński historyk Rasmus Mariager, który na łamach „Journal of Cold War Studies” potwierdził, że otwarcie zimnowojennych archiwów przesunęło punkt ciężkości badań historycznych – z drugiej wojny światowej na kwestie bezpieczeństwa narodowego i polityki zagranicznej Danii w okresie powojennym. Zob. Rasmus Mariager, *Danish Cold War Historiography*, „Journal of Cold War Studies” 2018, nr 20(4), s. 180–211.



Il. 7. Dziecko w masce przeciwgazowej jako stały, powracający motyw gry Cosmic Top Secret

satisfakcja z odkrywania nieznanych faktów dotyczących działalności krajowego wywiadu. W wymiarze politycznym narracja balansująca na granicy przeszłości i teraźniejszości odnosi się szczególnie do tych Duńczyków, którzy byli zbyt młodzi, by w pełni doświadczyć społecznych, gospodarczych i politycznych skutków zimnej wojny, ale na tyle świadomi, by po latach dostrzegać jej wpływ na swoje lęki i wartości (il. 7)[54].

Przyjęty w tytule niniejszego artykułu wątek nakazuje skupić się na potencjale ego-dokumentu w kształtowaniu narracji historycznej. Zasadniczym błędem byłoby jednak pominięcie znaczenia intencji, która w dużej mierze ukształtowała wydźwięk gry: przygotowania emocjonalnego gruntu pod swoistą wymianę sekretów z przeszłości pomiędzy córką a rodzicami.

Ta perspektywa jest dostrzegalna nawet dla gracza, który wchodzi w interakcję z grą głównie na poziomie ludycznym, spełniając kolejne wymogi algorytmiczne. Napotykanne podczas rozgrywki zdjęcia z dzieciństwa T., fragmenty filmów ze spotkań rodzinnych (zbliżające narrację do stylistyki dokumentu *found footage*) czy prezentowane w zdigitalizowanej formie przedmioty związane z jej bliskimi zachęcają do ustawicznego stawiania jej doświadczeń w centrum narracji. Sama autorka świadomie czyni indywidualną perspektywę integralną częścią gry – analogicznie

[54] Na trafność tej interpretacji wskazuje również fakt, że w materiałach prasowych podkreślano osobisty charakter pracy nad grą także w przypadku innych członków zespołu. Jednym z przykładów jest Lise Saxtrup – producentka z Klassefilm – której

rodzice w latach 70. należeli do Komunistycznej Partii Danii. Zob. *Selvbiografisk spiondokumentar. Trine er hovedperson i sit eget spil* (materiał z Dysku Google należącego do producenta gry, op. cit.).

jak w przypadku treści historycznych – wprowadzając swoiste „zadania poboczne” nadawane przez tajemniczą postać w masce izolacyjnej.

Chociaż gracz od samego początku może się domyślać, że pod wspomnianą maską ukrywa się dziecko, pełne zrozumienie tej strategii narracyjnej przynosi dopiero finał gry. Jednocześnie przybliżanie doświadczeń T. z czasów młodości odzwierciedla żywotny dla nurtu autobiograficznego aspekt, jakim jest przepracowywanie przez osobę autorską własnej przeszłości. Tym samym to, co początkowo jawiło się jako nadrzędny cel – odpowiedź na pytanie: „jaką prawdę skrywali przede mną rodzice?” – w ostatnich aktach gry przeistacza się w narzędzie oswojenia z kwestią znacznie bardziej złożoną: „jakie prawdy ukryliśmy przed członkami własnej rodziny?”

Pierwszym przykładem tego procesu jest przepracowanie zmo- wy milczenia wokół wcześniejszych związków rodziców: śmiertelnej choroby pierwszego męża matki oraz romansu pomiędzy Bengtem a Hanne, który doprowadził do rozwodu Bengta z jego pierwszą żoną. Okoliczności towarzyszące historycznemu śledztwu T. stały się zarazem okazją do kolejnych, rodzinnych wyznań – tym razem odnoszących się do życia prywatnego. Szczególną rolę odgrywa w tym kontekście także konstrukcja rozgrywki, w której na każdym poziomie T. konfrontuje się z własnymi sekretami, skrzętnie skrywanymi przed najbliższymi. Początkowo dotyczą one drobnych przewinień (np. prowadzenia samochodu bez prawa jazdy czy palenia w nastoletnim wieku), z czasem jednak prowadzą do wyznań naznaczonych traumą (takich jak dokonana aborcja). Kulminacją tego procesu staje się zebranie się na odwagę, aby wyznać bliskim prawdę o ponownym zajściu w ciążę.

Nie oznacza to oczywiście, że warstwa historyczna traci na znaczeniu; przeciwnie, przyświecający jej emocjonalny i psychiczny ciężar szczególnie podkreśla znaczenie „historii prywatnej” jako istotnego elementu narracji.

## W stronę „nowej” historii

W mojej analizie *Cosmic Top Secret* ukazuję, w jaki sposób gra autobiograficzna może pełnić funkcję cyfrowego ego-dokumentu, łącząc osobistą narrację z refleksją nad historią. Wychodząc od kontekstu ewolucji tematyki historycznej w grach cyfrowych, wskazuję, że produkcja Trine Laier stanowi istotny przykład łączenia dokumentalnego podejścia do przeszłości z subiektywną, jednostkową perspektywą.

Opierając się na interdyscyplinarnym ujęciu – obejmującym perspektywę *game studies*, metodologię historii oraz koncepcję kultury historycznej Jörna Rüsen’a – pokazuję, że *Cosmic Top Secret* realizuje kluczowe cechy ego-dokumentu. Gra nie tylko stanowi świadectwo osobistego doświadczenia, lecz także wykorzystuje źródła historyczne oraz mechanizmy interaktywne do odnajdywania i interpretowania znaczeń przeszłości. Istotną rolę odgrywa przy tym odbiorca (gracz), który wciela się w bohaterkę, jednak nie sprawuje pełnej kontroli nad narracją – zamiast tego podąża śladami i świadectwami, rekonstruując historię na własnych warunkach.

Jeżeli przyjmiemy za M. Tinningiem i Ch. Lubinski, że ego-dokumenty nie mają na celu ukazania obiektywnej prawdy, lecz przedstawienie, w jaki sposób jednostki postrzegały swoją rzeczywistość, normy społeczne i relacje międzyludzkie, znaczenie *Cosmic Top Secret* – dzieła ujawniającego procesy pamięci oraz mechanizmy konstruowania i reinterpretowania przeszłości – znacząco wzrasta. Obietnica spojrzenia na przeszłość z perspektywy Trine Laier, jakkolwiek ograniczona formułą dokumentalną i podporządkowana wymogom medium interaktywnego, pozostaje kluczowym aspektem odbioru tej produkcji.

Rob Gallagher, poszukując specyfiki gier autobiograficznych, zauważył, że „podczas gdy pierwsze [gry komercyjne – przyp. M.P.] obiecują poczucie sprawczości, drugie [autobiograficzne – przyp. M.P.] badają jej granice”. W podobnym duchu Ewa Domańska w *Mikrohistoriach. Spotkaniach w międzyświatach* – klasycznej już pozycji dla metodologii historii – definiując współczesne przemiany historiografii i historiozofii, wskazywała:

„Nowa” historia, określana przeze mnie jako „historia alternatywna”, zaproponowała inne (od tradycyjno-modernistycznego) podejścia do przeszłości i inną jej panoramę. Opowiada ona o człowieku, który został „wyrzucony” w świat, o ludzkim byciu w świecie, o ludzkim doświadczaniu świata i o sposobach tego doświadczania. Jest to zatem historia doświadczeń, historia uczuć, prywatnych mikroświatów. Człowieka i jego losy poznajemy za pośrednictwem *cases* (przypadków), „miniatur”, antropologicznych opowieści, które jak sonda pozwalają wniknąć w codzienną rzeczywistość[55].

W perspektywie *historical game studies* – stosunkowo młodej dyscypliny badającej granice pomiędzy metodologią historii a specyfiką dzieła interaktywnego – uwzględnienie gier autobiograficznych o charakterze ego-dokumentu otwiera nowe perspektywy w refleksji nad historią: jej odczuwaniem, interpretowaniem oraz postrzeganiem jako cyfrowego narzędzia osvajania rzeczywistości.

Altman Rick, *Gatunki filmowe*, tłum. Maria Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.

Anderson Sky LaRell, *The Interactive Museum. Video Games as History Lessons Through Lore and Affective Design*, „E-Learning and Digital Media” 2019, nr 16(3), s. 177–195. <https://doi.org/10.1177/2042753019834957>

Chapman Adam, *Digital Games as History. How Videogames Represent the Past and Offer Access to Historical Practice*, Routledge, New York–London 2016.

*Cosmic Top Secret* – oficjalna strona WWW gry, <https://www.cosmictopsecretgame.com/> (dostęp: 31.03.2025).

## BIBLIOGRAFIA

[55] Ewa Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2005, s. 62–63.

- Cosmic Top Secret* – oficjalny kanał na YouTube, T & „Cosmic Top Secret” @ *GDC Flashforward*, <https://youtu.be/-Egh6uic0Yc?si=qcg7N0W4AoM9ZgMG> (dostęp: 31.03.2025).
- Cosmic Top Secret* – Press Release (materiał z Dysku Google należącego do producenta gry), <https://docs.google.com/document/d/1mYvFvaOH0ikU1uj3UNVlump0SBD6gnYXYr3p-CjBm0/edit?pli=1&tab=t.0> (dostęp: 31.03.2025).
- Dalager Ditlevsen Søren, *Trines mor og far arbejdede på tophemmelige militære projekter. Nu afslører hun dem – i et computerspil*, DR, 17.11.2018, <https://www.dr.dk/nyheder/kultur/historie/trines-mor-og-far-arbejdede-paa-tophemmelige-militaere-projekter-nu> (dostęp: 31.03.2025).
- Dam Freja, *Espionage and Cutouts*, Det Danske Filminstitut, 8.11.2017, <https://www.dfi.dk/en/news/espionage-and-cutouts> (dostęp: 31.03.2025).
- Det Danske Filminstitut, *Var far spion?*, 15.06.2012, <https://www.dfi.dk/nyheder/var-far-spion> (dostęp: 31.03.2025).
- Domańska Ewa, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyswiatach*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2005.
- Fernández Vara Clara, *The Tribulations of Adventure Games. Integrating Story into Simulation Through Performance* (praca dyplomowa), Georgia Institute of Technology, Atlanta 2009.
- Gallagher Rob, *Humanising Gaming? The Politics of Posthuman Agency in Autobiographical Videogames*, „Convergence. The International Journal of Research into New Media Technologies” 2022, nr 28(2), s. 359–373. <https://doi.org/10.1177/13548565221083485>
- Harris John, „Cosmic Top Secret” and a Path to Autobiographical Game Design, Game Developer, 8.01.2019, <https://www.gamedeveloper.com/design/-i-cosmic-top-secret-i-and-a-path-to-autobiographical-game-design> (dostęp: 31.03.2025).
- Historiska Dages – oficjalna strona WWW festiwalu, <https://historiskedage.dk/koldkrigsmuseum-stevnsfort-vinder-historiske-dages-fornylsespris/> (dostęp: 31.03.2025).
- Jensen Bent, *Ulve, Får Og Vogtere. Den Kolde Krig i Danmark 1945–1991*, Gyldendal, København 2014.
- Jensen Niels, *Den hemmelige krig. Truslerne mod Danmark 1949–1990*, Kriminalforlaget, Frederiksberg C 2022.
- Knoop Joseph, *This Developer Made a Game about her Parents’ Jobs as Spies*, PC Gamer, 31.08.2022, <https://www.pcgamer.com/this-developer-made-a-game-about-her-parents-jobs-as-spies/> (dostęp: 31.03.2025).
- Mariager Rasmus, *Danish Cold War Historiography*, „Journal of Cold War Studies” 2018, nr 20(4), s. 180–211. [https://doi.org/10.1162/jcws\\_a\\_00825](https://doi.org/10.1162/jcws_a_00825)
- Mascuch Michael, Dekker Rudolf, Baggerman Arianne, *Egodocuments and History. A Short Account of the Longue Durée*, „The Historian” 2016, nr 78(1), s. 11–56. <https://doi.org/10.1111/hisn.12080>
- Mochocki Michał, *Heritage, Authenticity, and the Fiction/Nonfiction Dualism in „Attentat 1942”*, [w:] *Games and Narrative. Theory and Practice*, red. Barbaros Bostan, Springer Nature, Berlin 2021, s. 281–298.
- Myślenie historyczne. Część I: Jörn Rüsen, Nadawanie historycznego sensu*, tłum. Rafał Żytyniec, red. Robert Traba, Holger Thünemann, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2015.
- Parkin Simon, *The Biographical Video Games Playing at Real Life*, The Guardian, 2.07.2017, <https://www.theguardian.com/technology/2017/jul/02/biographical-video-games-real-life-simon-parkin> (dostęp: 31.03.2025).
- Pigulak Joanna, Pigulak Marcin, *Światotwórcze funkcje rekwizytu. Collectibles w dylogii „The Last of Us” jako źródło wiedzy o przeszłości*, „Przestrzenie Teorii” 2023, nr 40, s. 129–151. <https://doi.org/10.14746/pt.2023.40.7>

- Pigulak Marcin, *Gry pamięci. „Valiant Hearts: The Great War” i „My Memory of Us” w perspektywie kultury historycznej*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2021, nr 29(38), s. 144–160. <https://doi.org/10.14746/i.2021.38.09>
- Retsbo Ole, *Danmark i den kolde krig. De afgørende beslutninger*, DR, København 2008.
- Roszak Stanisław, *Ego-documents. Some Remarks about Polish and European Historiographical and Methodological Experience*, „Biuletyn Polskiej Myśli Historycznej” 2013, nr 8, s. 27–42. <https://doi.org/10.12775/BPMH.2013.001>
- Rüsen Jörn, *Evidence and Meaning. A Theory of Historical Studies*, Berghahn Books, New York–Oxford 2019.
- Skotarczak Dorota, *Kilka uwag o historii wizualnej*, „Klio Polska. Studia i Materiały z Dziejów Historiografii Polskiej” 2016, t. 8, s. 117–130. <https://doi.org/10.12775/KlioPL.2016.08>
- Smółucha Danuta, *Humanistyka cyfrowa w badaniach kulturowych. Analiza zjawisk na wybranych przykładach*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum, Kraków 2021.
- Szacka Barbara, *Czas przeszły – pamięć – mit*, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2006.
- Szulakiewicz Władysława, *Ego-dokumenty i ich znaczenie w badaniach naukowych*, „Przegląd Badań Edukacyjnych” 2013, nr 16, s. 65–84. <https://doi.org/10.12775/PBE.2013.006>
- The Cold War – and the Nordic Countries. Historiography at a Crossroads*, red. Thorsten B. Olesen, University Press of Southern Denmark, Odense 2004.
- Tinning Morten, Lubinski Christina, *Ego-documents in Management and Organizational History*, „Management & Organizational History” 2022, nr 17(3–4), s. 166–188. <https://doi.org/10.1080/17449359.2022.2158107>
- Topolski Jerzy, *Metodologia historii*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.
- Werning Stefan, *The Persona in Autobiographical Game-Making as a Playful Performance of the Self*, „Persona Studies” 2017, nr 3(1), s. 28–42. <https://doi.org/10.21153/ps2017vol3no1art650>



Wejście do kina Spegeln, Sztokholm, 1935

Źródło: domena publiczna (Svensk Filmindustri), [https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ASpegeln\\_1935.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ASpegeln_1935.jpg)



# „We wspólnym piekle”. Transnarodowość i nowy sposób prezentowania historii w czeskim kinie na przykładzie Malowanego ptaka Václava Marhoul

**ABSTRACT.** Maciejewska Marta, „We wspólnym piekle”. *Transnarodowość i nowy sposób prezentowania historii w czeskim kinie na przykładzie Malowanego ptaka Václava Marhoul* [In a Common Hell: Transnationalism and a New Way of Presenting History in Czech Cinema – the Example of Václav Marhoul's *The Painted Bird*]. “Images” vol. XXXVIII, no. 47. Poznań 2025. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 155–169. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2025.38.47.9>.

The subject of this article is two aspects related to the film *The Painted Bird* (2019) by Czech director Václav Marhoul: the way history is depicted (in a way that is different from other Czech films after 1989), and the issue of transnationalism (because the film was made in this perspective). Marhoul's film is set in the context of historical cinema, Czech cinematography after the Second World War and present-day foreign film circulation. Critical reception and interviews with the director are important to me: in order to fully explain how the film is received, and to which works of European art cinema it is compared in order to fully confirm the thesis of its transnationalism. In my article, I cite the theories and features of the concept of transnationalism developed by many other scholars to demonstrate the specificity of *The Painted Bird*.

**KEYWORDS:** transnationalism, history, Czech cinema, Czech film, Václav Marhoul, *The Painted Bird*

Inga Iwasiów, poddawszy analizie powieści Jerzego Kosińskiego, dochodzi do wniosku, że „piekło jest uniwersalne” [1]. Chociaż autorka, kiedy pisze o tej wspólnotowości zła, odwołuje się przede wszystkim do płci, bo próbuje odpowiedzieć na pytanie, czym jest „męska lektura” (usłyszała, że literatura Kosińskiego właśnie do takich pozycji należy) [2], w moim przekonaniu można poszerzyć to zagadnienie – w odniesieniu do *Malowanego ptaka*, którego adaptacji filmowej dotyczy niniejszy artykuł. „Piekło”, przemoc i nieszczęście w tej historii pojawiają się na każdym przystanku chłopca, wędrującego między wsiami słowiańszczyzny w okresie II wojny światowej. Ta uniwersalna perspektywa, pokazująca, że do aktów zła zdolny jest każdy bez względu na pochodzenie, wydała się najwyraźniej interesująca czeskiemu reżyserowi Václavowi Marhoulowi, który postanowił przenieść *Malowanego ptaka* na srebrny ekran.

Rozważając zaadresowany już w tytule artykułu sposób ukazania historii w filmie Czecha, warto zastanowić się nad tożsamością kina historycznego po 1989 roku oraz nad kontekstem, w jakim ono

[1] Inga Iwasiów, *We wspólnym piekle*, „Teksty Dru-  
gie” 1993, nr 4–5–6, s. 96.

[2] Ibidem, s. 81.

powstaje. Podczas prac nad niniejszym tekstem trafiłam na określenia jednoznacznie definiujące najnowszą czeską kinematografię jako peryferyjną – takie stwierdzenia pojawiają się chociażby w pracach licencjackich z czeskich uczelni<sup>[3]</sup> (co znaczy, że wspomniane określenia pokutują już na względnie wczesnym etapie specjalistycznego zaznajomienia z rodzimą kinematografią), a także towarzyszą kilku wywiadam Václava Marhoula, w których mówi się o pewnym symbolicznym oddaleniu czeskiego przemysłu filmowego od wielkiego świata. W rozmowie dla portalu Cineuropa.org reżyser wspomina o pozyskiwaniu praw do swojej produkcji:

Osiem miesięcy zajęło mi uzyskanie praw w Spertus Institute for Jewish Learning and Leadership w Chicago. Ku mojemu zaskoczeniu, spotkali się ze mną. Trzech mężczyzn w ręcznie robionych jedwabnych krawatach, które musiały kosztować tyle, co mały samochód, przesłuchiwało tego Czecha w dżinsach i T-shircie przez godzinę i dziesięć minut. Ku mojemu zdziwieniu, otrzymałem prawa<sup>[4]</sup>.

Ze słów Marhoula wyciera – niepozbawione ironii czy przekory – przekonanie o kontraście pomiędzy zamożnymi, przywykłymi do autoprezentacji reprezentantami Zachodu a wyglądającym na przeciętnego przybyszem z Europy Środkowej. W powyższej wypowiedzi uderza szczególnie stwierdzenie o przesłuchiwanie, stawiające przedstawiciela czeskiej kinematografii w pozycji podległej, słabszej wobec jego amerykańskich rozmówców.

Spostrzeżeniami o podobnym charakterze Marhoul dzieli się także w innym wywiadzie – przeprowadzonym przez Carlosa Aguilara dla strony Rogerebert.com. Reżyser stwierdza, że możliwość pozyskania kontaktów do gwiazd światowego formatu, które poprosił o zagranie w jego filmie (jak Harvey Keitel, Stellan Skarsgård, Udo Kier i Julian Sands), zapewniła mu popularność powieści Kosińskiego, którą czytali wszyscy aktorzy, a nie jego własna pozycja filmowca: „[...] ponieważ *Malowany ptak* jest światowym bestsellerem, pomyślałem, że mogę zapytać każdego, nawet jeśli jestem czeskim reżyserem mieszkającym w Pradze”<sup>[5]</sup>. Widać tu zatem intuicję Marhoula: twórca zakłada, że jego dorobek i działalność na rzecz czeskiej kinematografii nie są wystarczająco znane międzynarodowym odbiorcom, więc punktem wyjścia do realizacji transnarodowego dzieła staje się owiana skandalem książka Kosińskiego.

[3] Zob. Kamila Jablonická, *National Film Culture and Global Flows. Case Study of the Czech Republic* (praca licencjacka), Masarykova Univerzita, Brno 2020, [https://is.muni.cz/th/sc34w/Bachelor\\_Thesis\\_Jablonicka.pdf](https://is.muni.cz/th/sc34w/Bachelor_Thesis_Jablonicka.pdf) (dostęp: 30.09.2024).

[4] Jan Lumholdt, *During These 11 years, I've Had the Best Producer in the World. Václav Marhoul* (wywiad z Václavem Marhoulem), <https://cineuropa.org/en/interview/377781/> (dostęp: 30.09.2024). Wszystkie

tłumaczenia z języka angielskiego i czeskiego wykorzystane w niniejszym artykule są mojego autorstwa, o ile nie zostało wspomniane inaczej.

[5] Carlos Aguilar, *A Truthful Movie. Václav Marhoul on The Painted Bird* (wywiad z Václavem Marhoulem), <https://www.rogerebert.com/interviews/painted-bird-interview-vaclav-marhoul> (dostęp: 30.09.2024).

W 2005 roku Zdeněk Holý, krytyk filmowy przez wiele lat związany z czasopismem „Cinepur” oraz uczelnią FAMU, napisał, że finansowanie czeskich produkcji jest trudne ze względu na niejasność dystrybucji dóbr, niejednoznaczność działań funduszu filmowego i telewizyjnego, których zadaniem jest finansowanie produkcji „przyjaznych dla widza”, zachęcających do oglądania jak największą publiczność [6]. Takie działanie nie sprzyja, zdaniem dziennikarza, realizacji bardziej wymagających projektów artystycznych. Holý pisze, że w kinematografii czeskiej dzieła o wyższych ambicjach artystycznych można spotkać, ale na peryferiach.

Ta rzekoma „prowincjonalność” i związane z nią trudności w realizacji czy w rozpowszechnianiu filmów, które byłyby bardziej niszowe, wiążą się także z trudną historią czeskiego kina, która miała miejsce po aksamitnej rewolucji. Przed 1989 rokiem przez wiele lat (bo od 1945 roku, czyli od ustaleń z dekretów Beneša) w czechosłowackiej kinematografii obowiązywał tzw. model szklarniowy, zgodnie z którym państwo miało monopol na produkcję i dystrybucję filmów (w latach 1962–1991 podlegały one jednostce Československý film i jej oddziałom). Teraz, ze względu na zmianę systemu gospodarczego na gospodarkę wolnorynkową, kinematografia musiała się utrzymywać z prywatnych środków. Innymi słowy – musiała być atrakcyjna dla publiczności.

Początkowo dochodziło do różnych paradoksów – filmy u progu lat 90. realizowano półlegalnie, a Barrandov, wciąż będący przedsiębiorstwem państwowym, musiał się utrzymywać z prywatnych środków. Tu znaczącą, choć niewdzięczną, rolę odegrał Václav Marhoul, który kierował studiem, gdy było ono w wyjątkowo trudnej sytuacji. Barrandov teoretycznie miał status instytucji państwowej, jednak nie mógł liczyć na państwowe dofinansowanie. W związku z koniecznością wprowadzenia cięć budżetowych z przedsiębiorstwa trzeba było zwolnić 1700 osób [7]. Marhoul jako jeden z niewielu przedstawicieli świata kina w tym okresie przedstawił projekt prywatyzacji, który wielu jego kolegom i koleżankom po fachu wydawał się sensowny. Doszło jednak do swoistego konfliktu pokoleń: Marhoula wspierali młodszy twórcy, jak Ondřej Trojan (ur. 1959) czy Filip Renč (ur. 1965), z kolei starsi, w większości klasycy czechosłowackiej nowej fali, jak František Vlácil, Věra Chytilová czy Jiří Menzel, jawnie krytykowali jego pomysły [8]. Barrandov, który od powstania w 1931 roku przetrwał właściwie wszystkie zawirowania polityczne w kraju, dziś prężnie funkcjonuje, realizując nie tylko rodzime filmy, ale także zagraniczne superprodukcje (jak chociażby *Casino Royale* czy *Jojo Rabbit*, czym studio chwali się na swojej stronie internetowej). Petr Vlček zauważa jednak, że studio realnie nie przyczynia się do rozwoju kinematografii, a jego artystycz-

[6] Zdeněk Holý, *Český film: kvalita na okrajích*, „A2” 2005, nr 8, <https://www.advojka.cz/archiv/2005/8/>  
cesky-film-kvalita-na-okrajich (dostęp: 30.09.2024).

[7] Petr Vlček, *Bój o czeski film*, „Kino” 2019, nr 6, s. 28.

[8] Ibidem.

ne znaczenie spadło w związku z tym, że zajmuje się obecnie głównie produkcją filmów mainstreamowych[9].

W 1993 roku w Czechach zaczęła obowiązywać nowa ustawa audiowizualna i powstał Państwowy Fundusz Kinematografii (Státní fond kinematografie), czyli (analogicznie jak w tym samym okresie w Polsce) pojawiła się próba uporządkowania przemysłu. Na usprawnienie jego działania wpływ miały jednak nie tylko decyzje urzędników i polityków, ale przede wszystkim zaangażowanie zawodowe nowego pokolenia twórców, w tym Jana Svěráka, Jana Hřebejka, Petra Zelenki, Bohdana Slámy czy Davida Ondříčka. To oni swoimi filmami, realizowanymi już w potransformacyjnej rzeczywistości, nadali kształt czeskiej kinematografii, także historycznej, jaką znamy dziś.

Śledząc losy czeskiego kina po aksamitnej rewolucji, dochodzę do wniosku, że o powodzeniu czeskich filmów w kraju możemy mówić, biorąc pod uwagę następujące czynniki (nie jest to szczególnie odkrywczе, jednak dla porządku dalszej części tekstu warto te elementy wymienić): najważniejsze krajowe nagrody Czeskie Lwy i zainteresowanie krytyków, rankingi popularności wśród użytkowników czeskich baz filmowych (jak chociażby Česko-Slovenská filmová databáze), a także box office i popularność wśród publiczności kinowej. Na początku warto zaznaczyć, jakie filmy są szczególnie promowane przez Česká Akademię Filmową i Telewizyjną, decydującą o przyznawaniu Czeskich Lwów oraz typującą rodzime realizacje do wyścigu o Oscary. Mianowicie do nagród Amerykańskiej Akademii niejednokrotnie wystawiane są filmy odnoszące się do historii. Krytyczka filmowa Jindřiška Bláhová zauważa, że często są to filmy historyczne z dobrą obsadą i wysokim budżetem, które dotyczą historii Czechosłowacji czy Czech w taki sposób, by każdy widz mógł ją zrozumieć. Zwraca się tu dużą uwagę na malownicze zdjęcia, dopracowane kostiumy, a także reprezentatywność dla kraju[10].

Trudno nie zgodzić się z Bláhová, przyglądając się liście czeskich filmów, które po 1989 roku otrzymały nominację do Oscara w kategorii najlepszy film nieanglojęzyczny – zawsze opowiadają one o historii: najbardziej znany z nich to laureat rzeczony nagrody *Kola* (reż. Jan Svěrák), którego akcja jest osadzona w latach 80.; kolejny z tych filmów, *Musimy sobie pomagać* (reż. Jan Hřebejk), opowiada o losach bohaterów żyjących w czasie II wojny światowej; podobnie jest w przypadku adaptacji powieści historycznej Květy Legátovéj *Želary* (reż. Ondřej Trojan). Spośród produkcji czeskich na oscarowej shortliście znalazły się także *Malowany ptak* i *Szarlatan* (reż. Agnieszka Holland) oraz osadzone w latach 60. *Fale* (reż. Jiří Mádl). Widać zatem konkretne przeświadczenie Czechów o tym, że muszą wysłać coś kulturowo i historycznie istotnego dla Zachodu – o docenianiu filmów, które są repre-

[9] Ibidem, s. 28, 29.

[10] Jindřiška Bláhová, *Barvoslepy Lev*, Respekt, 8.03.2020, <https://www.respekt.cz/kultura/barvoslepy->

-lev?srsId=AfmBOoogcRin1zaqPBAiKu9bnjUT7cLL7BoMXBJomPPsuiIFj-X\_v8a (dostęp: 30.09.2024).

zentatywne dla danego kraju (w przypadku kinematografii polskiej jest zresztą analogicznie). Każdy ze wspomnianych filmów, które otrzymały nominację, opowiada o osobistym doświadczaniu historii (poznajemy ją oczyma jednej postaci lub niewielkiej społeczności). Istotną wydaje mi się także przynależność gatunkowa tych dzieł – otóż aż dwa z nich (w tym zdobywca Oscara) to komedie czy komediodramaty.

Chociaż oczywiście nie wszystkie czeskie filmy historyczne muszą być komediami (często do Czeskich Lwów czy Oscara wystawiane są przecież filmy historyczne zrealizowane w poważnym tonie, jak *Gorejący krzew* Agnieszki Holland czy *Zátopek* Davida Ondříčka), to widownia takie realizacje ceni. W mainstreamie czeskim humor i historia niejednokrotnie idą w parze – dobre przykłady to filmy Jana Hřebejka, wspomniane wcześniej *Musimy sobie pomagać* oraz *Pod jednym dachem*. Interpretowanie historii Czech z przymrużeniem oka zostało zapoczątkowane już po II wojnie światowej – w filmie Josefa Macha *Nikt nic nie wie* (1947) dochodzi do rozliczenia z przeszłością w formie zakrawającej o absurd komedii omyłek.

Komedia w czeskiej kulturze ma jednak znacznie dłuższą historię, o czym w artykule *Czeska komedia dla początkujących (szkic z historii gatunku)* pisze Patrycjusz Pająk. Autor, odnosząc się do produkcji z czasów prehistorii kina i przełomu wieków XIX i XX, stwierdza:

Komedia (*komedie, veselohra*) jest najpopularniejszym gatunkiem czeskiego filmu fabularnego. Już pierwsze, kilkunastosekundowe etiudy fabularne, kręcone pod koniec XIX wieku przez pioniera czeskiego kina, Jana Kříženeckiego, mają charakter komediowy (np. *Schadzka w młynie/Dostaveničko ve mlýnici*, 1898). Występuje w nich pierwszy czeski komik filmowy – Josef Šváb-Malostranský[11].

Komedia w czeskim kinie miała się świetnie także w późniejszym okresie kina niemego (co wynikało nie tylko z żartobliwych upodobań naszych sąsiadów, ale było przecież światowym trendem) – wystarczy wspomnieć komedie Antonína Pecha z udziałem Emila Artura Longena[12]. Jak słusznie zauważa Pająk, komedia w Czechach z rozwojem kina – niezależnie od kontekstu politycznego – umacnia swoją pozycję i jest niezmiennie popularna, a ponadto „wchodzi często w symbiozę z innymi konwencjami gatunkowymi”[13]. Nie dziwi zatem, że najpopularniejsze współczesne czeskie filmy historyczne mają komediową tonację. Ta fuzja humoru i przeszłości to coś, co – jak sądzi Zdeněk Holý – uczyniło czeskie kino wyjątkowym. Jego zdaniem czeskie filmy mogą zainteresować zagranicznego widza tym, że pokazują wpływ historii na życie zwykłego człowieka[14]. Odniesienie w filmach o te-

[11] Patrycjusz Pająk, *Czeska komedia dla początkujących (szkic z historii gatunku)*, [w:] *Popkomunizm. Doświadczenie komunizmu a kultura popularna*, red. Magdalena Bogusławska, Zuzanna Grębecka, Wydawnictwo Libron, Kraków 2020, s. 139.

[12] Jadwiga Hučková, *Czechy i Słowacja*, [w:] *Kino nieme. Historia kina, Tom 1*, red. Tadeusz Lubelski,

Iwona Sowińska, Rafał Syska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2009, s. 860.

[13] Patrycjusz Pająk, op. cit., s. 140.

[14] Jaroslav Pinkas w książce *Jak vzpomínáme na normalizaci. Obrazy normalizační minulosti ve filmu* zwraca uwagę na to, że w czeskich filmach obraz

matyce historycznej do humoru ma też w jego opinii znaczny wpływ na społeczeństwo – pozwala bowiem pogodzić się ze skomplikowanymi wydarzeniami z przeszłości[15].

Filmoznawca Luboš Ptáček przeanalizował czeskie filmy historyczne zrealizowane po 1989 roku – znalazł wśród nich wiele produkcji opowiadających o normalizacji, o nostalgicznym czy ostalgiecznym nacechowaniu (pisze o tym w artykule *Ostalgia in Czech Films about Normalisation Created Post-1989*). Swoje rozważania opiera na pojęciu refleksyjnej nostalgii Svetlany Boym, która „koncentruje się na postrzeganiu historii i upływu czasu poprzez pamięć indywidualną i kulturową”[16] (łączy się to z wcześniej przytoczonym przekonaniem Holego o przybliżaniu „wielkiej” historii przez pryzmat indywidualnych losów). Badając zagadnienie nostalgii, która jego zdaniem rozwijała się w czeskim kinie od lat 30., a zwłaszcza pod niemiecką kontrolą w czasie protektoratu, Ptáček dochodzi do wniosku, że wśród filmów opowiadających o normalizacji znaczna grupa to dramaty i komedie (w innej publikacji uściśla, że wyraźna „komediowo-melodramatyczna linia [kina historycznego] objawiła się w drugiej połowie lat 90.”[17]). Filmy bardziej skomplikowane formalnie, jak np. groteskowy komediodramat *The Czech Song of Ours II / Ta naše písnička česká II* (1990, reż. Vít Olmer) czy pełne absurdu *Dym* (1991, reż. Tomáš Vorel) i *Zašpiewajmy wszyscy wraz* (1991, reż. Ondřej Trojan) nie spotkały się z wielką sympatią publiczności (co może wynikać zarówno z ich nieoczywistości, jak i kiepskiej frekwencji w kinach na początku lat 90.). Ptáček uważa, że przełomem wśród filmów ostalgiecznych był oscarowy *Kola* – najwyraźniej wyważony komizm sytuacyjny i postaci (wykreowanej przez znanego także z odgrywania absurdalnych ról Zdenka Svěráka), z familijnym wątkiem okazały się dobrym podglebiem do snucia przekonującej publiczność opowieści osadzonej w czasie normalizacji.

Aspekty, które w opinii czeskiego filmoznawcy decydują o powodzeniu nostalgicznych filmów historycznych, to ich konwencjonalność, łatwość w odbiorze, a także sentymentalność. Ponadto możliwość identyfikowania się z bohaterami, brak złożonych konfliktów (na drugim planie, w kontekście historycznym, takie konflikty się rozgrywają, jednak od pierwszego planu raczej są oddalone), a także szczęśliwe zakończenia będą w tym kontekście znaczące. Nie jest tak oczywiście w przypadku wszystkich filmów o tematyce historycznej, ale takie publiczności zdaniem badacza najlepiej się ogląda. W *Koli* Ptáček dostrzega inspirację stylem hollywoodzkim w duchu Spielberga – czyli styl autorski, jakościowy, ale niezbyt awangardowy, jednoczący widzów z różnych środowisk. Podsumowując kluczowe w kontekście mojego

historii staje się nostalgiczny dzięki wprowadzeniu „zwykłych ludzi” (s. 106–108) albo figury rodziny (s. 65–99).

[15] Zdeněk Holý, op. cit.

[16] Luboš Ptáček, *Ostalgia in Czech Films about Normalisation Created Post-1989*, „Humanities”

2018, nr 7(4), s. 118, <https://www.mdpi.com/2076-0787/7/4/118> (dostęp: 30.09.2024).

[17] Luboš Ptáček, *Umění mezi alegorií a ideologií: Proměna reprezentace historie v českém historickém filmu a televizním seriálu*, Casablanca, Praga 2019, s. 103.

artykułu ustalenia Ptáčka: z sukcesem i sympatią publiczności spotykają się takie filmowe wizje czeskiej historii, które operują stylem zerowym, wpisane są w idiom komediowy oraz nostalgiczną tradycję czeskiego kina.

Warto jednak podkreślić, że twórcy najnowszych czeskich filmów opowiadających o historii powoli zdają się odchodzić od przywołanych wcześniej modeli. Odnoszą się co prawda bezpośrednio do czeskiej historii (jak filmy poświęcone ważnym postaciom czy wydarzeniom – np. *Milada* [2017, reż. David Mrnka], *Masaryk* [2016, reż. Julius Ševčík], *Havel* [2020, reż. Slávek Horák], *Jan Palach* [2018, reż. Robert Sedláček]), ale rezygnują z paradygmatu komediowego lub sięgają po sposób opowiadania czy styl wizualny odmienne od tego zaproponowanego chociażby w *Koli*. Za przykłady tego typu obrazów czeskiej historii można uznać następujące filmy: osadzone w latach 50. w Pradze *neo-noir W cieniu* (2012, reż. David Ondříček); pod względem estetycznym przywodzący na myśl *Idę* Pawła Pawlikowskiego ascetyczny czarno-biały dramat *Studzy* (2020, reż. Ivan Ostrochovský); wizualnie nawiązujący do kina lat 60. portret masowej morderczyni *Ja, Olga Hepnarova* (2016, reż. Petr Kazda, Tomáš Weinreb); *Mały krzyżowiec* (2017, reż. Václav Kadrnka), czyli czeskie *slov cinema* osadzone w średniowieczu.

Chęć wyjścia poza czeski kontekst filmowy czy poszukiwania nowego<sup>[18]</sup> skutkują także dobozem międzynarodowych ścieżek – zarówno pod względem produkcji, jak i estetyki czy historii. W związku z tym czescy twórcy filmowi zdają się coraz bardziej myśleć o międzynarodowej dystrybucji oraz realizowaniu takich filmów, które mogłyby zaistnieć na arenie międzynarodowej, wpisać się w obowiązujące trendy. Zatracają tym samym znany dotychczas zabawno-groteskowy paradygmat czeskiego kina, który czynił je rozpoznawalnym i egalitarnym, o czym zresztą pisał Ptáček. Reprezentantem takiego zjawiska w moim przekonaniu jest film Marhoula.

Na początku, jeszcze zanim odniosę się do okoliczności powstania i właściwości *Malowanego ptaka*, chciałabym wyjaśnić pojęcie transnarodowości. Jest to zadanie karkołomne, bo – jak podkreśla Steven Vertovec – „[m]ożna odnieść wrażenie, że w dzisiejszych czasach transnarodowość da się znaleźć wszędzie [...]”<sup>[19]</sup>. Owo stwierdzenie podkreślają także ustalenia Magdaleny Podsiadło z tekstu *Transnarodowe spojrzenie jako efekt współczesności* – autorka prezentuje mnogość definicji, z których każda ukazuje nowe rozumienie tego zagadnienia<sup>[20]</sup>. Spore znaczenie ma niejasność pojęcia i zarzuty wobec niego:

### *Malowany ptak a zjawisko transnarodowości*

[18] Co byłoby konieczne, biorąc pod uwagę stagnację we współczesnym kinie czeskim – w 2019 r. pisał o niej Petr Vlček (op. cit., s. 29).

[19] Steven Vertovec, *Transnarodowość*, tłum. Izabela Kołbon, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 1.

[20] Magdalena Podsiadło, *Transnarodowe spojrzenie jako efekt współczesności*, [w:] *Kino polskie jako kino transnarodowe*, red. Sebastian Jagielski, Magdalena Podsiadło, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2017.

najczęstsze z nich to trudności z definicją, pojemność oraz niedoskonałość tego stosunkowo modnego terminu. Kino określane mianem transnarodowego będzie odchodziło od wyraźnej tożsamości narodowej na rzecz zatarcia lub wymieszania różnych tradycji, przekraczało granice estetyczne i tematyczne, korzystało z międzynarodowych wzorców. Popularność tej kategorii w dyskursie okołofilmowym, będąca następstwem jej rozpowszechnienia także w innych dziedzinach (np. ekonomii i socjologii) wynika m.in. z potrzeby „uchwycenia pewnej nowej, międzykulturowej wyobraźni filmowej” [21]. W niniejszym artykule skupię się na dwóch rodzajach transnarodowości: estetyczno-tematycznej i instytucjonalnej, ponieważ w mojej opinii *Malowany ptak* jest transnarodowy w obu tych zakresach.

Przytaczana także przez Podsiadło Deborah Shaw w artykule *Deconstructing and Reconstructing „Transnational Cinema”* stwierdza, że „pojęcie transnarodowy w badaniach nad kinem powstało w odpowiedzi na rosnącą świadomość ograniczeń w określaniu filmu w ramach narodowej kinematografii i uznaniu zmieniającej się natury produkcji i dystrybucji, będącej częścią znacznie szerszych praktyk globalizacyjnych” [22]. Wpływ na to mają przemiany społeczne, otwarcie granic (np. w ramach Unii Europejskiej), bliskie relacje filmowe między niektórymi krajami (np. Chiny i USA, Polska i Czechy), programy finansowania koprodukcji czy międzynarodowe programy rozwoju projektów filmowych (jak np. Torino FilmLab czy Studio Nowe Horyzonty). Wszystkie te czynniki budują wsparcie instytucjonalne dla kina transnarodowego. *Malowany ptak* wydaje się produktem tego rodzaju działania: jest to bowiem międzynarodowa koprodukcja Czech ze Słowacją, z Ukrainą i z Polską [23], z udziałem międzynarodowej obsady (z 10 krajów) – występują w niej m.in. Stellan Skarsgård, Udo Kier, Harvey Keitel, Julian Sands czy Lech Dyblik. Marhoul sugeruje, że międzynarodowość była wpisana w ten projekt, ponieważ powieść Kosińskiego od zawsze wzbudzała zainteresowanie w różnych częściach świata, a o jej przeniesieniu na ekran myśleli twórcy tacy jak Warren Beatty, Federico Fellini czy Luis Buñuel [24]. Związane z nią kontrowersje – dotyczące kwestii autorstwa [25], domniemanej autobiogra-

[21] Ewa Mazierska, Laura Rascaroli, *Turyści, podróżnicy i współczesne europejskie kino transnarodowe*, tłum. Michał Szczubiałka, „Panoptikum” 2009, nr 8(15), s. 126.

[22] Deborah Shaw, *Deconstructing and Reconstructing „Transnational Cinema”*, [w:] *Contemporary Hispanic Cinema. Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*, red. Stephanie Dennison, Boydell & Brewer, Woodbridge 2013, s. 47 (wykorzystano istniejące tłumaczenie z artykułu Magdaleny Podsiadło, op. cit., s. 10).

[23] PISF miał dwukrotnie odmówić dofinansowania filmu – zob. Łukasz Grzesiczak, *Czesi ekranizują „Malowanego ptaka” za czeskie, słowa-*

*kie i ukraińskie pieniądze. Polacy odmówili* (wywiad z Václavem Marhoulem), <https://wyborcza.pl/7,101707,22074973,czesie-ekranizuja-malowanego-ptaka-za-czeskie-slowackie-i.html> (dostęp: 30.09.2024).

[24] Jan Lumholdt, op. cit.

[25] 22 czerwca 1982 r. w czasopiśmie „The Village Voice” opublikowano artykuł Geoffreya Stokesa i Eliota Fremonta-Smitha *Jerzy Kosiński’s Tainted Words* sugerujący, że książki Kosińskiego – wykazujące w opinii autorów różnorodność stylistyczną – w znacznej mierze były pisane przez ghostwriterów (Kosiński o napisanie książki miał poprosić m.in. tłumaczkę Halinę Bastianello):



ficzności (lub wręcz przeciwnie: fikcji literackiej)[26] czy samej postaci konsekwentnie tworzącego własną łże-biografię pisarza[27] – sprawiły, że powieść stała się rozpoznawalna, a tym samym mogły przyczynić się do zainteresowania potencjalnych adaptatorów.

Jednym z czynników łączonych z kinem transnarodowym jest tematyka filmów, często związana także z poczuciem tożsamości realizujących je twórców. „Część filmoznawców – zauważa związana z Krakowem badaczka – jako wskaźnik transnarodowości uprzywilejowuje emigracyjno-diasporyczną tematykę dzieł, która nieuchronnie łączy się z przekraczaniem granic, a także filmy zrealizowane w takim środowisku przez twórców o zwielokrotnionej tożsamości”[28]. W swoich wypowiedziach taki właśnie charakter *Malowanego ptaka* podkreśla Marhoul – książka Kosińskiego w jego opinii opowiada uniwersalną historię, która mogłaby się rozgrywać w różnych kręgach kulturowych czy dotyczyć postaci o różnym pochodzeniu etnicznym[29]. Choć pisarz teoretycznie wykreował głównego bohatera w taki sposób, by zatrzeć informację o jego korzeniach – w powieści ma być błędzącym po słowiańskich wsiach chłopcem żydowskiego lub romskiego pochodzenia[30] – Marhoul zmierza w stronę konkretyzacji tej dziecięcej tożsamości, wiele bowiem przemawia za tym, że filmowy Joska (który zdradza nam swoje imię w zakończeniu) ma pochodzenie żydowskie[31]. Reżyser ucieka jednak od jednoznacznej interpretacji, mówiąc, że mimo sugestywności pewnych scen nie zrealizował filmu o Holokauście[32] i określając *Malowanego ptaka* mianem uniwersalnej historii o przemocy oraz poszukiwaniu bliskości i miłości. Twierdzi, że podczas pracy nawiązywał do własnego doświadczenia: jako piętnastolatek, uczeń liceum o profilu filmowym z internatem, był ofiarą aktów agresji ze strony starszych kolegów, którzy byli brutalni oraz wymuszali od niego pieniądze. Wówczas miał po raz pierwszy przekonać się, że w ludziach drzemie zło. Ponadto, myśląc o obecności przemocy w różnych kontekstach historycznych i kulturowych, odnosił się również do swojego doświadczenia jako żołnierza na misjach w Kosowie, Iraku i Afganistanie czy wojennych opowieści swojego dziadka[33].

ice.com/jerzy-kosinskis-tainted-words/ (dostęp: 11.05.2025).

[26] Joanna Siedlecka w książce *Czarny ptasior* zwraca uwagę na to, że okupacyjny los Kosińskiego i jego rodziców znacznie różnił się od tego, co spotkało bohatera *Malowanego ptaka* – podważa tym samym autobiograficzny wymiar powieści.

[27] Tworzenie kłamstw na temat swojej biografii zarzucają mu także Stokes i Fremont-Smith.

[28] Magdalena Podsiadło, op. cit., s. 11.

[29] Jan Lumholdt, op. cit.

[30] Bohater powieści także nie zdradza swojego pochodzenia, jednak podkreśla swoją fizyczną odmienność od ludzi, których spotyka: „Byłem śniady. Włosy

i oczy miałem czarne jak Kałmucy. Najwidoczniej wraz z nimi należałem do innego świata. Dla takich jak ja nie mogło być litości. Okrutny los skazał mnie na to, że czarne włosy i oczy łączyły mnie z tą zgrają dzikusów” (Jerzy Kosiński, *Malowany ptak*, tłum. Tomasz Mirkowicz, Czytelnik, Warszawa 1992, s. 173).

[31] Marhoul, prócz pozostawiania tropów na ten temat w wywiadach, na końcu filmów wykorzystuje hebrajskojęzyczną piosenkę *Horchat hai caliptus* (wyk. Ishtar) wyraźnie odnoszącą się do osadnictwa na ziemiach Palestyny.

[32] Jan Lumholdt, op. cit.

[33] Carlos Aguilar, op. cit.

Opowiadając o przeżyciach głównego bohatera *Malowanego ptaka*, Marhoul akcentuje inny istotny czynnik decydujący o możliwości wpisania filmu w transnarodowy kontekst – mianowicie przyznaje się do własnej „zwielokrotnionej tożsamości”:

Nie jestem Żydem, ale mamy w rodzinie żydowskich przodków. Od najmłodszych lat czułem, że mam na plecach ich ciężar. Nie wiedziałem tylko dlaczego. Nie wiedzieliśmy, nie rozmawialiśmy o tym w naszej rodzinie. Dowiedziałem się dopiero, gdy umierał mój dziadek. Jedna czwarta naszej rodziny została zagazowana, a następnie spalona. Najprawdopodobniej w Treblince. Tak więc ten emocjonalny związek ze wszystkimi ludźmi, którym życie przyniosło tak tragiczny i okrutny los, jest kolejną rzeczą, która prowadzi mnie do empatii i zrozumienia<sup>[34]</sup>.

Ten osobisty wymiar filmu wydaje mi się kluczowy – powyższe słowa sugerują, że Marhoul, dzięki poczuciu powiązania z ofiarami Zagłady, odnosi historię przedstawioną w książce Kosińskiego do swoich brutalnie zamordowanych przodków i w tym dostrzega związek pomiędzy losami migrującego między słowiańskimi wioskami chłopca a milionów innych Żydów, którzy zostali skazani na ucieczkę, ukrywanie się lub śmierć: protagonista filmu Marhoula staje się zatem *pars pro toto*, reprezentantem szerokiej, rozproszonej, etnicznie i narodowościowo skomplikowanej grupy, z której sam się wywodzi. Przymusowa wędrówka filmowego chłopca jest zresztą ludzaco podobna do tego, o czym opowiadało wielu Ocalałych, podczas wojny szukających schronienia na prowincji. O takiej uniwersalności czy powtarzalności doświadczenia żydowskiego pisze Barbara Engelking w książce *Jest taki piękny słoneczny dzień... Losy Żydów szukających ratunku na wsi polskiej 1942–1945*. Badaczka przywołuje np. historię tułających się dzieci Leichterów z Medyny Głogowskiej, które do złudzenia przypominają podróż protagonisty *Malowanego ptaka*, przechodzącego między kolejnymi miejscowościami i przy każdym przystanku poznającego mroczną prawdę o ludzkiej naturze: „Sposób opowiadania przez dzieci przypomina tu baśniowy motyw udania się na wędrówkę – dobrowolnego lub przymusowego opuszczenia domu rodzinnego i udania się w świat”<sup>[35]</sup>. Urele Starkman, jeden z bohaterów publikacji Engelking, pisał w swoich wojennych wspomnieniach następująco: „Ruszam znowu w drogę, ale nadal wszystkie drogi prowadzą do tej samej śmierci”<sup>[36]</sup> (podobne wrażenie można odnieść, przyglądając się doświadczeniom Joski, którego tułaczka już na początku zostaje naznaczona śmiercią – najpierw w tragicznych okolicznościach ginie jego fretka<sup>[37]</sup>, a następnie umiera starsza kobieta, która się nim opiekowała). Engelking pisze o uniwersalnym doświadczeniu pustki w tym

[34] Redakce 2, *Václav Marhoul začal točit své Nabarvené ptáče*, <https://zidovskelisty.info/2017/03/18/vaclav-marhoul-zacal-tocit-sve-nabarvene-ptace/> (dostęp: 30.09.2024).

[35] Barbara Engelking, *Jest taki piękny słoneczny dzień... Losy Żydów szukających ratunku na wsi pol-*

*skiej 1942–1945*, Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Warszawa 2011, s. 41.

[36] *Ibidem*, s. 55.

[37] W książce Kosińskiego zwierzęciem zamordowanym przez grupę chłopców znęcających się nad głównym bohaterem jest oswojona wiewiórka.

tułaczym losie, ciągłej konieczności dalszej ucieczki, „pustyni w sensie psychologicznym – bezskutecznego poszukiwania zrozumienia, ale i wiary w drugiego człowieka, która może zbawić duszę”[38]. Filmowy bohater ma podobne doświadczenia (co jest podkreślone środkami filmowymi, milczeniem, statycznymi długimi ujęciami), ale próbuje się dostosować, wykonując (często brutalne i bezsensowne) polecenia dorosłych[39] – jak opisywany przez Engelking Symcha Hampel ukrywający się we wsi Pieńki niedaleko Piotrkowa Trybunalskiego, który znalazłszy schronienie na wsi, przejmował wygląd i zachowania chłopów[40].

O chęci zrealizowania filmu, który będzie się odnosił do historii więcej niż jednego narodu czy kraju, może zaświadczać także decyzja Marhoula o przygotowaniu dialogów w języku międzysłowiańskim. Pierwszym z powodów, które skłoniły go do realizacji tego pomysłu, jest fakt, że sam Kosiński nigdy nie sprecyzował miejsca akcji swojej książki – nie określił kraju, a jedynie zasugerował, że jest to szeroko pojęta słowiańszczyzna. Drugim powodem było przekonanie reżysera o tym, że musi znaleźć jakiś nieoficjalny język, jeśli nie chce, żeby z przedstawioną historią byli łączeni przedstawiciele jednego narodu[41]. Dzięki wykorzystaniu języka sztucznego, będącego hybrydą wielu języków słowiańskich, widz znający chociażby polski, ukraiński czy czeski będzie rozumiał znaczną część tego, o czym mówią bohaterowie – innymi słowy, dialogi będą brzmiały znajomo, jednak trudno będzie je dopasować do którejkolwiek mowy. W tak niejednoznacznym obrazie ziem słowiańskich wojna – jak zauważa Adriana Prodeus – staje się „wspólną sprawą, wszyscy bywają w niej katami i ofiarami”[42], a skłonność do przemocy jest sprawą niepowiązaną z narodowością.

Przypadek *Malowanego ptaka* można rozpatrywać także w kontekście tego, co Mette Hjort określa mianem „wyraźnej (widocznej) transnarodowości”[43] – jest to założenie, zgodnie z którym przedstawiciele różnych pionów (np. reżyserzy, aktorzy, producenci lub operatorzy), wykorzystując dany sposób opowiadania lub środki filmowe, zachęcają widownię do zwracania uwagi na możliwość transnarodowego odczytania dzieła. Tego typu filmy będą zatem opisywane w odniesieniu do produkcji z różnych kręgów kulturowych, funkcjonujących w świadomości odbiorców znających pewne trendy obowiązujące w międzynarodowej kinematografii. Deborah Shaw pisze o ponadnarodowych wspólnotach twórców wybierających i promujących daną

[38] Barbara Engelking, op. cit., s. 55–56.

[39] Chłopiec przez długi czas jest bierny, co może świadczyć o próbie dostosowania się – jest potulny wobec młynarza czy molestującej go kobiety, a także poddaje się zabobonom, w które wierzą mieszkańcy wsi (np. daje się zakopać w ziemi od szyi w dół).

[40] Barbara Engelking, op. cit., s. 52.

[41] Carlos Aguilar, op. cit.

[42] Adriana Prodeus, *Malowany ptak*, „Kino” 2022, nr 4, s. 81.

[43] Mette Hjort, *On the Plurality of Cinematic Transnationalism*, [w:] *World Cinemas, Transnational Perspectives*, red. Nataša Durovicová, Kathleen E. Newman, Routledge, New York– London 2010, s. 13–14.

estetykę[44], a Magdalena Podsiadło wspomina o pozatekstowych czynnikach transnarodowości, do których zalicza międzynarodową dystrybucję, produkcję i recepcję[45], pozwalającą na swoiste zderzenie dzieła z opiniami widzów i krytyków z różnych części świata, z różnym kapitałem społecznym i kulturowym.

Taka nadawczo-odbiorcza transnarodowa wspólnota zdaje się funkcjonować, biorąc pod uwagę to, jak odbierane i opisywane są środki filmowe zastosowane przez Marhoula w *Malowanym ptaku*. Ta realizacja nie jest raczej porównywana do czeskich filmów, a do znanych klasyków europejskiego kina artystycznego – jak *Europa* Larsa von Triera, *Idź i patrz* Elema Klimowa[46], filmy Andrieja Tarkowskiego (*Dzieciństwo Iwana*, *Andriej Rublow*)[47] czy *Szatańskie tango* Béli Tarra[48]. W *Malowanym ptaku* zwracają uwagę środki (najwyraźniej celowo) odbiegające od tematu, a tym samym dystansujące odbiorców do przedstawionych wydarzeń, takie jak przeestetyzowanie obrazu, który staje się nieruchomy, symetryczny i poetycki (niczym przedstawiciele *słow cinema*), zastosowanie czarno-białych zdjęć oraz częste ujęcia z żabiej perspektywy, które czynią dzieło Marhoula trudniejszym w odbiorze niż mainstreamowe czeskie filmy osadzone w realiach historycznych.

Czeskie kino słynie z dowcipnych, ironicznych, naturalnie brzmiących, często improwizowanych dialogów, z pewną emfazą, wyrażanych przez aktorstwo chociażby Zdenka Svěráka (który pojawia się np. w *Butelkach zwrotnych* czy *Koli*). *Malowany ptak* to rezygnacja z tego elementu „narodowego” kina. W filmie Marhoula pojawiają się dialogi, jednak są bardzo oszczędne – przede wszystkim główny bohater niewiele mówi (istnienie bariery językowej sugeruje w literackim pierwowzorze Kosiński, ale w filmie słyszymy, że chłopiec potrafi się komunikować – jego „rozmowa” jest jednak bardziej swobodna w kontakcie z koniem, niewinnym zwierzęciem skazanym na śmierć, niż z człowiekiem, od którego bohater słusznie spodziewa się przemocy). W filmie Marhoula funkcjonuje raczej wzorzec „dialog – reakcja”, zgodnie z którym wypowiedziane słowa mogą przynieść bohaterom negatywne konsekwencje (jak w przypadku starego Żyda, który z Joską ukrywał się w zbożu – mężczyzna, leżąc na chodniku, mówi do niemieckiego żołnierza „Schweine”, spluwa na niego i w reakcji zostaje zastrzelony). Oszczędność dialogów w *Malowanym ptaku* może wynikać również z bardziej prozaicznej przyczyny – otóż dla znacznej części międzynarodowej obsady nauczenie się czy wypowiedanie sło-  
wiańskojęzycznych kwestii było zwyczajnie trudne[49].

[44] Deborah Shaw, op. cit., s. 54.

[45] Magdalena Podsiadło, op. cit., s. 13.

[46] Adriana Prodeus, op. cit., s. 80; Peter Bradshaw, *The Painted Bird Review – Gruelling Descent into the Hell of Wartime*, <https://www.theguardian.com/film/2020/sep/11/the-painted-bird-review-vaclav-marhoule-stellan-skarsgard-harvey-keitel> (dostęp: 30.09.2024).

[47] Jan Lumholdt, op. cit.

[48] Diego Semerene, *The Painted Bird Is a Viscerally Haunting Evocation of the Toll of War*, <https://www.slantmagazine.com/film/review-the-painted-bird-is-a-viscerally-haunting-evocation-of-the-toll-of-war/> (dostęp: 30.09.2024).

[49] Anna Tatarska, „*Malowany ptak*”. *Pornografia przemocy*, <https://www.vogue.pl/a/malowany-ptak-pornografia-przemocy> (dostęp: 30.09.2024).

Wracając do ustaleń Luboša Ptáčka, w przypadku mainstreamowych historycznych filmów czeskich możemy mówić o narracji nietrudnej do przyswojenia, ułatwiającej zrozumienie, a tym samym przyjęcie wydarzeń historycznych – w *Malowanym ptaku* jest wręcz przeciwnie. Film Marhoul’a nie jest jednym z tych tytułów, które zostałyby stworzone po to, by rozbawiać widza czy ułatwiać mu seans – największym zarzutem wobec niego była właśnie trudność w oglądaniu, nacechowanie przemocą i estetyzacja przemocy (w wywiadzie na Rogerebert.com Marhoul zresztą obala plotkę, przekazaną przez polskiego dziennikarza, zgodnie z którą w Wenecji z jego filmu masowo wychodzono, bo był dla widowni za trudny do przyjęcia<sup>[50]</sup>). Marhoul zaznacza, że nie myśli o żadnym widzu, kręcąc filmy – robi je przede wszystkim dla siebie<sup>[51]</sup> (czyli – jak mniemam – by zaspokoić własne potrzeby twórcy o „zwielokrotnionej tożsamości”, odnoszącego uniwersalną opowieść także do osobistych doświadczeń, chcącego zarówno tematyką, jak i językiem swojego filmu wykroczyć poza najbardziej popularne w czeskim kinie filmowe wzorce opowiadania o historii). Mówił zresztą, że miał najlepszego producenta – siebie – bo kto inny nie pozwoliłby mu na realizację jego pomysłów (np. kręcenie w porządku chronologicznym)<sup>[52]</sup>.

Możemy się zastanawiać, czy dostosowanie się do zachodnioeuropejskich festiwalowych dominant stylistycznych i tematycznych sprawia, że kino czeskie zatracza najlepsze, co miało w sobie, staje się mniej wyraziste i przypomina wiele filmów z innych krajów pojawiających się na festiwalach w Wenecji czy Berlinie. Z jednej strony, może to zostać uznane za powód застоju w czeskiej kinematografii, o której pisał Petr Vlček w 2019 roku (czyli w czasie, kiedy *Malowany ptak* został wyprodukowany i rozpoczął obieg festiwalowy), z drugiej zaś – może jest to potrzebna dla kina czeskiego zmiana, chęć wyjścia z tego kryzysu, przekroczenie przekonania o peryferyjności czeskiej kinematografii? Może brakuje w niej art-house’u, o którym mówił Holý, i wciąż czeka ona na zmianę pokoleniową i wypracowanie nowego sposobu opowiadania o historii, który sprawi, że pojęcie „czeski film” przestanie się kojarzyć wyłącznie z quasi-Hrabalowską dobroduszością, czechosłowacką nową falą i kinem lat 90.? Na wszystkie te wątpliwości trudno jednoznacznie odpowiedzieć czy zasygnalizować interpretację, biorąc pod uwagę nieostrość i stopniowalność pojęcia transnarodowości. Niech jednak o akceptacji takiej wersji historii wizualnej, jaką prezentuje *Malowany ptak*, przez samych Czechów zaświadczą nominacje do Czeskich Lwów (13) i zdobyte w większości kategorii nagrody (10).

[50] Carlos Aguilar, op. cit.

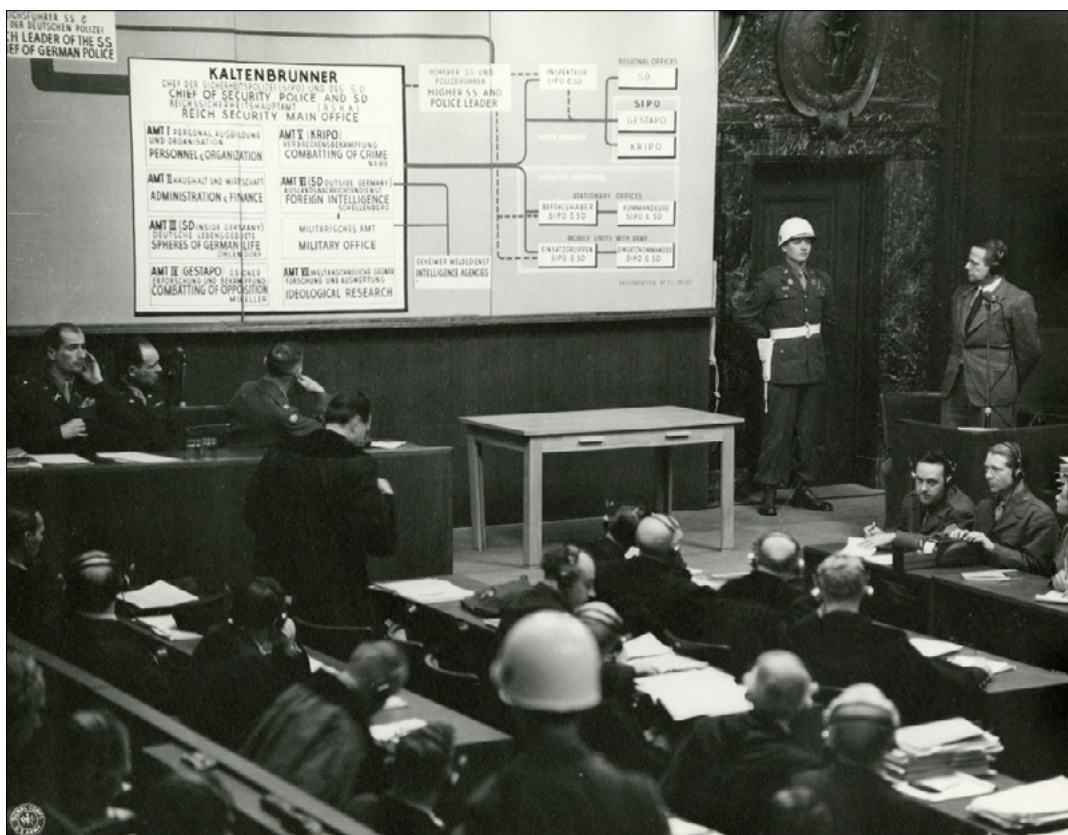
[52] Jan Lumholdt, op. cit.

[51] Ibidem.

## BIBLIOGRAFIA

- Aguilar Carlos, *A Truthful Movie. Václav Marhoul on The Painted Bird* (wywiad z Václavem Marhoulem), <https://www.rogerebert.com/interviews/painted-bird-interview-vaclav-marhoul> (dostęp: 30.09.2024).
- Bláhová Jindřiška, *Barvoslepy Lev*, *Respekt*, 8.03.2020, [https://www.respekt.cz/kultura/barvoslepy-lev?srsId=AfmBOogcRin1zaqPBAiKu9bnjUT7cLL7B0MXBJomPPsSul1Fj-X\\_v8a](https://www.respekt.cz/kultura/barvoslepy-lev?srsId=AfmBOogcRin1zaqPBAiKu9bnjUT7cLL7B0MXBJomPPsSul1Fj-X_v8a) (dostęp: 30.09.2024).
- Bradshaw Peter, *The Painted Bird Review – Gruelling Descent into the Hell of Wartime*, <https://www.theguardian.com/film/2020/sep/11/the-painted-bird-review-vaclav-marhoul-stellan-skarsgard-harvey-keitel> (dostęp: 30.09.2024).
- Engelking Barbara, *Jest taki piękny słoneczny dzień... Losy Żydów szukających ratunku na wsi polskiej 1942–1945*, Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Warszawa 2011.
- Grzesiczak Łukasz, *Czesi ekranizują „Malowanego ptaka” za czeskie, słowackie i ukraińskie pieniądze. Polacy odmówili* (wywiad z Václavem Marhoulem), <https://wyborcza.pl/7,101707,22074973,czesie-ekranizuja-malowanego-ptaka-za-czeskie-slowackie-i.html> (dostęp: 30.09.2024).
- Hjort Mette, *On the Plurality of Cinematic Transnationalism*, [w:] *World Cinemas, Transnational Perspectives*, red. Nataša Durovicová, Kathleen E. Newman, Routledge, New York–London 2010, s. 13–14.
- Holý Zdeněk, *Český film: kvalita na okrajích*, „A2” 2005, nr 8, <https://www.advojka.cz/archiv/2005/8/cesky-film-kvalita-na-okrajich> (dostęp: 30.09.2024).
- Hučková Jadwiga, *Czechy i Słowacja*, [w:] *Kino nieme. Historia kina, Tom 1*, red. Tadasz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2009, s. 860.
- Iwasiów Inga, *We wspólnym piekle*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4–5–6, s. 81–96.
- Jablónická Kamila, *National Film Culture and Global Flows. Case Study of the Czech Republic* (praca licencjacka), Masarykova Univerzita, Brno 2020, [https://is.muni.cz/th/sc34w/Bachelor\\_Thesis\\_Jablonicka.pdf](https://is.muni.cz/th/sc34w/Bachelor_Thesis_Jablonicka.pdf) (dostęp: 30.09.2024).
- Kosiński Jerzy, *Malowany ptak*, tłum. Tomasz Mirkowicz, Czytelnik, Warszawa 1992.
- Lumholdt Jan, *During These 11 Years, I've Had the Best Producer in the World. Václav Marhoul* (wywiad z Václavem Marhoulem), <https://cineuropa.org/en/interview/377781/> (dostęp: 30.09.2024).
- Mazierska Ewa, Rascaroli Laura, *Turyści, podróżnicy i współczesne europejskie kino transnarodowe*, tłum. Michał Szczubińska, „Panoptikum” 2009, nr 8(15), s. 126–145.
- Pająk Patrycjusz, *Czeska komedia dla początkujących (szkic z historii gatunku)*, [w:] *Popkomunizm. Doświadczenie komunizmu a kultura popularna*, red. Magdalena Bogusławska, Zuzanna Grębecka, Wydawnictwo Libron, Kraków 2020, s. 139–148.
- Pinkas Jaroslav, *Jak vzpomínáme na normalizaci. Obrazy normalizační minulosti ve filmu*, Karolinum, Praga 2020.
- Podsiadło Magdalena, *Transnarodowe spojrzenie jako efekt współczesności*, [w:] *Kino polskie jako kino transnarodowe*, red. Sebastian Jagielski, Magdalena Podsiadło, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2017, s. 9–20.
- Prodeus Adriana, *Malowany ptak*, „Kino” 2022, nr 4, s. 80–81.
- Ptáček Luboš, *Ostalgia in Czech Films about Normalisation Created Post-1989*, „Humanities” 2018, nr 7(4), 118, <https://www.mdpi.com/2076-0787/7/4/118> (dostęp: 30.09.2024).
- Ptáček Luboš, *Umění mezi alegorií a ideologií: Proměna reprezentace historie v českém historickém filmu a televizním seriálu*, Casablanca, Praga 2019.

- Redakce 2, *Václav Marhoul začal točit své Nabarvené ptáče*, <https://zidovskelisty.info/2017/03/18/vaclav-marhoul-zacal-tocit-sve-nabarvene-ptace/> (dostęp: 30.09.2024).
- Semerene Diego, *The Painted Bird Is a Viscerally Haunting Evocation of the Toll of War*, <https://www.slantmagazine.com/film/review-the-painted-bird-is-a-viscerally-haunting-evocation-of-the-toll-of-war/> (dostęp: 30.09.2024).
- Shaw Deborah, *Deconstructing and Reconstructing „Transnational Cinema”*, [w:] *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*, red. Stephanie Dennison, Boydell & Brewer, Woodbridge 2013, s. 47–66.
- Siedlecka Joanna, *Czarny ptasior*, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa 2011.
- Stokes Geoffrey, Fremont-Smith Eliot, *Jerzy Kosinski's Tainted Words*, <https://www.villagevoice.com/jerzy-kosinskis-tainted-words/> (dostęp: 11.05.2025).
- Tatarska Anna, „*Malowany ptak*”. *Pornografia przemocy*, <https://www.vogue.pl/a/malowany-ptak-pornografia-przemocy> (dostęp: 30.09.2024).
- Vertovec Steven, *Transnarodowość*, tłum. Izabela. Kołbon, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- Vlček Petr, *Bój o czeski film*, „Kino” 2019, nr 6, s. 27–29.



Zeznania w Norymberdze – infrastruktura informacji, 1946

Źródło: domena publiczna (Harvard Law School Library, Harvard University), [https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AEinsatzgruppen\\_commander\\_Otto\\_Ohlendorf\\_testifies\\_at\\_the\\_International\\_Military\\_Tribunal%2C\\_3\\_January\\_1946.jpg?utm\\_source=chatgpt.com](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AEinsatzgruppen_commander_Otto_Ohlendorf_testifies_at_the_International_Military_Tribunal%2C_3_January_1946.jpg?utm_source=chatgpt.com)



*Średniowieczne uniwersum strachu  
jako metafora współczesności  
w parabolicznej opowieści o zniewoleniu  
przez system (Ciemności kryją ziemię  
Stanislava Barabáša według Jerzego  
Andrzejewskiego, 1989)*

**ABSTRACT.** Kolasińska-Pasterczyk Iwona, *Średniowieczne uniwersum strachu jako metafora współczesności w parabolicznej opowieści o zniewoleniu przez system (Ciemności kryją ziemię Stanislava Barabáša według Jerzego Andrzejewskiego, 1989)* [The Medieval Universe of Fear as a Metaphor for Contemporaneity in a Parabolic Tale of Enslavement by the System (Stanislav Barabáš's *Darkness Covers the Earth*, as Interpreted by Jerzy Andrzejewski, 1989)]. "Images" vol. XXXVIII, no. 47. Poznań 2025. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 171–192. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2025.38.47.10>.

Inspired by researchers investigating the relationship between cinema and history, namely, Marc Ferro (noting the possibility that presenting ancient societies allows for a better understanding of contemporary ones) and Dorota Skotarczak (pointing out the importance of visualizing the past), the author proposes a case of a film (of literary provenance) in which a historical "costume" is a mask allowing for a substitute representation of contemporary reality and providing an excuse to universalize the message. *Darkness Covers the Earth (Torquemada*, dir. Stanislav Barabáš, 1989) is an example of a film in which the dark pages of ancient history (the Spanish Inquisition in the 15th century) function as a prefiguration of the totalitarian systems of the 20th century. It is also a kind of parable set in historical realities, prompting reflection on the essence of history. It exemplifies the path from historical staffage to historiography. The historiographical tone of Barabáš's film was encoded in three confessional situations.

**KEYWORDS:** *Ciemności kryją ziemię*, *Torquemada*, Stanislav Barabáš, historiography, cinematic representation of history

Pionierem badań nad związkami kina z historią był światowej sławy francuski historyk Marc Ferro[1]. Jego książka *Cinéma et Histoire*[2], w której analizie filmów fabularnych pokazywały, ile jest w nich prawdy historycznej, ile wizji artystycznej, a ile propagandy,

[1] Marc Ferro (1924–2021) był profesorem historii, dyrektorem Studium Nauk Społecznych przy École des hautes études en sciences sociales (l' EHESS), prestiżowej uczelni z siedzibą w Paryżu. Był też współwydawcą przeglądu *Annales* i czasopisma „Historia Współczesna”, jak również autorem wielu książek i rozpraw naukowych. Był prekursorem w dziedzinie badań nad kinem jako czynnikiem historii i źródłem historycznym. Jako historyk w szczególności zajmo-

wał się dziejami Rosji i ZSRR, jako badacz różnych przedstawień (z preferencją dla filmowych) analizował artystyczne wizje historii i to, jakie wyobrażenia tworzą społeczeństwa na temat swojej przeszłości.

[2] Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Paris 1993 (publikacja w Éditions Gallimard, pierwotnie ukazała się w Éditions Donoël w 1977 roku). Polski przekład książki: *Kino i historia*, tłum. Tomasz Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.

uświadamia również, że przybliżenie dawnych społeczeństw pozwala na lepsze zrozumienie współczesnych. Ferro, który bazował jednak w szczególności na dokumentach i kronikach, dopiero w piątej części książki *Historia w kinie* zainicjował dyskurs o tym, czy istnieje/a filmowa/e wersja/e historii, co dlatego jest ciekawe, że w przypadku filmu fabularnego mamy do czynienia z wizją zapośredniczoną, prezentowaną z perspektywy innej osoby (reżysera, operatora, autora tekstu będącego podstawą scenopisu itd.). To otwarcie takiej perspektywy spojrzenia na filmy jako reprezentacje/wizje historii (epok historycznych, zjawisk, wydarzeń, postaci itp.) miało pionierski charakter, choć już przykłady z kina na poparcie stawianych tez sprowadzają się do „mało uniwersalnych tytułów”[3]. Wśród nich znalazły się jednak analizy filmów – zwłaszcza radzieckich i niemieckich z okresu międzywojennego i lat czterdziestych – stanowiące „praktyczną realizację wstępnych założeń teoretycznych”[4]. Stanowiły też potwierdzenie dla przekonania, że film historyczny, o przeszłości, rekonstrukcje historyczne „ograniczają się do świadectwa dającego wgląd w teraźniejszość”[5], czyli więcej mówią o czasach, w których powstały, niż o tych, w których toczy się akcja.

Marc Ferro zajmował się związkami filmu i historii, ujmując je z perspektywy historyka dostrzegającego znaczenie dla badań historycznych źródeł nietradycyjnych: sztuki, kultury popularnej, folkloru[6]. W promowaniu nowej tematyki badawczej w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku odegrał on pionierską rolę, pokazując „uwikłanie filmu w historię, ale i to, jak ową historię on pokazuje”[7], pomijając jednak walory artystyczne dzieł istotne dla badaczy kina. Temat miejsca kina w odnowie refleksji nad pisaniem/opisywaniem historii na gruncie francuskim powrócił w latach dziewięćdziesiątych, co znalazło wyraz choćby w zbiorowej publikacji *De l'histoire au cinéma*[8], w której zebrano teksty historyków, filozofów, socjologów, a także badaczy sztuki filmowej, specjalistów z różnych dziedzin, których zainteresowania epistemologiczne splotły się wokół kina jako miejsca zadawania fundamentalnych pytań (m.in. o związki między historią a pamięcią, kwestię prawdy w dziele opartym na fikcji fabularnej, o możliwość zapisania historii w obrazach filmowych, o to czy medium filmowe może być wehikułem dyskursu historycznego, o to, czy film może stać się alternatywnym sposobem opowiadania historii itp.). U podstaw zebranych w tomie tekstów legło przekonanie,

[3] Za: Magdalena Niedźwiedzka, *Recenzja książki M. Ferro, Kino i historia, Warszawa 2011, ss. 277*, „Archiwa – Kancelarie – Zbiory” 2012, nr 3(5), s. 274–277, [https://www.home.umk.pl/~akz/AKZ\\_05\\_Madale-na\\_Niedzwiedzka\\_recenzja\\_Marc\\_Ferro\\_Kino\\_i\\_historia.pdf](https://www.home.umk.pl/~akz/AKZ_05_Madale-na_Niedzwiedzka_recenzja_Marc_Ferro_Kino_i_historia.pdf) (dostęp 20.09.2024).

[4] Dorota Skotarczak, *Historyk ogląda film. Recenzja książki Marca Ferro, Kino i historia, tłum. T. Fal-*

*kowski, Warszawa 2011, ss. 292*, „Porównania” 2010, vol. 10, s. 281. Zob. też. M. Niedźwiedzka, op. cit.

[5] Marc Ferro, op. cit., s. 62; zob. też Dorota Skotarczak, op. cit., s. 279.

[6] Za: ibidem, s. 277.

[7] Ibidem, s. 278.

[8] *De l'histoire au cinéma*, red. Antoine de Baecque, Christian Delage, Editions Complexe, Paris 2008.

że „forma filmowa nie stanowi prostego katalogu informacji o tym, co się wydarzyło”, ale „ustanawia silny związek estetyki z historią”[9].

Na potrzebę wykorzystania jako źródeł w kształtowaniu wyobrażeń o przeszłości także przedstawień (audio)wizualnych, na obszarze polskiej refleksji dotyczącej relacji filmu i historii, zwróciła uwagę w swojej monografii *Historia wizualna*[10] Dorota Skotarczak. Historię wizualną autorka określiła jako subdyscyplinę historii zajmującą się badaniem przedstawień (audio)wizualnych związanych z przeszłością, mających charakter artystyczny (tj. malarstwo, fotografia, film i in.). Pojęcie to zdefiniowała następująco:

Historia wizualna to zorientowana multidyscyplinarnie subdyscyplina badawcza zajmująca się analizą przedstawień (audio)wizualnych w kontekście historycznym. W tym rozumieniu historia wizualna obejmuje swym zasięgiem wszystkie te sfery, które występują na styku historii, historiografii, fotografii, filmu, sztuk plastycznych, nowych mediów i wszelkiej wizualizacji przeszłości i wiedzy historycznej[11].

Na gruncie polskim ta subdyscyplina badawcza nawiązywała raczej do prac Europejczyków – Niemców, tj. Lotte Eisner i Siegfrieda Kracauera, czy Francuzów, jak Marc Ferro i Edgar Morin, niż do myśli amerykańskiej (Hayden White, Robert Rosenstone)[12]. Książki Kracauera (*Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, 1947) czy Eisner (*Ekran demoniczny*, 1952) były spojrzeniem na wczesne kino niemieckie „z perspektywy znajomości późniejszej historii” i stanowiły odczytanie reprezentatywnych dla tego okresu fabuł jako „kalandrycznej zapowiedzi nazizmu”[13]. Pierwszy widział w nich symboliczną czy alegoryczną prefigurację nazizmu, druga – pokłosie i odbicie odwiecznego „germańskiego demonizmu”.

Z perspektywy historyka jako badacza dziejów m.in. film może być jednym z szeregu innych przedstawień, które pozwalają na kształtowanie się poglądów na temat przeszłości, a także mieć potencjalną wartość jako jedno ze źródeł historycznych (gdy stanowi dokumentalny zapis konkretnych wydarzeń z przeszłości czy z teraźniejszości). Z punktu widzenia filmoznawcy dzieło filmowe jest wykreowanym za pomocą obrazów przedstawieniem przeszłości w mniejszym lub większym stopniu wiernym faktom, interesującym jako świadectwo tyleż rekonstrukcji, co wyobrażenia (jego twórców) o przeszłości, także jako

[9] Zob. ibidem, notka na obwolucie książki.

[10] Dorota Skotarczak, *Historia wizualna*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012. Dorota Skotarczak jest też m.in. współredaktorką (obok Jacka Szymali) cyklu monografii zbiorowych dotyczących wizualizacji wiedzy o przeszłości – kolejnych tomów pod wspólnym tytułem *Okno na przeszłość. Szkice z historii wizualnej* (t. 2, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2020, t. 3, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2020, t. 4, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2021).

[11] Eadem, *Kilka uwag o historii wizualnej*, „KLIO POLSKA. Studia i Materiały z Dziejów Historiografii Polskiej” 2016, t. 8, s. 118.

[12] Ibidem.

[13] O tym kanonicznym ujęciu kina niemieckiego lat 1913–1933 pisał Tomasz Kłys, zob. Tomasz Kłys, *Od Mabusego do Goebbelsa. Weimarskie filmy Fritza Langa i kino niemieckie do roku 1945*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2013, s. 11.

świadectwo (czasami zaskakujących) interpretacji wydarzeń czy postaci historycznych, również jako przejaw realizacji celów propagandowych bądź misji mitologizacji, względnie demystyfikacji. „Kostium historyczny” (odwołanie do faktów, realia minionej epoki) może być też swego rodzaju maską pozwalającą na zastępcze przedstawienie współczesnej rzeczywistości i rozrachunek z terażniejszością bądź punktem wyjścia do uogólnienia (uniwersalizacji przesłania). To właśnie przypadek, gdy wydarzenia historyczne, nawet z odległej przeszłości, stają się pretekstem do uniwersalizacji przesłania, wydaje się najciekawszy. Tę funkcję z reguły pełnią dzieła o charakterze przypowieści, które, choć osadzone w określonych realiach historycznych, wykraczają poza rekonstrukcję historyczną skłaniając ku refleksji nad istotą dziejów. Stanowią egemplifikację drogi od sztafazu historycznego do historiozofii (uchwycenia pewnych praw ogólnych, jakiejś powtarzalności w historii).

### Przypowieść w funkcji uniwersalizacji przekazu

Jednym z filmów o takim charakterze jest koprodukcja hiszpańsko-niemiecka *Ciemności kryją ziemię* (oryginalny tytuł *Torquemada*, 1989) w reżyserii Stanislava Barabáša[14] zrealizowana na podstawie powieści Jerzego Andrzejewskiego wydanej w roku 1957. Zarówno powieść, jak i film mają formę parabolicznej opowieści o zniewoleniu przez opresyjny system. Parabola (czyli przypowieść) wyróżnia się tym, że „przedstawione postacie i zdarzenia nie są ważne ze względu na swe cechy jednostkowe, lecz jako przykłady uniwersalnych prawideł ludzkiej egzystencji, postaw wobec życia i kolei losu”[15]. Przypowieść

[14] Stanislav Barabáš (1924–1994) był jednym z czołowych reżyserów czechosłowackiej nowej fali. W latach 1946–1950 studiował reżyserię na Wydziale Filmowym i Telewizyjnym w Akademii Sztuk Sztucznych (FAMU) w Pradze. Debiutem fabularnym *Pieśń o szarym gołębiu* (1961) wytyczył drogę przejścia od schematyzmu filmów nacechowanych ideologicznie do kina autorskiego. Jego najsłynniejszym filmem sprzed emigracji były *Dzwony dla bosych* (1965), w którym podjął temat II wojny światowej, ale ważniejszymi od wierności historycznej były dla niego obnażenie absurdu wojny i ukazanie człowieka w sytuacji ekstremalnej. *Tango dla niedźwiedzia* (1967) było z kolei próbą satyry politycznej. W 1968 r. międzynarodowy sukces przyniósł mu film *Krotká* – adaptacja opowiadania Fiodora Dostojewskiego *Łagodna* (z 1876 r.). Po wydarzeniach sierpnia 1968 r. reżyser opuścił Czechosłowację – najpierw wyemigrował do Wiednia, potem do Kanady, a następnie osiadł w Niemczech – w Monachium, w Baden-Baden i w Hamburgu. Na emigracji w 1969 r. zrealizował m.in. adaptację powieści *Wieczny mąż* (z 1897 r.) Dostojewskiego oraz *Piekło* (*Inferno*, 1973), adaptację pisanego w formie pamiętników autobiograficznego dzieła Augusta Strinberga.

Większość powstałych w Niemczech filmów to produkcje dla telewizji. Do tematyki historycznej powrócił filmem *Torquemada* (1989). Zmarł nagle 1 sierpnia 1994 r. w Hamburgu. Za: [https://www-csfd-cz.translate.google/tvurce/7650-stanislav-barabas/biografie/?\\_x\\_tr\\_sl=cs&\\_x\\_tr\\_tl=pl&\\_x\\_tr\\_hl=pl&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://www-csfd-cz.translate.google/tvurce/7650-stanislav-barabas/biografie/?_x_tr_sl=cs&_x_tr_tl=pl&_x_tr_hl=pl&_x_tr_pto=sc) (dostęp: 20.09.2024); zob. też: [https://de-m-wikipedia-org.translate.google/wiki/Stanislav\\_Barab%C3%A1%C5%A1?\\_x\\_tr\\_sl=de&\\_x\\_tr\\_tl=pl&\\_x\\_tr\\_hl=pl&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://de-m-wikipedia-org.translate.google/wiki/Stanislav_Barab%C3%A1%C5%A1?_x_tr_sl=de&_x_tr_tl=pl&_x_tr_hl=pl&_x_tr_pto=sc). Chociaż Barabáš wywarł znaczący wpływ na czechosłowacką kinematografię lat. 60., jest niedoceniony. W polskim piśmiennictwie historycznofilmowym – właściwie nieobecny (w *Historii kina*, t. 3: *Kino epoki nowofalowej*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2015 nie został nawet wspomniany. Obecny jedynie w źródłach słowackich, zob. Václav Macek, Jelena Paštěková, *Dejiny slovenskej kinematografie 1896–1969*, Slovenský filmový ústav, Bratislava 2016.

[15] *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002, s. 450.

zakłada konstruowanie świata przedstawionego w oparciu o zasadę analogii, tj. istnienia dwu poziomów – temu, co dosłowne i konkretne, odpowiada ukryty sens. Oznacza to, że obraz filmowy czy utwór literacki odsyłają do głębokiego znaczenia alegorycznego, a postacie i zdarzenia traktowane są jako przykłady uniwersalnych prawideł ludzkiej egzystencji. Dzieło, którego fabuła osadzona jest w przeszłości, oparte na bogatej dokumentacji historycznej ukazanej epoki, może być zastępczym sposobem opisywania rzeczywistości współczesnej w zgodzie z zasadą posłużenia się językiem ezopowym (umożliwiającym przekazanie właściwych treści w sposób utajony, pośredni, zawołowany) w sytuacji, gdy poddane jest ono ograniczeniom cenzury. Może też wskazywać na powtarzalność pewnych zjawisk w dziejach. W powieści Jerzego Andrzejewskiego, pisanej w latach 1955–1957 i wydanej w 1957 r., której akcja osadzona została w XV-wiecznej Hiszpanii, wystylizowanej na kronikę historyczną ilustrującą działania Świętej Inkwizycji kierowanej przez Tomása de Torquemadę, kryła się tyłż intencja rozrachunku z własną postawą pisarza (w okresie stalinizmu wiernego ustrojowi, później antykomunistycznego opozycjonisty), co opisu – bliskiej momentowi powstania książki – rzeczywistości stalinowskiej jako systemu opresji opartego na przemocy i zniewoleniu. Film Stanisława Barabáša (niebędący alegorią mrocznych kart historii Polski) to studium terroru, w którym zbrodnicza działalność hiszpańskiej inkwizycji jest maską systemów totalitarnych. Inkwizycja jako narzędzie polityczne wykorzystywane przez władzę autorytarną w celu represji, zwłaszcza wobec świeżo ochrzczonych żydów (*conversos*) i mużułmanów (*moriscos*), jest prefiguracją eksterminacji dokonywanych przez faszystów w imię fundamentalnych założeń ideologii nazistowskiej. Na upatrywanie w XV-wiecznej inkwizycji zapowiedzi tego, co zaistniało później w wieku XX podczas II wojny światowej, pomost pomiędzy nowożytnymi a dawnymi dziejami wskazuje choćby wyraźnie intencjonalny sposób obsadzenia dwu głównych ról w filmie: Tomása de Torquemadę, generalnego inkwizytora Kastylii, Walencji i Aragonii zagrał hiszpański aktor Francisco (Paco) Rabal, w postać Diego Mante, młodego dominikanina wcielił się niemiecki aktor pochodzenia austriackiego Jacques Breuer. Pierwszy (il. 1a) – twórca ideologii dla drugiego zyskuje autorytet mistrza i przewodnika, drugi (il. 1b) stanie się następcą mistrza, gdy, pod wpływem osoby nauczyciela, wyrzeknie się swojego pierwotnego buntu i zacznie podziwiać zasady systemu, stając się ślepy m wykonawcą inkwizycyjnego terroru. Bohater powieści i filmu Tomás de Torquemada to postać historyczna – był dominikaninem, gorliwym zwolennikiem kościelnej ortodoksji cieszącym się reputacją „człowieka trzech cnót: nauki, pobożności i wyrzeczenia” [16], królewskim spowiednikiem (Ferdynanda Aragońskiego i Izabeli I Kastylijskiej) i pierwszym w historii Hiszpanii generalnym inkwizytorem

[16] Hasło: *Tomás de Torquemada*, Wikipedia, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Tom%C3%A1s\\_de\\_Torquemada](https://pl.wikipedia.org/wiki/Tom%C3%A1s_de_Torquemada) (dostęp: 20.09.2024).



Il. 1a. Francisco Rabal jako Tomás de Torquemada



Il. 1b. Jacques Breuer jako Diego Manente

Kastylii i Aragonii – nominację papieską (Sykstusa IV) na to stanowisko otrzymał 17 października 1483 r.[17] Diego Manente to z pozoru bohater fikcyjny, ale już sam fakt, że zostaje następcą mistrza wskazuje, iż miał swój pierwowzór historyczny w osobie dominikanina Diego de Deza y Tavera mianowanego Wielkim Inkwizytorem Kastylii, Leonu i Grenady po dwu miesiącach od śmierci Torquemady 24 listopada 1498 r. Rok później rozszerzono jego jurysdykcję na Aragonię – nominację papieską (Aleksandra VI[18]) otrzymał 1 października 1499 r.[19] Drugi inkwizytor generalny całej Hiszpanii zasłynął z okrucieństwa i nadgorliwości w wykonywaniu tej funkcji. Podczas jego urzędowania „spalono żywcem 1664 osoby, a 52 456 osobom wymierzono różne pokuty i kary”[20].

Posłużenie się maską historyczną było zabiegiem kluczowym w powieści Andrzejewskiego, w przypadku filmu jest mniej skonkretyzowane czy czytelne, ale skłania widza do wyjścia poza ramy historyczne wyznaczone przez przedstawienie kilkunastu lat działalności Torquemady. Powieść Andrzejewskiego była formą rozrachunku z czasami stalinowskimi, ukazywała w postaci historycznej metafory problematykę polityczną tamtego okresu. *Ciemności...* zrodziły się „z konkretnego doświadczenia zbiorowego, jakim były dla pisarza i dla społeczeństwa lata 1949–1955”[21]. Ukazały się już po „tzw. «odwilży»,

[17] Helen Rawlings, *Inkwizycja hiszpańska*, tłum. Maciej Piątek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 57.

[18] Przed rozpoczęciem pontyfikatu Giovanni Borgia, potem papież Aleksander VI – z jednej strony mecenas sztuki, z drugiej również znany z rozwiązłego życia. W kulturze masowej stał się m.in. bohaterem powieści Mario Puzo *Rodzina Borgiów*, której autor jego rodzinę sportretował jako pierwszą włoską mafię, duchowych przodków klanu Corleone, a także seriali telewizyjnych *Rodzina Borgiów* i *Prawdziwa historia rodu Borgiów*.

[19] Helen Rawlings, op. cit.

[20] Zob. Gotthard Deutsch, Meyer Kayserling, hasło: *Deza, Diego de*, *The Jewish Encyclopedia*, [https://www-jewishencyclopedia-com.translate.google/articles/5158-deza-diego-de?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=pl&\\_x\\_tr\\_hl=pl&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://www-jewishencyclopedia-com.translate.google/articles/5158-deza-diego-de?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pl&_x_tr_hl=pl&_x_tr_pto=sc) (dostęp: 21.09.2024).

[21] Teresa Walas, *Zwierciadła Jerzego Andrzejewskiego*, [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, red. Bolesław Faron, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974, s. 33.

po przełomie październikowym 1956 r., po którym nastąpiło złagodzenie systemu politycznego w Polsce. Poddano krytyce doktrynę socrealizmu w sztuce, a czasy stalinizmu określono mianem «okresu błędów i wypaczeń» [22]. Z jednej strony jest zwierciadłem, w którym przegląda się sam autor (który w okresie socrealizmu był jednym z ideologów tego nurtu, by po „odwilży” związać się z ruchem demokratycznym), z drugiej sformułował w niej swoje „historiozoficzne stanowisko” [23]. Sprowadza się ono do tego, że maska historyczna stanowi punkt wyjścia do nadania opowiedzianej historii (rozgrywającej się w konkretnych miejscach i sprecyzowanej pod względem czasowym) wymiaru ponadkonkretnego, historiozoficznego. Oznacza to, że powieść pokazuje „mechanizm zależności pomiędzy jednostką a systemem, opartym na idei o zagwarantowanej prawdziwości”, jednak nie „idea, jest właściwym przedmiotem utworu, lecz to, co nazwać można procesem jej wcielania i realizacji; nie ideologia więc też, lecz polityka znajduje się w jej centrum” [24]. Powieść Andrzejewskiego należała do typu utworów, w których zwrot ku przeszłości był zastępczym sposobem opisanego nieodległej rzeczywistości i zmierzenia się z nią, jak również za pośrednictwem kostiumu historycznego przywołania znaczeń szerszych. U źródeł takiego obrazowania (czy to w przypadku powieści, czy filmu) leży przekonanie, że sytuacje historyczne zawsze są takie same (stanowią horyzont odniesienia dla uniwersalizacji). Opowieści historyczne ujęte w formę paraboli w tym przypadku ukazują proces zniewolenia świadomości indywidualnej i zbiorowej przez system. To, że właśnie Stanisław Barabáš sięgnął po tekst Jerzego Andrzejewskiego, również miało swoją polityczną motywację. Reżyser był zmuszony udać się na emigrację po wydarzeniach 1968 r. – interwencji wojsk Układu Warszawskiego w Czechosłowacji (operacja Dunaj) i ostatecznym stłumieniu praskiej wiosny. Po uchwaleniu przez Zgromadzenie Narodowe 22 sierpnia 1969 r. aktów prawnych koniecznych do „ochrony porządku publicznego”, które w istocie stały się narzędziem tłumienia opozycji, społeczeństwo czechosłowackie pogrążyło się w stanie letargu na kolejnych 20 lat aż do aksamitnej rewolucji w 1989 r. Premiera zrealizowanego na emigracji *Torquemady* – 12 maja 1989 r. [25] – zbiegła się w czasie z wyzwaniem się Czechosłowacji czy Polski spod władzy opresyjnych reżimów, co nie oznacza, że ostrzeżenie przed zakusami zniewolenia, pokusami manipulacji i systemami totalitarnymi straciło sens.

Od pierwszych kadrów filmu Barabáš, obrazując inkwizycyjny terror, w istocie pokazuje mechanizmy zastraszania i zniewalania przez władzę autorytarną oparte na podsycaniu podejrzliwości, szerzeniu strachu przed wyrokami trybunału i wymuszaniem zeznań tortura-

**Terror inkwizycyjny  
metaforą  
totalitaryzmu/ów**

[22] Anna Popławska, *Opracowanie*, [w:] Jerzy Andrzejewski, *Ciemności kryją ziemię*, wydanie z opracowaniem, Wydawnictwo Greg, Kraków 2004, s. 103.

[23] Teresa Walas, op. cit., s. 24.

[24] Ibidem, s. 33.

[25] Zob. <https://letterboxd.com/film/torquemada/releases/> (dostęp: 21.09.2024).

mi, upojenie nieograniczoną władzą, skuteczność władania duszami jednostek objawiające się ucieczką od wolności pod osłonę autorytetu (przypadek Diego), manipulację świadomością zbiorową skutkującą donosicielstwem, denuncjacjami, życiem w poczuciu nieustannego zagrożenia. To de facto metody działania systemu totalitarnego.

Już pierwsza scena filmu ukazująca pustoszenie wcześniej tętniącego życiem Villa-Réal na wieść o zbliżającym się orszaku Torquemady ilustruje powszechne sparaliżowanie strachem. Ulegają mu zarówno mieszkańcy miasta zamykający się w domach, przedstawiciele władz świeckich, jak i bracia z miejscowego zakonu dominikanów, a w szczególności zaprzyjaźnieni Mateo Dara i Diego Manente (nauczyciel i uczeń). Ich stan umysłu oddaje зараżenie strachem powodującym wzajemną nieufność, choć dzielają te same wątpliwości dotyczące wyroków inkwizycji. Reakcją na wymarłe miasto, w którym mieszkańcy „pochowali się do nor, niczym szczury”, jest wżgarda jednego z domowników – cynicznego Don Rodrigo de Castro wobec ogarniętych strachem, który ich zdradzi, kierującego się maksymą, którą się dzieli ze swym kolegą Don Lorenzo de Montesa, że „zawsze trzeba być przeciwko tym, którzy się boją”. Z czasem otrzymana przez Don Lorenza szkoła życia zaowocuje donosem na kolegę, który wcześniej też się takowego dopuścił wobec swojego przyjaciela, posądzając go o sprzyjanie mordercom ojca Arbueza. Kluczowy dla tej sceny i zarazem zainicjowania akcji filmu jest incydent związany z przybyciem posłańca Świętego Trybunału z Saragossy Gonzalo Walezy, rycerza z Albacete z wieścią o zamordowaniu w katedrze ojca Pedro Arbueza[26]. To postać historyczna – Pedro Arbués de Épila, kaznodzieja i profesor szkoły katedralnej w Saragossie. Po powołaniu na stanowisko inkwizytora (przez króla Ferdynanda II Katolickiego na wniosek Wielkiego Inkwizytora Tomása de Torquemady 4 maja 1484 r.) padł ofiarą zamachu z 15 na 16 września 1485 r.[27] i wskutek odniesionych obrażeń zmarł w nocy z 16 na 17 września 1485 r.[28] Zamach był związany z postawą Aragończyków, którzy chcieli strzec wolności w swym królestwie i nie podporządkować się władzy kastylijskich inkwizytorów. Obawiali się również wypędzenia przez inkwizytorów rodzin *conversos*, od których w przeważającej mierze zależał rozwój gospodarczy. Pewne modyfikacje względem pierwowzoru literackiego – jak wypytywanie przez Torquemadę posłańca o przebieg zamachu przypominające śledztwo (pytania typu: jak daleko sięga spisek? kim są spiskowcy?) i udaremniona próba pozbawienia inkwizytora życia – ugodzenia go sztyłem, od którego

[26] Taki zapis nazwiska jest w powieści.

[27] Ugolino Giugni, *Św. Piotr d' Arbués*, „Sodalitium” 1991, nr 26, przedruk w tłum. ks. Anzelma Ettelta, „Zawsze Wierni” 2000, nr 4, [https://www.piusx.org.pl/zawsze\\_wierni/artukul/292](https://www.piusx.org.pl/zawsze_wierni/artukul/292). Zob. też: John Edwards, *Inkwizycja hiszpańska*, tłum. Marek Urbański, Fakty – Grupa Wydawnicza Bertelsmann Media, Warszawa 2002, s. 73; Henry Kamen, *Inkwizycja*

*hiszpańska*, tłum. Katarzyna Bażyńska-Chojnacka, Piotr Chojnacki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2005, s. 57; Henry Ch. Lea, *A History of the Inquisition of Spain*, t. 1, Macmillan, New York 1906, s. 251.

[28] Henry Kamen, op. cit., s. 57; Henry Ch. Lea, op. cit., s. 250–251.





Il 2a, 2b. Autodafe w Villa-Réal

zginie niedoszły sprawca (dodane przez Barabáša) służą (zgodnie z intencją inkwizytora) umotywowaniu wsparcia dla działań opartych na systemie podejrzliwości.

Sytuacja staje się pretekstem do wygłoszenia przez Torquemadę swego rodzaju orędzia do zgromadzonych, w którym nawołuje on do czynów, wzywa do pokutniczego autodafe, oddania świeckiej sprawiedliwości zatwardziałych żydowskich heretyków, wydania ich płomieniom, jak niszczy się szkodliwe chwasty. Jego przemówienie ze wskazaniem na ukrytego wroga atakującego jak dzika bestia jest kwintesencją manipulacji posłuchem tłumu. Kończy je gestem wzniesienia ręki i wykonaniem znaku krzyża, po którym dominikanie intonują hymn inkwizycji *Exsurge Domine...*

Świadcami pierwszego autodafe, w którym na stosach spłonę pięciu domniemanych heretyków (w tym jedna kobieta), są nieliczni mieszkańcy miasta i bracia dominikanie. Płomienie stosów pochłaniających ofiary i ich cierpienie skonfrontowane zostało z reakcją zakonników zmuszonych śpiewać psalm inkwizycji, by nie wzbudzić podejrzeń i nie okazać emocji. Metoda publicznej karni jest skutecznym sposobem zastraszenia w systemach autorytarnej władzy (il. 2a, 2b, 3).

Zasady systemu, którego twarzą jest Torquemada, eliminują wszelki bunt – poprzez oddziaływanie na psychikę tłumu ulegającego zniewoleniu i przez pozyskiwanie żarliwych jednostek w typie brata Diego, które można zarazić ideą. Tak wrażliwy młody dominikanin, pod wpływem silnej osobowości Torquemady, stłumi swe wątpliwości natury moralnej i zostanie jego sekretarzem. Jego ewolucję od współczucia dla cierpiących męki w płomieniach stosu i wątpliwości co do słuszności metod opartych na okrucieństwie do spojrzenia z pozy-

Il. 3. Torquemada – twórca imperium strachu



cji władzy, jej skuteczności w działaniu z pominięciem wagi jednostki ilustrują sceny pokazujące sukcesywne uleganie manipulacjom mistrza. Skuteczność perswazyjna Torquemady sprawi, że ostatecznie Diego podporządkuje się autorytetowi mistrza.

Już wyruszając wraz z eskortą Torquemady w drogę do Saragossy, Diego żegna się z bratem Mateo słowami: „teraz wiem, po czyżej jestem stronie”. Zaraz po przekroczeniu bramy w murach warownych wiodących do miasta staje się świadkiem bestialskich metod przesłuchania posądzonych o udział w zamachu na ojca Arbueza, tego jak wyrefinowanymi torturami można wymusić każde zeznanie. Wówczas Torquemada dostrzega jeszcze jego wahanie i apeluje do jego wiary, która pozwoli mu pokonać słabości. Usprawiedliwia metody słuszną sprawą i intencją działania: „Nie jesteśmy żądnymi krwi oprawcami, lecz przewodnikami odpowiedzialnymi za całą trzodę”. Widok twarzy przypalanego żywym ogniem i poddawanego torturom koła wywołuje jeszcze odruch wymiotny Diego, ale makiaweliczna argumentacja inkwizytora, że straszniejsze od doczesnych cierpień ciała byłyby męki piekielne, gdyby przesłuchiwany trwał w grzechu, ma osłabić wątpliwości Diego.

Torquemada perfidnie tłumaczy zamach na ojca Arbueza działaniem Opatrzności, która pozwoliła – za sprawą ujawnienia nazwisk sprawców – odkryć żydowski spisek przeciw inkwizycji sięgający do najwyżej postawionych. Przekonuje Diego: „Gdyby nie doszło do tego zbrodniczego czynu, nie zdemaskowalibyśmy wrogów naszej wiary”. Uczynienie z Arbueza męczennika, ekshumacja jego ciała, uroczysta ceremonia pogrzebowa i pomysł ogłoszenia go świętym<sup>[29]</sup> stanowią dla Torquemady okazję do wygłoszenia z ambony kazania zwieńczonego wezwaniem: „Každy, kto się dowie, że inny jest heretykiem, objawi nam to”. W tym momencie filmowy Torquemada stwarza podwaliny spójnego systemu opartego na donosicielstwie. A gdy dodaje: „Každy uznany za heretyka lub podejrzany o herezję opuści naszą wspólnotę, bo, choć ochrzczony, słuchał fałszywej nauki Hebrajczyków i czcił ich fałszywych bogów”, zapowiada represje wobec żydowskich konwertytów zainicjowane wraz z przybyciem pod Malagę obleganą przez wojska królewskie. Trupy wiszące głową w dół, potwierdzające straty korony poniesione przy obleganiu pogańskiej Malagi (u schyłku 1485 r.) zapowiadają przyszłe ofiary wjeżdżającego ze swym orszakiem do miasta Torquemady.

Apel Torquemady, by donosić na podejrzanych, nie pozostaje bez echa: Diego wykazuje nadzwyczajną czujność i czuwa nawet nocą, nie dowierzając domownikom strzegącym inkwizytora, rzuca cięń podejrzania na ich kapitana Don Carlosa de Sigurę, mówiąc, że wzbu-

[29] Rzeczywiście został kanonizowany przez Piusa IX 29 czerwca 1867 r. Kanonizacja spotkała się z oprostowaniem ze strony środowisk żydowskich i wielu chrześcijan, zob. Richard Gottheil, Meyer Kayserling, William Milwitzky, hasło: *Arbues, Pedro*,

The Jewish Encyclopedia, <https://www.jewishencyclopedia.com/articles/1725-arbues-pedro> (dostęp: 3.02.2011), za: hasło: *Piotr Arbúes*, Wikipedia, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Piotr\\_Arbu%C3%A9s](https://pl.wikipedia.org/wiki/Piotr_Arbu%C3%A9s) (dostęp: 21.09.2024).

dza jego niepokój i że nie może mu ufać. Dla potwierdzenia zasady, że „ktokolwiek kieruje przeciw drugiemu człowiekowi choćby cień zarzutu, stwarza prawdopodobieństwo popełnienia winy”, Wielki Inkwizytor inscenizuje prowokację (wysypuje truciznę do podanego mu przez kapitana wina, które ten ma skosztować) ujawniającą rzekomy spisek na jego życie, by utwierdzić Diego w przekonaniu o zagrożeniu czyhającym nawet w najbliższym otoczeniu. Od tego momentu nie tylko aprobejuje działania inkwizycji, wyzbywając się poczucia współodpowiedzialności za zło (którego wcześniej był jedynie milczącym świadkiem), lecz także przejmuje jej metody działania. Dają temu wyraz sceny – wygłoszenia z ambony w Santa Maria la Antiqua żarliwego kazania nawiązującego do słów Jezusa „Nie przyszedłem przynieść pokoju, ale miecz” (Mt 10, 34) jako usprawiedliwienia metod działania inkwizycji przywołanych w kontekście śledztwa inkwizytora Saragossy w sprawie próby otrucia Torquemady i znalezienia winnego w osobie nowicjusza Pabla Zaraty oraz złożenia donosu na dawnego przyjaciela Mateo, który, wskutek posądzenia o herezję, spłonie na stosie. Kazanie zbiega się w czasie z samobójstwem chłopca (w filmie wyskakuje przez okno, w powieści wieszka się w celi) i stanowi potwierdzenie obojętności na los jednostki (poświęconej w imię systemu). Denuncjacja przyjaciela wyznacza początek drogi Diego w charakterze następcy mistrza. Autodafe, w którym spłonie Mateo, stanowi w drugiej części filmu formalny odpowiednik tego z Villa-Réal z części pierwszej. Kładzie kres udrękom sumienia i oznacza dzień, w którym Diego odnajduje „swoją prawdziwą naturę”.

Torquemada z pieczołowitością realizuje zawartą w kazaniu zapowiedź rozprawienia się z podejrzanymi o herezję. Zaświadczają o tym sceny ukazujące udział dominikanina w nakłonieniu pary królewskiej do wydania dekretu o wygnaniu Żydów. Druga część filmu obrazuje zarówno jego autorytarną władzę – stawianie się ponad papieżem, na równi, a nawet ponad parą królewską, uznanie ze strony ludu wiwatującego na jego cześć w drodze do Sewilli (do której przybędzie pod koniec stycznia 1492 r.), atmosferę wszechobecnego strachu panującą w Hiszpanii, jak i zmiany w zachowaniu wynikające z rodzących się wątpliwości. Gdy nasyci się władzą i stworzy spójny system, uzna ideę, której służył, za zgubne szaleństwo.

Portret Tomása de Torquemady dany przez Barabáša jest zasadniczo wierny przekazowi historycznemu z jednym wyjątkiem – zwątpienia w system u progu śmierci. Były przeor klasztoru Santa Cruz w Segowii, przeszedł do historii jako uosobienie najstraszniejszych cech hiszpańskiej inkwizycji<sup>[30]</sup>. Jako dominikanin całkowicie popierał obraz świata promowany przez swój zakon. Dominikanów po łacinie przewrotnie nazywano *dominicanes*, tj. „psami pana”<sup>[31]</sup>, czyli fanatycznymi obrońcami wiary. Podzielał wraz z parą królewską tę

[30] Michael Baigent, Richard Leigh, *Inkwizycja*, tłum. Agnieszka Dębska, Amber, Warszawa 2019, s. 89.

[31] *Tomás de Torquemada, inkwizycja i antysemityzm*, [http://poznan.jewish.org.pl/index2.php?option=com\\_content&do\\_pdf=1&id=775](http://poznan.jewish.org.pl/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=775) (dostęp: 25.09.2024).

samą obsesję – strach przed herezją, którą zwalczał, dysponując jako Wielki Inkwizytor nieograniczoną władzą. Według historyków „rozwiął świeżo utworzoną instytucję z niestrudzoną wytrwałością”, czyniąc to z „bezlitosną zawziętością” i „bezwzględny fanatyzm”[32]. Torquemada był człowiekiem nieprzeciętnej inteligencji, przenikliwym, „jednym z najbardziej makiawelicznych umysłów swojej doby, obdarzonym intuicją i zdolnościami przywódczymi”[33]. Skromny ubiór i ascetyczny tryb życia nie wykluczał innych atrybutów jego nieograniczonej władzy – „podróżował z ogromną świtą, która miała zarówno olśniewać, jak i siać strach”[34] pełniącą funkcję zbliżoną do policji politycznej w systemach totalitarnych (taki charakter nadali jej Andrzejewski i Barabáš), był „ojcem myślenia policyjnego” (przez tworzenie atmosfery podejrzeń, wykorzystywania słabości człowieka, prowokacji do denuncjacji, zdrady, fałszywych oskarżeń), był zwolennikiem bezkompromisowej walki z „kryptojudajzmem”, wierząc w słuszność tego, co robił, stojąc na straży czystości wiary katolickiej siał postrach przed procesami – wymuszaniem zeznań torturami i paleniem na stosach w trakcie ceremonii *auto-da-fé*. Już samo nazwisko Torquemada jest znaczące – główny jego trzon „quemada” po hiszpańsku znaczy „palić”. To samo w sobie czyniło Torquemadę postacią złowrogą[35]. Torquemada cieszył się poparciem pary królewskiej – łączyły go z nią wspólne cele – monarchowie dążyli do ujednoczenia kraju pod względem etnicznym i religijnym, on do zwalczania wszelkich przejawów domniemanej herezji. Torquemada wierzył w ideę czystej krwi i wcielał w życie egzekwowanie wydanego w Toledo w 1449 r. dekretu o podłożu antysemitycznym zwanego *Sentencia-Estatuto*. Statut znany pod nazwą *limpieza de sangre* („czystość krwi”) był prawnym usankcjonowaniem dyskryminacji o podłożu w większym stopniu rasowym niż religijnym[36]. Torquemada, który podsycił antysemityczne nastroje, „wpłynął prawdopodobnie na decyzję monarchów o wygnaniu wszystkich Żydów obstających przy swojej wierze poza granice Kastylii i Aragonii [...] 31 marca 1492 roku wyszedł królewski dekret, który dawał Żydom, odmawiającym chrztu cztery miesiące na opuszczenie Hiszpanii. W przeciwnym razie groziła im kara śmierci”[37]. Można w tym fakcie upatrywać prefiguracji eksterminacji w ramach nazizmu.

### Podpory zbrodniczego systemu

Film Stanisława Barabáša pod względem linii fabularnej i rozwoju sytuacji historycznej zasadniczo nie odbiega od pierwowzoru literackiego. Literacką stylizację na średniowieczną kronikę reżyser zastąpił kroniką podróży Torquemady, który wraz ze swym orszakem przemierza kolejne hiszpańskie miasta, siejąc postrach. Głównym bohaterem tej podróży jest Torquemada, któremu przyświeca jedyny cel – zbudowanie Królestwa Bożego na ziemi, tyle że wedle własnych zasad

[32] Michael Baigent, Richard Leigh, op. cit., s. 90, 91.

[33] Ibidem, s. 91.

[34] Ibidem.

[35] *Tomas de Torquemada, inkwizycja i antysemityzm*, op. cit.

[36] Helen Rawlings, op. cit., s. 67.

[37] Ibidem, s. 82.

i skrajnie drastycznych środków. Nie mniej istotną postacią jest Diego Manente, młody dominikanin, który z niedoszłego zabójcy Wielkiego Inkwizytora staje się jego osobistym sekretarzem i w tej nowej roli towarzyszy mu w drodze. Zawija się wzorcowy tandem, w którym leciwy inkwizytor pełni funkcję mistrza i przewodnika, a młody dominikanin uczenia i następcy. Schemat relacji jest wprawdzie tożsamy z zarysowanym w powieści, ale emocjonalne napięcie jest pochodną gry aktorskiej Francisco Rabala i Jacques'a Breuera. Uczynienie podróży elementem spajającym epizody jest (jak zwykle w filmach opartych na motywie drogi) pretekstem do uwydatnienia ewolucji emocji i dokonującej się przemiany w bohaterach. Na początku Torquemada jest silną osobowością i twórcą systemu, sam pozbawiony lęku jest mistrzem w szerzeniu strachu. Wraz z upływem czasu, fizyczną słabością wynikającą z wieku i przecuciem zbliżającej się śmierci dokonuje się w nim – podczas podróży do Ávila – stopniowa przemiana, pojawiają się wątpliwości, budzi się sumienie, chce odwołać swoje dzieło, które uznał za zgubne szaleństwo (odwrócić bieg spraw i rozwiązać Święte Oficium). Z kolei Diego, początkowo odznaczający się żarliwością wiary, pięknem sumienia, wątpliwościami wobec krzywd czynionych w imię wiary, poddaje się uwiedzeniu przez Zło, stopniowo zaczyna akceptować zasady systemu, przyjmuje metody działania inkwizycji, aprobuje Zło służące nadrzędnej idei, aż sam staje się ślepym sprawcą inkwizycyjnego terroru i w okrucieństwie prześciga swego mistrza. Kiedy już zbyt mocno uwikłany jest w budowanie imperium strachu, wobec przedśmiertelnego wyznania Torquemady chcącego odwołać swoje dzieło, powstrzymać szerzenie Zła, obiera drogę bycia następcą mistrza. Moment, w którym sam uwierzył w ideę przyświecającą inkwizycji, jest równoznaczny z usprawiedliwieniem wszelkiego Zła, z ostateczną utratą niewinności i wrażliwości, z opowiedzeniem się po stronie władzy, z zagłuszeniem sumienia.

Barabáš spotęgował zasugerowaną przez Andrzejewskiego demoniczność postaci Torquemady – to on sam jest wcieleniem czystego Zła, ale w obliczu śmierci dokonuje swoistego rachunku sumienia. Zbyt późno jest jednak na powstrzymanie ciemności, które ogarnęły ziemię. Wcielając się w rolę Torquemady, Francisco Rabal miał dokładnie tyle lat (63), ile dominikanin w momencie nominacji na urząd Wielkiego Inkwizytora. Kreacja ta jest wyraźną antytezą o 30 lat wcześniejszej jego roli w *Nazarinie* (1959) Luisa Buñuela. Wówczas Rabal „zbliżający się do 33 roku życia, idealnie pasował do postaci filmu, jaką wyobraził sobie Buñuel – Nazarejczyka, współczesnej kopii Jezusa” [38]. Ksiądz Nazarin, jako typ człowieka Chrystusowego, stanowił przykład aktualizacji ewangelicznego wzorca osobowego w dziele filmowym. Odznaczał się najwyższym stopniem pokory, jego życie było służbą (rozumianą

[38] Iwona Kolasińska-Pasterczyk, *Piekła Luisa Buñuela. Wokół problematyki sacrum i profanum*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2007, s. 263.

jako wychodzenie ku innym z miłością), żył w realiach niehumanicznych – dyktatury (epoki Diaza, która była maską czasów frankistowskich), był świadkiem Ewangelii w świecie upadku, jednostką odznaczającą się płomiennym idealizmem i w związku z tym skazaną na klęskę w obliczu zepsutej natury tego świata. Torquemada jest anty-Nazarinem, pełnym pychy uzurpatorem głoszenia jedynie słusznej prawdy, opacznie interpretującym ideę budowania Królestwa Bożego na ziemi, wbrew przesłaniom ewangelicznym, drogą okrucieństwa i terroru, w swoich działaniach w istocie dalekim od wzorców *imitatio Christi* (naśladowania Chrystusa) czy *similitudo Dei* (duchowego doskonalenia się), choć przekonany o słuszności swoich poczynań, wcielającym w czyn dzieło doskonalenia i oczyszczenia przez płomień stosów, w swym fanatyzmie kierującym się nie miłością bliźniego, lecz działaniem na chwałę inkwizycji i Kościoła. Jest zaprzeczeniem istoty misji Chrystusowej polegającej na przewycięzeniu „fascynacji przemocą”[39]. W filmie został sportretowany jako jeden z najbardziej makiawelicznych umysłów swojej doby i twórca systemu opartego na terrorze nasuwającym skojarzenia z systemami totalitarnymi. I w konsekwencji jako człowiek również ponoszący klęskę, tyle że w obliczu niemożności zatrzymania Zła (to przebudzenie sumienia Torquemady w obliczu śmierci nie jest faktem historycznym, lecz jest elementem dodanym przez Andrzejewskiego i Barabáša). Jacques Breuer[40] jako Diego Manente, subtelny blondyn w habitcie dominikanina, który poddaje się sztuce władania duszami makiawelicznego Torquemady, przypomina bohaterów pokroju Martina von Essenbecka z filmu Luchina Viscontiego *Zmierzch bogów* (1969). Tak jak on, ucieka od wolności sumienia pod osłonę autorytetu, by zagłuszyć egzystencjalne lęki. W *Zmierzchu bogów* analogiczna relacja zachodzi pomiędzy diabolicznym esesmanem Aschenbachem kuszącym mirażem władzy a uwiedzionym przez Zło Martinem, który w ostatnim ujęciu filmu staje się figurą symbolizującą Zło nazizmu, kwintesencją jego niszczącej mocy, nowym bogiem ucieleśniającym zatrute piękno i zarażenie Złem. Visconti pokazał, jak rodzi się i działa zbrodniczy system nazistowski. Barabáš (śladem Andrzejewskiego) poprzez kostium historyczny (bezwzględność instytucji inkwizycji) ukazał ten sam mechanizm pozyskiwania i zniewalania świadomości indywidualnej, który prowadzi do uwiedzenia ideą przynoszącą zgubne skutki (Diego staje się najsilniejszą podporą systemu, który początkowo wzbudzał jego moralny sprzeciw). Mroczne karty dawnej historii funkcjonują w charakterze prefiguracji systemów totalitarnych XX wieku.

W filmie przedśmiertne przebudzenie się sumienia Torquemady Diego odbiera jako szaleństwo. Stanowi ono jednak istotę, dokonanej przez Barabáša, interpretacji postaci Wielkiego Inkwizytora i wpisuje

[39] O idei wyrzeczenia się przemocy przez Jezusa pisze: Georg Baudler, *Bóg i kobieta. Historia przemocy, seksualizmu i religii*, tłum. Antoni Baniukiewicz, Uraeus, Gdynia 1995, s. 315–396.

[40] Aktor zmarł 5 września 2024 r. w Monachium w Bawarii.

się w jego spojrzenie na historię prowadzące do głębszej refleksji, także teologicznej. Stanislav Barabáš „kręcił filmy o ludziach żyjących w trudnych czasach”[41]. Zwrot do historii w filmie *Ciemności kryją ziemię* nie jest w jego twórczości przypadkiem odosobnionym. Wcześniej odwoływał się do rodzimej historii – do tematu Słowackiego powstania narodowego (29.08–28.10.1944), dając tragiczną wizję wojny w debiucie fabularnym *Pieśń o szarym gołębiu* (*Pieseňo sivom holubovi*, 1961) i człowieka skonfrontowanego z absurdem wojny w *Dzwonach dla bosych* (*Zvony pre bosych*, 1965). W pierwszym filmie było to odwołanie z intencją rozrachunkową wobec nacechowanego ideologicznie własnego dokumentu *O wolność* (1955). Ukazywał człowieka bezbronnego wobec historii bądź jednostkę, która własnym postępowaniem doprowadza do tragedii. Taki był los mężczyzny, który powoli dochodzi do bolesnej prawdy o samym sobie i o swoim życiu w filmie *Krotká* (1968), adaptacji opowiadania Łagodna (1876) Fiodora Dostojewskiego, podobny w filmowej adaptacji *Wiecznego męża* Fiodora Dostojewskiego – *Der ewige Gatte* (1969), w której życie jednego z bohaterów układa się w równię pochyłą, a mroczne skutki jego natury doprowadzają go do emocjonalnej krawędzi, jest tak również w przypadku przeżywającego załamanie nerwowe bohatera o zawilej psychice z filmu *Piekło* (*Inferno*, 1973), adaptacji autobiograficznej powieści (z 1897 r.) Augusta Strindberga. Końcowy akt skruchy Torquemady (element reinterpretacji powieści Andrzejewskiego) wpisuje się w ów model filmów, w których konflikt moralny staje się przyczyną metamorfozy człowieka. Barabáš spojrział na postać Torquemady przez pryzmat Dostojewskiego, w twórczości którego dylematy moralne i teologiczne bohaterów stanowią podłoże refleksji dotyczącej kruczej granicy dzielącej sacrum od profanum. Barabáš deklarował: „Uwielbiam Dostojewskiego jako ojca literatury współczesnej”[42], jako tego, którego zawsze niepokoił fakt, że ludzkość traci Boga.

Historiozoficzny wydźwięk dzieł Barabáša i Andrzejewskiego został zaszyfrowany w sytuacjach o charakterze konfesyjnym. W filmie to trzy kluczowe sekwencje. Pierwsza stanowi bezpośrednie następstwo autodafe w Villa-Réal (publicznego spalenia pięciu osób), które wstrząsnęło młodym dominikaninem Diego Manente. Ma miejsce na terenie klasztoru dominikanów (którego przeorem jest Ojciec Blasco de la Cuesta) po przyjeździe do miasta Wielkiego Inkwizytora (i przywiezionej przez posła z Saragossy wieści o zamachu na Arbuésą). Otwierają ją dwie modlitwy równoległe w czasie: inkwizytora Torquemady w celi brata Vincente Ferrier (kaznodziei i świętego) i młodego mnicha Diego w kościele przyklasztornym (il. 4a, 4b). Torquemada zwraca się do Boga tak, by podkreślić wagę swojej osoby: „Powołałeś mnie, Ty..., Panie, wy-

**Trzy nocne rozmowy:  
z Bogiem, z ja-innym  
i z Szatanem**

[41] Stanislav BARABÁŠ *ako filmový režisér bol úspešný doma i v cudzine*, <https://snn.sk/stanislav-barabas-ako-filmovy-reziser-bol-uspesny-doma-i-v-cudzine/> (dostęp: 25.09.2024).

[42] Ibidem.



Il. 4a, 4b. Pierwsza sytuacja konfesyjna. Dwie równoległe modlitwy: inkwizytora Torquemady i brata Diego Manente

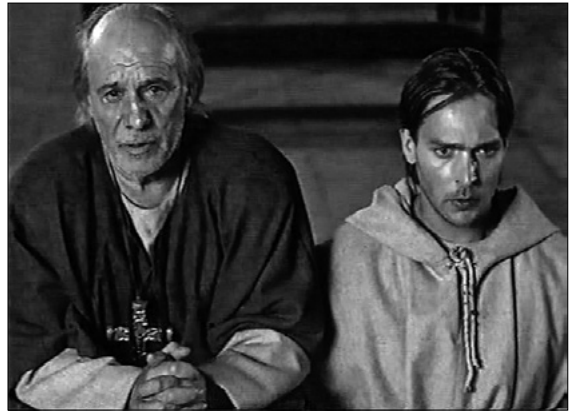
brałeś mnie. Boże nie opuszczaj mnie!”, a przy tym patrzy w bok, jakby słyszał inną modlitwę. Zaraz potem wychodzi z celi i kieruje swe kroki do kościoła, ale po drodze zdoła jeszcze nakłonić jednego z domowników Don Rodrigo de Castro do zadenuncjowania przyjaciela przed trybunałem inkwizycji. Diego pragnie rozmowy z Bogiem, zwraca się do Niego, aby usłyszeć odpowiedź na swoje wątpliwości. Na pytania wstrząsające jego sumieniem – dlaczego „dzieją się tak straszne rzeczy, w Twoim imieniu?”, „Czy to grzech być świadkiem tych strasznych rzeczy?”. Pragnie wsparcia w znalezieniu prawdziwych wartości, objawienia „co jest dobre, a co złe”. Jeszcze jest tym, który zachował piękno sumienia, nie ma na sumieniu żadnej zbrodni ani nieprawości. Pyta więc Boga, dlaczego grzechy innych obarczają jego sumienie, choć nie jest winny gwałtu i przemocy, był tylko ich świadkiem. Torquemada, który właśnie przyszedł do kościoła, klęcząc przed ołtarzem, zwraca się do Boga z prośbą o siłę, by mógł wytrwać w podjętym dziele do końca. Diego też prosi o siłę, lecz by mógł modlić się za tych, którzy mając w rękach władzę, zły z niej czynią użytek. Zrazu można odnieść wrażenie, że wszystko ich różni – Torquemada myśli o swojej misji, Diego zмага się ze swymi rozterkami, ze swoim milczeniem wobec krzywd. Ale, gdy dochodzi do ich bezpośredniej konfrontacji, okazuje się, że Diego nie znajduje wytchnienia w modlitwie – przyznaje, że „nie modlitwy mu trzeba, ale głośnego mówienia o tym, co go dręczy i boli”. Jest dokładnie w tym miejscu swojej drogi, w którym mógł być Torquemada jako młody duchowny. I potrzebuje autorytetu. Makiaweliczny umysł Torquemady wyczuwa pokrewną duszę – zna te same pokusy, zasiewa w nim ziarno wątpliwości co do tego, czego oczekuje Bóg, a nawet sugeruje milczenie Boga. Gdy Diego pyta, czy Bóg nie oczekuje od nas, byśmy wyjaśnili zbrodnie popełniane w jego imieniu, Torquemada zarzuca mu pychę. Gdy Diego zaprzecza, stwierdzając, że nie zna jego myśli, Torquemada czyni uwagę: „Tak sądzisz?”. A gdy Diego stwierdza, że suknia zakonna



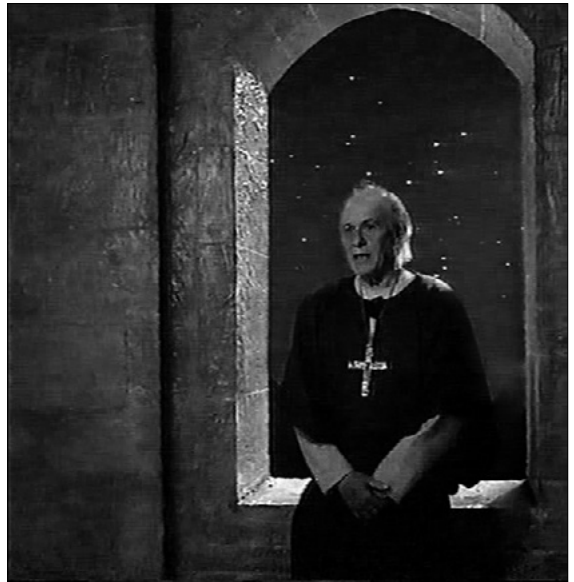
go pali, Torquemada obrusza się, mówiąc, że też ją nosi, po czym pyta, czy wie, kim on jest. Wówczas Diego, podobnie jak wcześniej Torquemada, mówi: „Nie wiem, kim jesteś. Wiem tylko, że ci ufam i znam cię od dawna”. To moment wzajemnego rozpoznania pokrewnych sobie dusz i pierwszy etap otwarcia na akceptację Zła. I choć, gdy usłyszy, że ma do czynienia z Wielkim Inkwizytorem i wzniesie rękę uzbrojoną w świecznik, by go zabić, to jego ręka opada i wspólnie klękają przed ołtarzem, by zmówić modlitwę Ojczy Nasz (il. 5). Torquemada pozyskał duszę targanego wątpliwościami młodego mnicha. Pierwszy krok w procesie uwiedzenia przez Zło został zrobiony. Kiedy Diego po wyjściu z kościoła spotyka swego przyjaciela Mateo Darę, mówi mu, że widział diabła, który zwyciężył go tym razem. To zwycięstwo zostanie przypieczętowane, gdy w przyszłości zadenuncjuje tego samego przyjaciela.

Drużga z sytuacji konfesyjnych to rozmowa Diego z samym sobą we śnie. W tym śnie Diego podnosi się z pryczy, wypowiadając słowa: „Przyszedłeś Panie?”, i widzi Torquemadę siedzącego w oknie celi (a za nim tło gwiazdzistego nieba nocą) (il. 6). Potem Torquemada zjawia się obok jego pryczy i pochyla nad nim. Zwraca się do niego słowami: „mój synu”. Torquemada nawiedza Diego we śnie, by mówić o Bogu (czy raczej swojej wizji Królestwa Bożego na ziemi), ale przychodzi niczym szatan, którego wcześniej zobaczył w kościele. Przekonuje, że „każdy człowiek jest panem i sługą swojego losu”, że powierzchownie pojmując naukę Chrystusa, że niewiele wie o zawiłych procesach przekształcania słów w czyny, że zna tylko

kształty i rozmiary zła, a niewiele wie o człowieku, że nic nie wie o drogach, którymi trzeba prowadzić ludzi, i przeszkodach, jakie tam na nich czekają. I roztacza przed nim swoją wizję Królestwa Bożego na ziemi, którego nie można zbudować bez cierpień, krzywd i ofiar. Jako że Święta Inkwizycja mocno wspiera się o ziemię, to ludźmi trzeba kierować i rządzić, bo: „My jesteśmy mózgiem i mieczem, my tworzymy Królestwo Boże na ziemi”. Diego w tym śnie ma prawo czuć się wybranym przez przyszłego mistrza – wszak, zjawiając się przed nim nocą, zwraca się do niego słowami, które mają dwuznaczny sens: „Niczęsto dana jest ludziom żarliwość, jaka w tobie płonie. Jesteś obdarowany szczególną miłością Naszego Pana. Należysz do Niego” (rodzi się pytanie, czy w istocie do Boga, czy de



Il. 5. Wspólna modlitwa Torquemady i Diego w przyklasztornym kościele w Villa-Réal



Il. 6. Tak przychodzi szatan we śnie



Il. 7. „Przyszedłem do ciebie, jak do samego siebie”. Szatan-Torquemada nawiedzający Diego we śnie

na stanowisko osobistego sekretarza Wielkiego Inkwizytora i czeka go wielka przyszłość. Nocna rozmowa z samym sobą otwiera Diego na jałonne, tożsame z diabolicznym Torquemadą. W jej następstwie uda się z nim w drogę, towarzysząc mu do śmierci i coraz gorliwiej akceptując okrucieństwo czynione w imię idei, w którą wierzy Torquemada.

Trzecia z sytuacji konfesyjnych jest rozciągnięta w czasie. Inicjuje ją dwa incydenty podczas przejazdu zamkniętym powozem ojca Torquemady przez jedną z osad na drodze z Sewilli do Toledo. Tajemniczy człowiek przez okno powozu wręcza mu podarunek (bogato rzeźbioną czarną klepsydrę), wypowiadając intrygujące słowa: „Znamy się tak długo i bardzo dobrze”. W chwilę później ksiądz z miejscowej parafii Paloma Rejo<sup>[43]</sup> zwraca się do niego z trapiącą go kwestią dotyczącą Boga i szatana, a ściślej sprawy rymarza z jego parafii – Lorenza Pereza, który chciał ujrzeć szatana, ale skoro ten nie przybył na wezwanie, to twierdzi, że go nie ma. W filmie to w kontekście tych dwu zdarzeń, objawów zmęczenia i osłabienia percepcji uciążliwą podróżą,



Il. 8. Rozmowa Torquemady z szatanem podczas ostatniej podróży do Ávila

nagle Torquemada jakby wyrwany ze stanu odrętwienia formułuje swoją pierwszą wątpliwość: „A jeśli to wszystko jest jedną wielką pomyłką?”. Nie zostaje też do końca długiego procesu Pereza przed Trybunałem Inkwizycji w Toledo – wyjeżdża przed rozpaleniem stosów i udaje się w drogę do Ávila, gdzie chce umrzeć. W czasie podróży (we wrześniu 1498 r.) opada z sił i zapada w stan odrętwienia czy snu. W tym stanie nocą przy blasku błyskawic prowadzi rozmowę z owym tajemniczym mężczyzną, od którego otrzymał klepsydrę (il. 8). Prowadzi ją jak z kimś od dawna sobie znanym, kto długo milczał, ale teraz przemówi, by mu przypomnieć, że nie pozostało mu już dużo czasu. Diego w trosce o zdrowie mistrza poszukuje noclegu na pustkowiu w zamku

[43] W powieści to Buruillos.

Miguela de Lary, jedynego niezależnego człowieka wolnego od strachu, mieszkającego poza zasięgiem działań inkwizycji. To on w obecności sekretarza Wielkiego Inkwizytora odważnie ironizuje, komentując czasy, jakie nastały, mówi, że podziwia ich doskonałą sprawiedliwość, bo: „Dzisiaj wszyscy ponoszą klęskę”. Nie mniejszą siłą oskarżenia systemu mają słowa Don Lorenzo de Montesa, który przeszedł szkołę życia w służbie inkwizytora: „Prawdziwa wolność nie istnieje. Wszędzie panuje strach”. Po opuszczeniu zamku podczas dalszej drogi Torquemadę nawiedza ta sama postać, tego, który zawsze był przy nim, choć często czuł się zbędny. Torquemada przyznaje, że to on za niego mówił i działał. Ostatni wysiłek „towarzysza” w ostatniej podróży to próba odwiedzenia Torquemady od wątpliwości i przywrócenia jego wewnętrznej czujności. Wielki Inkwizytor zna tożsamość swego rozmówcy, ten zresztą mu przypomina: „Przecież jestem częścią ciebie” (frazja jest nawiązaniem do słów Torquemady skierowanych do Diego w jego śnie). Rozmowa z szatanem ma postać rozliczenia z samym sobą jako tym, który całe życie mu służył. Szatan przypomina mu jego osiągnięcia – żeby chronić system wprowadził terror, ale system okazał się zgubnym szaleństwem. Torquemada przyznaje, że mylił się we wszystkim. U progu śmierci, w porywie szaleństwa i w desperackim odruchu chce naprawić świat, chce by nastał nowy porządek. Ale szatan drwi z tego, że z maksymalisty stał się tylko komediantem. Mówi, że nie jest już potrzebny, bo zrobił swoje. Dał ludziom to, za czym tęsknili – ideę. A po nim przyjdą jego wychowankowie i tylko od czasu do czasu ktoś wybełkocze coś o jakiejś mglistej wolności. Torquemada przyjął za fundament swego życia „powszechnie obowiązującą prawdę”, tyle że myśląc o Bogu, oddał się w służbę szatana. Po tej rozmowie z powozu dobiega krzyk pograżonego w malignie Torquemady: „Zagaście płomienie! Natychmiast! Niech powstaną umarli!”. A Diego, aby zagłuszyć te wołania, nakazuje zaintonowanie przez domowników hymnu inkwizycji – psalmu *Exsurge Domine et iudica causam Tuam* (*Powstań Panie i rozsądź sprawę Twoją*). Usiłuje zatrzeć wrażenie tego, co właśnie się wydarzyło.

Tym ważnym z punktu widzenia problematyki filmu sytuacjom konfesyjnym zawsze towarzyszą ciemności nocy. To pod ich osłoną przychodzi szatan. Ciemności tradycyjnie utożsamiane są z zasadą zła. Postać tego zła została w filmie zobrazowana przez motyw płonących stosów. Dlatego Torquemada, chcąc odwrócić bieg zdarzeń u kresu swego życia, nakazuje zagasić płomienie. Tytuł filmu (i pierwotnie powieści) ma charakter metaforyczny. Odnosi się do realiów religijno-politycznych Hiszpanii XV wieku (imperium strachu) i stanowi metaforę wszelkich totalitaryzmów. W procesie nadawania poszczególnym obrazom wartości etycznej pojęcie ciemności jest zazwyczaj symbolem tego, co bezbożne i odległe od Boga (Hi 36, 20)[44]. Tyczy się tyleż

## Metafora ciemności

[44] Manfred Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. Kazimierz Romaniuk, Pallotinum, Poznań 1989, s. 35.



Il. 9. Zlecenie dekretu-  
-testamentu o rozwiązaniu  
inkwizycji

w obliczu zbliżającej się śmierci, usiłuje rozproszyć ciemności, zburzyć wszystko, co było jego dziełem. Ostatni rachunek sumienia Torquemady to czysta fikcja (literacka i filmowa). Najpierw wraca on myślami do pamiętnej nocy w Villa-Réal, kiedy po raz pierwszy spotkał Diego, i czyni trudne wyznanie, przyznając się do własnego błędu i uznając, że słuszne były wówczas jego gniew, bunt i cierpienie. Jego płomienne wystąpienie ma postać sytuacji spowiedzi przedśmiertnej. W obecności Diego dokonuje szokującego dla niego wyznania: „Więzieniem i kaźnią uczyniliśmy świat. Połamaliśmy ludzi. Zniszczyliśmy ich umysły i serca. Wszystko opiera się na kłamstwie i strachu”. I zleca sekretarzowi, by w jego imieniu napisał dekret (il. 9) zaczynający się słowami: „My, Tomás de Torquemada, postanowiliśmy, że z dniem dzisiejszym 16 września roku 1498 święta inkwizycja zostaje rozwiązana. [...] A tym samym odwołujemy wszystkie nasze nieprawości i zbrodnie, jakie w jej



Il. 10. Śmierć Wielkiego  
Inkwizytora

jednostki, która w imieniu Boga dopuszcza się Zła (w myśl zasady cel uświęca środki), co sugeruje pewien stan zbiorowości (zniewolenia świadomości zbiorowej przez system). Część pierwszą filmu zamyka retoryczne pytanie ojca Augustyna, przeora dominikanów w Valladolid skierowane do Boga po samobójczej śmierci młodego nowicjusza Pabla Zaraty, niesłusznie oskarżonego o chęć otrucia Wielkiego Inkwizytora: „Panie, jak długo ciemności mają panować nad nieszczęsną ziemią?”. W finalnych partiach części drugiej filmu, Torquemada,

imieniu uczyniliśmy”, i komentuje swoje postanowienie: „Trzeba się będzie, mój synu, nauczyć żyć bez Boga i bez szatana”. Dekret-testament Torquemady nie zostaje spisany, a kiedy Wielki Inkwizytor umiera, Diego policzkuje zmarłego leżącego na ziemi (il. 10). Teraz to on będzie doskonalił system, prześcigając mistrza. Historia lubi się powtarzać. Osadzona w realiach historycznych przypowieść Barabáša zyskuje sens uniwersalny – pokazuje mechanizm zarażenia Złem, który jest istotą systemów totalitarnych.

Posłużenie się maską historyczną (średniowiecznym uniwersum strachu) stało się dla Barabáša pretekstem do ukazania, poprzez inkwizycyjny terror, metod działania systemu totalitarnego, a poprzez metaforykę sytuacji konfesyjnych – mechanizm zarażenia Złem. Tym samym średniowieczna opowieść zyskała sens historiozoficzny (uchwycenia praw ogólnych).

- Andrzejewski Jerzy, *Ciemności kryją ziemię*, wydanie z opracowaniem, Wydawnictwo Greg, Kraków 2004.
- Baigent Michael, Leigh Richard, *Inkwizycja*, tłum. Agnieszka Dębska, Amber, Warszawa 2019.
- Baudler Georg, *Bóg i kobieta. Historia przemocy, seksualizmu i religii*, tłum. Antoni Baniukiewicz, Uraeus, Gdynia 1995.
- De l'histoire au cinéma*, Antoine de Baecque, Christian Delage, Editions Complexe, Paris 2008.
- Deutsch Gotthard, Kayserling Meyer, hasło: *Deza, Diego de*, The Jewish Encyclopedia, [https://www.jewishencyclopedia-com.translate.google/articles/5158-deza-diego-de?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=pl&\\_x\\_tr\\_hl=pl&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://www.jewishencyclopedia-com.translate.google/articles/5158-deza-diego-de?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pl&_x_tr_hl=pl&_x_tr_pto=sc) (dostęp: 21.09.2024).
- Gottheil Richard, Kayserling Meyer, Milwitzky William, hasło: *Arbues, Pedro*, The Jewish Encyclopedia, <https://www.jewishencyclopedia.com/articles/1725-arbues-pedro> (dostęp: 3.02.2011).
- Edwards John, *Inkwizycja hiszpańska*, tłum. Marek Urbański, Fakty – Grupa Wydawnicza Bertelsmann Media, Warszawa 2002.
- Ferro Marc, *Kino i historia*, tłum. Tomasz Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- Hasło: *Piotr Arbués*, Wikipedia, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Piotr\\_Arbu%C3%A9s](https://pl.wikipedia.org/wiki/Piotr_Arbu%C3%A9s) (dostęp: 21.09.2024).
- Hasło: *Praska Wiosna*, Wikipedia, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Praska\\_Wiosna](https://pl.wikipedia.org/wiki/Praska_Wiosna) (dostęp: 25.09.2024).
- Hasło: *Stanislav Barabáš*, Wikipedia, [https://de-m-wikipedia-org.translate.google/wiki/Stanislaw\\_Barab%C3%A1%1%C5%A1?\\_x\\_tr\\_sl=de&\\_x\\_tr\\_tl=pl&\\_x\\_tr\\_hl=pl&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://de-m-wikipedia-org.translate.google/wiki/Stanislaw_Barab%C3%A1%1%C5%A1?_x_tr_sl=de&_x_tr_tl=pl&_x_tr_hl=pl&_x_tr_pto=sc) (dostęp: 25.09.2024).
- Hasło: *Tomás de Torquemada*, Wikipedia, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Tom%C3%A1s\\_de\\_Torquemada](https://pl.wikipedia.org/wiki/Tom%C3%A1s_de_Torquemada) (dostęp: 20.09.2024).
- Historia kina*, t. 3: *Kino epoki nowofalowej*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2015.
- Kamen Henry, *Inkwizycja hiszpańska*, tłum. Katarzyna Bażyńska-Chojnacka, Piotr Chojnacki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2005.
- Kłys Tomasz, *Od Mabusego do Goebbelsa. Weimarskie filmy Fritza Langa i kino niemieckie do roku 1945*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT Łódź 2013.
- Kolasińska-Pasterczyk Iwona, *Piekła Luisa Buñuela. Wokół problematyki sacrum i profanum*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2007.
- Lea Henry Ch., *A History of the Inquisition of Spain*, t. 1, Macmillan, New York 1906.
- Lurker Manfred, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. Kazimierz Romaniuk, Pallotinum, Poznań 1989.
- Macek Václav, Paštěková Jelena, *Dejiny slovenskej kinematografie 1896–1969*, Slovenský filmový ústav, Bratislava 2016.
- Niedźwiedzka Magdalena, *Recenzja książki M. Ferro, Kino i historia*, Warszawa 2011, ss. 277, „Archiwa – Kancelarie – Zbiory” 2012, nr 3(5), s. 274–277. <https://doi.org/10.12775/AKZ.2012.016>
- Okno na przeszłość. Szkice z historii wizualnej*, t. 2–4, red. Dorota Skotarczak, Jacek Szymala, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2020–2021.
- Popławska Anna, *Opracowanie*, [w:] Jerzy Andrzejewski, *Ciemności kryją ziemię*, wydanie z opracowaniem, Wydawnictwo Greg, Kraków 2004.
- Rawlings Helen, *Inkwizycja hiszpańska*, tłum. Maciej Piątek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Skotarczak Dorota, *Historia wizualna*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.

- Skotarczak Dorota, *Historyk ogląda film. Recenzja książki Marca Ferro*, Kino i historia, tłum. T. Falkowski, Warszawa 2011, ss. 292, „Porównania” 2010, vol. 10, s. 276–281.
- Skotarczak Dorota, *Kilka uwag o historii wizualnej*, „KLIO POLSKA. Studia i Materiały z Dziejów Historiografii Polskiej” 2016, t. 8, s. 117–130. <https://doi.org/10.12775/KlioPL.2016.08>
- Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002.
- Stanislav BARABÁŠ *ako filmový režisér bol úspešný doma i v cudzine*, <https://snn.sk/stanislav-barabas-ako-filmovy-reziser-bol-uspesny-doma-i-v-cudzine/> (dostęp: 25.09.2024).
- Tomás de Torquemada, *inkwizycja i antysemityzm*, [http://poznan.jewish.org.pl/index2.php?option=com\\_content&do\\_pdf=1&id=775](http://poznan.jewish.org.pl/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=775) (dostęp: 25.09.2024).
- Torquemada, Letterboxd, <https://letterboxd.com/film/torquemada/releases/> (dostęp: 21.09.2024).
- Walas Teresa, *Zwierciadła Jerzego Andrzejewskiego*, [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, red. Bolesław Faron, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974, s. 23–48.

# Mityczna historia. Czas w Podróży komediantów i Spojrzeniu Odyseusza Teo Angelopulosa

**ABSTRACT.** Sławnikowski Wojciech, *Mityczna historia. Czas w Podróży komediantów i Spojrzeniu Odyseusza Teo Angelopulosa* [Mythical history: Time in Theo Angelopoulos' *The Travelling Players* and *Ulysses' Gaze*]. "Images" vol. XXXVIII, no. 47. Poznań 2025. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 193–206. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2025.38.47.11>.

The article centres on two films by Theo Angelopoulos, *The Travelling Players* and *Ulysses' Gaze*, which are analysed with respect to time and with a particular emphasis on the issue of mythical and historical time. Crucial to the presentation of the temporal structure of the films are techniques such as the "editing of time" and foregrounding of duration through the use of long takes. Mythical time is analysed with reference to the theories of myth developed by Mircea Eliade and Claude Lévi-Strauss, which help to show how Angelopoulos melds together the two seemingly mutually exclusive times. Historical time is examined with reference to Krzysztof Pomian's theory of time. Interpretative conclusions derived from that theory relate to the differences between the two films' approach to representing history, with *The Travelling Players* using hindsight for a historiosophical synthesis of Greek history and *Ulysses' Gaze* portraying an inability of such synthesis without hindsight.

**KEYWORDS:** Theo Angelopoulos, *The Travelling Players*, *Ulysses' Gaze*, time in film, myth in film, history in film

Aktualne wydarzenia nie stanowią inspiracji twórczej.  
Potrzebny jest czas. Dopiero mogą  
odtworzyć – zrekonstruować!

Konstandinos Kawafis

Marguerite Yourcenar pisała o poezji Konstandinosa Kawafisa, że jest „zadziwiająco swobodna na płaszczyźnie czasu”[1]. To samo stwierdzenie można odnieść do filmów greckiego reżysera Teo Angelopulosa[2]. Jednym z głównych celów tego tekstu[3] będzie pokazanie na przykładzie dwóch dzieł: *Podróży komediantów* (1975) oraz *Spojrzenia*

[1] Marguerite Yourcenar, *Czarny mózg Piranesiego. Wprowadzenie w dzieło Konstandinosa Kawafisa*, tłum. Jan M. Kłoczowski, Krystyna Dolatowska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 54.

[2] Właśc. Teodoros Angelopoulos (gr. Θεόδωρος Αγγελόπουλος). Przyjmuję zapis nazwiska zgodny z zasadami latinizacji zalecanymi przez Komisję Standaryzacji Nazw Geograficznych poza Granicami Rzeczypospolitej Polskiej, dostępnymi pod adresem: <https://www.gov.pl/web/ksng/inne-publikacje-ksng> (dostęp: 28.09.2024). W polskiej literaturze o Angelo-

pulosie zazwyczaj używana jest transkrypcja angielska „Theodoros (Theo) Angelopoulos”.

[3] Tekst jest skróconą wersją pracy licencjackiej pod takim samym tytułem, napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Krzysztofa Kozłowskiego, obronionej 13 września 2022 r. w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych UAM i nagrodzonej I nagrodą (ex aequo) w XLVIII Konkursie na Najlepszego Referat Studencki i Najlepszą Pracę Licencjacką im. Stanisława Dobrzyckiego, organizowanym na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM.

*Odyseusza* (1995), jak poprzez różne zabiegi stosowane w warstwie temporalnej filmów Angelopoulos wykorzystuje właściwości medium oraz specyfikę samego czasu do możliwie pełnego wyzyskania owej Kawafisowej swobody. Szczególny nacisk położony zostanie na dwa obszary: mitu i historii, pozornie względem siebie opozycyjne i ewokujące różne modele czasu – odpowiednio cykliczny i linearny – jednak w istocie możliwe do połączenia. Spajając je ze sobą, Angelopoulos wykorzystuje mit, by zinterpretować współczesną historię Grecji, historię zaś, by ukonkretnić mit.

Zanim przejdę do omówienia mityczności i historyczności w filmach Angelopoulosa, chciałbym wskazać trzy kluczowe zabiegi w ramach ich struktury temporalnej, które będą konieczne do analizy wchodzących w jej skład czasów mitycznego i historycznego:

- 1) skupienie na trwaniu – jest ono osiągnięte poprzez zastosowanie długich ujęć i uwzględnienie „martwego czasu” pozornej bezakcji[4];
- 2) montaż czasów, czyli łączenie różnych płaszczyzn czasowych w obrębie tej samej sceny, a nawet ujęcia – przykłady tego zabiegu wskazać można zarówno w *Podróży komediantów* (wejście komediantów na rynek na początku filmu, wejście faszystów na rynek w Nowy Rok, przejście od roku 1952 do czasu okupacji hitlerowskiej w jednym ujęciu ukazującym tę samą ulicę)[5], jak i w *Spojrzeniu Odyseusza* (sekwencja noworoczna w Konstancy)[6];
- 3) „subiektywna” lub „obiektywna” motywacja przebiegu czasu – tu wyraźnie zaznacza się różnica między omawianymi filmami[7]:

[4] Zabieg ten sytuuje Angelopoulosa w obrębie tradycji, którą Rafał Syska nazywa neomodernistyczną. Zob. Rafał Syska, *Filmowy neomodernizm*, Avalon, Kraków 2014, s. 67–145. Por. też Asbjørn Grønstad, *‘Nothing Ever Ends’. Angelopoulos and the Image of Duration*, [w:] *The Cinema of Theo Angelopoulos*, red. Angelos Koutsourakis, Mark Steven, Edinburgh University Press, Edynburg 2015, s. 267: „Poprzez ciągle wysuwanie na pierwszy plan trwania, zarówno jako estetycznego efektu, jak i eksperymentalnego zabiegu, filmy Angelopoulosa ujmują dwa znaczenia trwania w czasie: po pierwsze, jako fenomenowi ściśle związanego z naturą ruchomych obrazów, po drugie, łączącą się z tematyką, filozoficzną myśl, że «nic się nigdy nie kończy»”. Wszystkie przekłady z jez. angielskiego i uwagi w kwadratowych nawiasach pochodzą od autora artykułu.

[5] Do najważniejszych wydarzeń z historii Grecji przedstawionych lub wspominanych w *Podróży komediantów* należą: katastrofa małoazjatycka (1922), dyktatura generała Joannis Metaksasa (tzw. dyktatura 4 sierpnia, 1936–1941), włoska inwazja na Grecję (1940), niemiecka inwazja i okupacja Grecji (1941–1944), *dekemwriana* (bitwa grudniowa w Atenach, 1944), porozumienie z Warkizy (1945), grecka wojna

domowa (1946–1949), kampania przed wyborami parlamentarnymi, w których zwyciężył Zgromadzenie Greckie marszałka Aleksandrosa Papagosa (1952). Informacje o tych wydarzeniach, a także o szerszym kontekście historycznym, czerpię z pozycji: Jacek Bonarek, Tadeusz Czekański, Sławomir Sprawski et al., *Historia Grecji*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005 oraz Richard Clogg, *Historia Grecji nowożytnej*, tłum. Włodzimierz Gałuska, Książka i Wiedza, Warszawa 2006.

[6] Por. Adam Cichoń, „*Korfulamu*” – *podróże przez czas w kinie Theodorosa Angelopoulosa*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 107, s. 150: „Angelopoulos w bardzo nieoczywisty sposób nakłada na siebie różne płaszczyzny czasowe, nie tylko mieszając sny, jawę i wspomnienia, ale także «konstelując» w obrębie jednego ujęcia składniki pochodzące z różnych porządków czasowych”.

[7] Angelopoulos postulował podział swej twórczości na dwa okresy: pierwszy, polityczny, skupiony na reprezentacji bez psychologicznej identyfikacji i kończący się na *Aleksandrze Wielkim* z 1980 r., oraz drugi, egzystencjalny, wyrastający z rozczarowania cynizmem polityki, rozpoczynający się *Podróżą na Cyterę* z 1984 r. *Podróż komediantów* sytuuje się



*Podróż komediantów* to film z silnie obecnym nadrzędnym narratorem pozadiegetycznym, decydującym o układzie zdarzeń w ramach sjużetu; w *Spojrzeniu Odyseusza* jest on z kolei w dużej mierze podporządkowany świadomości głównego bohatera (nazywanego po prostu A., z wyraznym rysem autobiograficznym). Odmienność tych dwóch podejść dobrze widać na przykładzie zagadnienia chronologii zdarzeń, która nie zostaje w pełni zachowana w żadnym z filmów, jednak w *Spojrzeniu Odyseusza* wszelkie odstępstwa od niej wiążą się z introspekcjami A., a więc przebieg czasu pozostaje chronologiczny z perspektywy doświadczeń jego świadomości, podczas gdy w *Podróży komediantów* przeskoki czasowe pozostają niezależne od mentalności postaci, motywowane wyłącznie przez narratora.

Taki krótki techniczny opis nie wyczerpuje oczywiście problematyki czasu w filmach Angelopoulosa. Pokazuje on zasób środków, z których reżyser korzysta, lecz nie sytuuje jeszcze omawianych dzieł w ramach architektury czasowej współczesnej cywilizacji – a to dopiero w jej kontekście wyraźnie widoczne staje się zespolenie cyklicznego czasu mitu z linearnym czasem historii, które zarazem stanowi najważniejszą cechę wspólną *Podróży komediantów* i *Spojrzenia Odyseusza*, jak i w swych szczegółowych realizacjach wyznacza istotne różnice między oboma filmami. O architekturze tej pisze w swej książce *Porządek czasu* Krzysztof Pomian, a jego ustalenia pomogą nam zrozumieć sposób posługiwania się czasem przez Angelopoulosa:

Będąc konstrukcją wielopiętrową i wielowarstwową, architektura czasowa współczesnej cywilizacji przemysłowej pokazuje, w miarę jak się ją przegląda od dołu do góry, ślady coraz bliższej przeszłości, przy czym te wcześniejsze są jednak zarażane – na zasadzie efektu zwrotnego – przez te późniejsze, od których dają się oddzielić jedynie w sposób mniej lub bardziej arbitralny[8].

Jedna z podstawowych tez książki Pomiana dotyczy zatem wielości czasów: ujęte w porządku historycznym, składają się one na architekturę czasową współczesnej cywilizacji, w której na starsze warstwy nakładają się warstwy nowsze, a wszystkie one współistnieją ze sobą w ramach jednego dynamicznego, niejednorodnego tworzu. Z wielością czasów wiąże się definicja czasu, którą Pomian daje w zakończeniu książki, a która jednocześnie pomoże nam zrozumieć, dlaczego czas jest tak ważną kategorią opisu dzieła filmowego:

Przedmiot, który oznacza słowo „czas”, jest [...] koordynacją wielu zmian rzeczywistych (a wtedy niezbyt od siebie odległych) lub wyobrażonych, dokonywaną przez instancję, która wytwarza w tym celu pewne sygnały lub znaki, zgodnie ze z góry danym programem. Ścisłej rzecz ujmując, jest

w okresie politycznym, *Spojrzenie Odyseusza* – w egzystencjalnym. Warto zauważyć, że cezura pokrywa się z rozpoczęciem przez Angelopoulosa współpracy z włoskim scenarzystą Tonino Guerra. Zob. David Bordwell, *Modernism, Minimalism, Melancholy. An-*

*gelopoulos and Visual Style*, [w:] *The Last Modernist. The Films of Theo Angelopoulos*, red. Andrew Horton, Praeger, Westport 1997, s. 11–12.

[8] Krzysztof Pomian, *Porządek czasu*, tłum. Tomasz Strzyżyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2021, s. 225.

to cała klasa takich koordynacji zróżnicowanych naturą instancji, które je ustanawiają, ich sposobami funkcjonowania, programami, które realizują, oraz zmianami (lub ich właściwościami), na które oddziałują czy których wyobrażeniami operują[9].

Skoro czas jest koordynacją zmian dokonywaną przez konkretną instancję, czas filmowy jest po prostu wynikiem zabiegów reżyserskich. To pozornie prosty wniosek, lecz zarazem wyraźnie sytuujący kwestię czasu po stronie kreacji. Owszem, kamera rejestruje jego upływ, lecz to od twórców zależy ostateczny kształt struktury temporalnej dzieła. Reżyser dysponuje zatem dużą swobodą w konstruowaniu czasowości dzieła, czerpiąc z dostępnych w ramach architektury czasowej zasobów i splatając je ze sobą w unikatowy twór. Jako instancja koordynująca zmiany, z których wyłania się czas filmowy, Angelopoulos nie tyle „rzeźbi” w czasie (jak pracę filmowca określał Andriej Tarkowski[10]), co stwarza czas na nowo. W konsekwencji zaś może na wiele sposobów spleść ze sobą różne przebiegi czasowe, nie bacząc na ich pozornie sprzeczne właściwości. Chronozofia pluralistyczna Pomiana pozwala zatem wyjaśnić, dlaczego ze stosunkową łatwością reżyserowi udaje się łączyć mit z historią, linearność z cyklicznością, odwracalność z nieodwracalnością. Przyjrzyjmy się więc konkretnym czasom, które splata ze sobą Angelopoulos, poczynając od czasu mitycznego, a na czasie historycznym kończąc.

Związki filmów Angelopoulosa z mitologią są oczywiste – *Spojrzenie Odyseusza* ogłasza je nawet w tytule, a zarówno fabuły, jak i postaci obu omawianych dzieł są oparte na pierwowzorach zaczerpniętych z mitologii (Atrydach i Odysie). Chciałbym jednak skupić się nie tyle na rozpoznanych już ich powinowactwach z antyczną tradycją teatralną, w tym paralelach z tragediami Ajschylosa, Sofoklesa czy Eurypideasa[11], ile na samym ukształtowaniu filmowego czasu, który wskutek konkretnych zabiegów nabiera cech czasu mitycznego. W tym celu odwołam się do dwóch odmiennych koncepcji mitu: Mircei Eliadego oraz Claude’a Lévi-Straussa.

Koncepcja Eliadego zasadza się na opozycji dwóch czasów, świętego i świeckiego: „Przez zwykły fakt opowiadania mitu czas świecki zostaje – przynajmniej symbolicznie – unieważniony: narrator i słuchacze przeniesieni zostają w czas święty i mityczny”[12]. Zarówno

[9] Ibidem, s. 334.

[10] Andriej Tarkowski, *Czas utrwalony*, tłum., przyp. i posłowie Seweryn Kuśmierczyk, Świat Literacki, Izabelin 2007, s. 66.

[11] Zob. Iga Łomanowska, *Orestes bojownikiem ruchu oporu, czyli mit Atrydów w filmie Podróż komediantów Theo Angelopoulosa*, „Adeptus” 2016, nr 8, passim.

[12] Mircea Eliade, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, tłum. Magda i Paweł

Rodakowie, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 66.

W takim ujęciu filmowi jako medium można przypisać wymiar mityczny związany z wkraczaniem podczas seansu w odmienny od codziennego czas – czas dzieła. Por. Mircea Eliade, *Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henri Rocquetem*, tłum. Krzysztof Środa, Sen, Warszawa 1992, s. 182 oraz Andrew Horton, *The Films of Theo Angelopoulos. A Cinema of Contemplation*, Princeton University Press, Princeton 1999, s. 37.

w *Podróży komediantów*, jak i w *Spojrzeniu Odyseusza* trudno mówić o istnieniu dwóch całkiem odrębnych czasowych „obszarów” (by użyć przestrzennej metafory), między którymi bohaterowie mogliby się poruszać<sup>[13]</sup>. Następuje raczej zespolenie obu czasów poprzez wpisanie powiązanej ze współczesną historią fabuły w mitologiczny schemat. Jest to szczególnie widoczne w *Podróży komediantów*, w której życie codzienne Atrydów przeplata się z wydarzeniami o doniosłości właściwej czasowi świętemu (np. zabójstwo Agamemnona, zemsta Orestesa). Co więcej, styl Angelopulosa pozostaje jednolity w całym filmie, nie ma więc mowy o jakimkolwiek rozróżnieniu scen przynależących do codzienności i tych zaczerpniętych z mitu. Eliade określa czas świecki jako „trwanie świeckie” („zwykle trwanie czasowe, w które wpisują się akty pozbawione znaczenia religijnego”<sup>[14]</sup>). Łatwo skojarzyć dobrane przez autora (a właściwie przez tłumaczkę) określenie z filmowym trwaniem. Łącząc je z montażem czasów, Angelopulos dąży do zatarcia granicy między ukazywaniem zdarzeń w czasie rzeczywistym a przeskokami czasowymi. W połączeniu tych dwóch zabiegów można dopatrzeć się cech wskazywanych przez Eliadego odrębnych czasów, które w filmach Angelopulosa łączą się w jedno. Z jednej strony w długich ujęciach wyeksponowane zostaje owo „zwykle trwanie czasowe”, z drugiej poprzez przemieszanie płaszczyzn temporalnych naruszona zostaje linearność czasu. Eliade wskazuje, że „nieodwracalność zdarzeń, która dla [człowieka współczesnego] stanowi charakterystyczną cechę historii, dla [człowieka społeczności archaicznych] nie jest żadną oczywistością”<sup>[15]</sup>. Zniesienie sztywnej chronologii poprzez montaż czasów jest więc kluczowe dla mityczności w filmach Angelopulosa.

Chociaż przydatna w interpretacji zabiegu montażu czasów, koncepcja Eliadego nie całkiem przystaje do twórczości Angelopulosa z uwagi na obecną w niej silną opozycję mitu i historii:

Eliade broni twierdzenia, że pamięć zbiorowa jest ahistoryczna, że uznaje ona jedynie kategorie i archetypy, a nie historyczne zdarzenia i jednostki, gdyż jednostka właśnie jest – jego zdaniem – związana z autentycznością i nieodwracalnością historii<sup>[16]</sup>.

Z kolei Angelopulos stwierdził kiedyś: „Moja twórczość oparta jest na tzw. pamięci kolektywnej, i to nie tylko indywidualnej, ale

[13] Owszem, w drugim z filmów dają się wyraźnie oddzielić retrospekcje odnoszące się do przeżyć Jana-kiego Manakiego oraz współczesne doznania A., lecz te dwie sfery zestawione ze sobą nie noszą znamion opozycji mityczności i codzienności. U Eliadego czas świecki, w opozycji do mitycznego czasu świętego, wiąże się z życiem codziennym: „Chociaż bohaterami mitów są przeważnie Bogowie i Istoty Nadnaturalne, zaś baśni herosi i niezwykle zwierzęta, to jednak obie te kategorie łączy jedna cecha wspólna; nie odnoszą się one do świata codziennego”. Cyt. za: Mircea Elia-

de, *Aspekty mitu*, tłum. Piotr Mrówczyński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 16.

[14] Mircea Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, tłum. Anna Tatarkiewicz, wyboru dokonał i wstępem opatrzył Marcin Czerwiński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1993, s. 89.

[15] Mircea Eliade, *Aspekty mitu...*, s. 18.

[16] Eleazar Mielecinski, *Poetyka mitu*, tłum. Józef Dancygier, przedm. Maria R. Mayenowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 94.

historycznej”[17]. Owa historyczna pamięć kolektywna jest motorem napędowym i instancją porządkującą czasowość w *Podróży komedianów* (w *Spojrzeniu Odyszeusza* jest to pamięć indywidualna) i jako taka stanowi o istotnej odmienności łączącego dwa sprzeczne żywioły – mit i historię – podejścia twórczego Angelopoulosa od opartej na ahistorycznej pamięci zbiorowej koncepcji Eliadego.

Alternatywną interpretację zabiegu montażu czasów oraz jego związku z mitycznością w filmach Angelopoulosa można zaproponować, opierając się na koncepcji Claude’a Lévi-Straussa, na którego wykłady Angelopoulos uczył w młodości[18]. Francuski strukturalista dochodzi do dwóch wniosków, które będą dla nas istotne. Po pierwsze, zwraca uwagę, że charakterystyczne dla mitów powtórzenia służą odsłonięciu warstwowości ich struktury, zarówno diachronicznej (warstwy chronologicznie uporządkowanych mitycznych zdarzeń), jak i synchronicznej (niechronologiczne powiązania pomiędzy różnymi zdarzeniami, układające się w wiązki znaczeń i odsłaniające sens mitu). Po drugie, mimo powtórzeń poszczególne warstwy się od siebie różnią, co wynika z celu mitu, jakim jest dostarczenie logicznego modelu rozwiązywania sprzeczności[19]. Podwójna natura czasu mitycznego – synchro-diachroniczna (określenie Lévi-Straussa) – oraz godzenie sprzeczności będą głównymi punktami analogii między zaprezentowaną metodą a montażem czasów w filmach Angelopoulosa.

Montaż czasów jest zabiegiem odkrywania synchronicznych wiązek znaczeń poprzez naruszanie porządku diachronicznego, co umożliwia wprowadzenie przez reżysera historiozoficznej refleksji. Połączenie ze sobą dwóch płaszczyzn czasowych w scenie wejścia komedianów na rynek pozwala podkreślić ciągłość ich wędrówki po Grecji, pomimo zmieniającej się sytuacji politycznej i targających trupą konfliktów; w scenie dołączenia świętujących Nowy Rok faszystów do wiecu poparcia marszałka Papagosa, a także w scenie ukazującej jedną ulicę zarówno podczas kampanii wyborczej z 1952 r., jak i okupacji hitlerowskiej, ustanowiona zostaje ciągłość między kolaborantami z okresu II wojny światowej, nacjonalistami z czasu wojny domowej oraz nową prawicową formacją polityczną z lat 50.; wreszcie w klamrze kompozycyjnej, złożonej z dwóch niemal identycznych scen przed budynkiem stacji kolejowej w Ejo, lecz odwracającej ich diachroniczny porządek (na początku filmu scena rozgrywa się w 1952 r., na końcu w roku 1939), wybrzmiewa tragiczny los bohaterów, których wielu ginie w toku rozwoju fabuły. Wszystkie te znaczenia powstają dzięki zastosowaniu do materii historycznej zabiegu będącego filmowym ekwiwalentem metody Lévi-Straussa: chronologiczne następstwo zostaje naruszone dla ukazania synchronicznego podobieństwa.

[17] Gerald O’Grady, *Angelopoulos’s Philosophy of Film*, [w:] *Theo Angelopoulos. Interviews*, red. Dan Fainaru, University Press of Mississippi, Jackson 2001, s. 71. Wypowiedź pochodzi z 1990 r., sprzed powstania *Spojrzenia Odyszeusza*.

[18] Rafał Syska, *Poezja obrazu. Filmy Theo Angelopoulosa*, Rabid, Kraków 2008, s. 21.

[19] Claude Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, tłum. Krzysztof Pomian, Aletheia, Warszawa 2021, s. 239.

W strukturze temporalnej *Podróży komediantów* łączą się sprzeczności: czas jest zarazem nieodwracalny, gdyż w porządku diachronicznym ma wyraźnie skierowaną w jedną stronę strzałkę, jak i odwracalny, dzięki reżyserskim zabiegom pozwalającym odkryć synchroniczne zależności między nieprzyległymi do siebie diachronicznie elementami.

Wymienione wyżej przykłady pochodzą wyłącznie z *Podróży komediantów* – w tym filmie bowiem mityczność jest wyraźniej obecna niż w *Spojrzeniu Odyseusza*. Również w kontekście ujęcia Lévi-Straussa jest to dostrzegalna zależność, np. zastosowanie montażu czasów w sekwencji noworocznej ze *Spojrzenia Odyseusza* nie narusza chronologicznego następstwa zdarzeń – porządek diachroniczny jest tu zachowany, natomiast synchroniczne wiązki relacji ujawnione są poprzez ściągnięcie czasu (połączenie trzech noworocznych celebracji w jednej scenie), a nie przez jego pomieszanie. Owa różnica między filmami wiąże się ze wskazaną już subiektywną motywacją przepływu czasu w *Spojrzeniu Odyseusza*. Cykliczność czasu mitycznego zostaje więc osłabiona przez wkomponowanie w strukturę temporalną filmu silnie linearnego czasu psychologicznego. Jak pisze Pomian:

Związany z indywidualną perspektywą czasową, nieodłączny od postrzeganych zdarzeń, od wspomnień wpływających na powierzchnię pamięci, od oczekiwań wyrażanych w myślach, w czynach i słowach, złożony z nierównych i niejednorodnych przedziałów zarówno w teraźniejszości, jak w przeszłości i w przyszłości, zabarwiony ponadto stanami uczuciowymi i z tego względu nader zmienny, czas psychologiczny jest czasem jakościowym. [...] Czas psychologiczny jest nieodwracalny i skończony: zawarty między narodzinami a śmiercią, o której na ogół myśli się tylko niekiedy, w chwilach, gdy odczuwa się szczególnie swą kruchość, lecz która pozostaje przecież skrycie obecna na horyzoncie wszystkich naszych antycypacji i wszystkich naszych planów[20].

Czas psychologiczny jest zatem nieodwracalny, choć przeszłość może zostać przywołana we wspomnieniach czy w snach. Tak też się dzieje w *Spojrzeniu Odyseusza*, zarówno z własnymi przeżyciami bohatera, jak i ze zdarzeniami z życia Janakiego Manakiego, niewątpliwie dobrze znanymi ogarniętemu obsesją na jego punkcie A., a więc poniekąd istniejącymi w ramach jego psychiki na podobnych zasadach, co własne wspomnienia, a na pewno dającymi się równie łatwo przywołać. Skończoność i ukierunkowanie – dwie kolejne cechy czasu psychologicznego – również dobrze rezonują z filmem Angelopulosa, w którym – inaczej niż w *Podróży komediantów* z naruszającą chronologię klamrą kompozycyjną – początek i koniec, a także kierunek wędrówki, są wyraźnie obecne. Bohater przemierza Bałkany w celu odnalezienia rolek z zaginionym filmem braci Manakich, rzekomo pierwszym nakręconym na Bałkanach, reprezentującym dla A. „niewinne” spojrzenie na ów region sprzed czekających go okropieństw wieku XX. Bezpośrednio przed odnalezieniem rolek bohater będzie

[20] Krzysztof Pomian, op. cit., s. 215.

jednak świadkiem masakry na sarajewskiej ulicy – jego odyseja ku Itace niewinności kończy się eksplozją przemocy. Jeszcze chwilę przed tragedią, w scenie tańca, A. przenosi się do momentu rozstania z ukochaną w rozmywającej granice czasów subtelnej retrospekcji – cykliczność zostaje jednak unicestwiona przez śmierć, która przypomina o nieodwracalności czasu. Subiektywna motywacja czasu w *Spojrzeniu Odyseusza* ściśle wiąże się z przeważaniem linearności nad cyklicznością – wysunięcie na pierwszy plan czasu psychologicznego narzuca czasowi filmu określone ramy wynikające z jego specyficznych właściwości.

Trafnym sposobem zobrazowania różnicy między czasowością obu filmów, w obu będącej zespoleniem cykliczności i linearności, jest porównanie motywu podróży. W *Podróży komediantów* jest ona bezcelowa; składają się na nią liczne powtórzenia spektaklu odgrywanego przez komediantów w kolejnych miejscowościach; brak jej jakiegokolwiek geograficznego uporządkowania – w wielu scenach nie wiemy nawet, w jakim regionie Grecji przebywają obecnie bohaterowie. Podróż A., podobnie jak samego Odyseusza, ma jasny cel, a zatem jest ukierunkowana; kolejne jej etapy następują po sobie w uporządkowany sposób, wyznaczany odkrywanymi przez bohatera wskazówkami na temat losów zaginionych rolek; łatwo śledzić przebieg tej wędrówki z mapą lub podstawową znajomością bałkańskiej geografii. Tak więc tułaczka komediantów odbywa się w sposób cykliczny (klamra kompozycyjna filmu dowodzi, że trupa po latach powraca w te same miejsca), podróż A. jest natomiast linearna.

Jakie jest więc miejsce czasu historycznego w zarysowującej się przed nami strukturze temporalnej każdego z omawianych filmów? Pomian odróżnia czasy historyczne od czasu psychologicznego i wskazuje, że są one konstruowane przez historyków. Opisując chronozofię zdarzeniową (wizję czasu zbliżoną do zapisków kronikarza), wskazuje, że dotyczy ona jedynie rzeczy widzialnych i ogranicza się do ich relacjonowania, a zatem historia nie może się nią zadowalać, musi dopełnić ją o jakieś znaczenie wykraczające poza widzialne zdarzenia. Historycy często badają przedmioty rekonstruowane, np. zmiany klimatyczne, fluktuacje gospodarcze czy demograficzne, zmiany postaw wobec śmierci czy seksualności. Zaznacza się tu zasadnicza różnica dwóch perspektyw: historyka i świadka<sup>[21]</sup>. Pierwsza z nich jest zewnętrzna względem zdarzeń, pozwala na ich analizę, umieszczenie w szerszym kontekście, interpretację; druga zakłada uczestnictwo, obecność świadka w czasie i przestrzeni zdarzenia. W ramach pierwszej zdarzenie zostaje wpisane w dany czas historyczny, w drugiej ukształtowane jest poprzez czas psychologiczny. Pierwsza odpowiada czasowi motywowanemu obiektywnie, druga – motywowanemu subiektywnie.

[21] Ibidem, s. 40–43. Pomian (a za nim tłumacz) nazywa drugą z perspektyw perspektywą widza. Z uwagi na filmoznawczy charakter tekstu i używanie przeze

mnie słowa „widz” w odniesieniu do widza kinowego pozwałam sobie roboczo zmienić nazwę tej perspektywy na perspektywę świadka.

W *Spojrzeniu Odyseusza* narracja prowadzona jest, za pośrednictwem świadomości bohatera, z pozycji świadka, w *Podróży komediantów* – odpowiednio układającego zdarzenia historyka.

*Podróż komediantów* opowiedziana jest z perspektywy obiektywnego narratora, który spoza świata przedstawionego sprawuje pełną kontrolę nad czasem i nad przebiegiem fabuły. Montaż czasów służy tu wprowadzeniu refleksji historiozoficznej. Co więcej, zabiegi osłabiające linearność czasu i porządek chronologiczny zdarzeń, w połączeniu z wykorzystaniem mitycznych postaci oraz stylem wizualnym wysuwającym na pierwszy plan trwanie, sprawiają, że na bazie będących podstawą fabuły zdarzeń historycznych zbudowany zostaje mit historii Grecji okresu okupacji i wojny domowej, w którym zawiera się też np. archetyp komunistycznego partyzanta reprezentowanego przez Orestesa. Nawiązania do mitologii i wybrane cechy związanego z nią czasu zostają użyte do stworzenia opowieści, która nie jest mitem *sensu stricto*, jako że funkcjonuje we współczesnym kontekście historycznym i społecznym, lecz zarazem jest mitem *sensu largo*: opowieścią z potencjałem do kształtowania wyobrażeń społeczności. To właśnie prezentacja konkretnej wizji greckiej historii pozostaje w centrum napędzającego film zamysłu. *Podróż komediantów* można zatem określić jako film historiozoficzny[22].

Taka konceptualizacja historii możliwa jest wyłącznie z perspektywy, którą za Pomianem określiliśmy mianem perspektywy historyka. W *Spojrzeniu Odyseusza* następuje zaś zawężenie horyzontu poznawczego narratora poprzez ograniczenie narracji do świadomości głównego bohatera, a więc do perspektywy świadka. Zarazem jednak główna motywacja podróży A. – odnalezienie zaginionych rolek filmu braci Manakich, które zawierać mają „pierwsze spojrzenie” na Bałkany, poprzedzające pełen tragedii wiek XX – wiąże się ściśle z próbą znalezienia perspektywy historyka, spojrzenia z dystansu na przeszłe i aktualne konflikty targające Bałkanami. W zaginionych rolkach A. poszukuje możliwości dokonania takiej mitotwórczej syntezy, jakiej podjął się Angelopoulos w *Podróży komediantów*. Jego *idée fixe* jest mit pierwotnej, doskonałej niewinności, która rzekomo została utrwalona przez Manakich, a poprzez odnalezione rolki mogłaby się stać podstawą nowego historiozoficznego mitu o Bałkanach. Tak więc, p o d c z a s g d y *Podróż komediantów* jako tekst kultury stwarza mit, w *Spojrzeniu Odyseusza* funkcjonuje on wewnątrz diegezy – jest to film o poszukiwaniu mitu[23].

[22] Por. Andrew Horton, op. cit., s. 105.

[23] Nie znaczy to oczywiście, że sam Angelopoulos i tu nie stwarza osobnego mitu – tym razem udręczonego artysty, reżysera w kryzysie twórczym, przywodzącego na myśl podobne postaci, np. z *Osiem i pół* Federica Felliniego. Autotematyczny i autobiograficzny wymiar *Spojrzenia Odyseusza* unaocznia

istotne przesunięcie, które nastąpiło w twórczości Angelopoulosa przez dwadzieścia lat oddzielających oba omawiane filmy: inaczej niż w *Podróży komediantów*, reżyser włącza tu w swą refleksję nad historią i współczesnością zarówno samego siebie, jak i kino jako instytucję, film jako medium.

Jednym z najważniejszych zagadnień związanych z filmografią Angelopulosa jest problem rekonstrukcji. Andrew Horton, wyliczając najważniejsze cechy jego kina, pisze: „Angelopulos gra pojęciem «rekonstrukcji», aby zmusić nas do namysłu nad fikcyjnymi granicami wszelkiego przedstawiania” [24]. Zarówno rekonstrukcja wydarzeń historycznych, jak i konstruowanie fabuł filmowych opartych na rekontekstualizacji mitów wymagają czasowego dystansu od materiału będącego podstawą (re)konstrukcji, która w innym wypadku nie może nastąpić. Tu też zaznacza się różnica między *Podróżą komediantów*, traktującą o oddalonych w czasie, historycznych zdarzeniach, a *Spojrzeniem Odyseusza*, zanurzonym w teraźniejszości konfliktu bałkańskiego. Uczestnictwo w czasie i jego obserwacja pozostają ze sobą w napięciu. Wynika to z zespolenia czasów, które diagnozowaliśmy, analizując filmy Angelopulosa w porównaniu z koncepcją Eliadego – brak wyraźnej granicy oddzielającej czas święty (mityczny) od świeckiego (historycznego) sprawia, że nie zawsze da się odróżnić czas świadka od czasu historyka. Za jeden z sygnałów rozpoznania, że przedstawiane w filmie zdarzenia i sam film należą do tego samego czasu, można uznać jedną z pierwszych scen *Spojrzenia Odyseusza*, w której podczas pokazu filmu A. w Florinie słychać fragmenty *Zawieszono kroku bociana*, poprzedniego dzieła Angelopulosa. Fikcjonalność jest tu obecna nie jako z konieczności – nie jest to dokument – ale ostatecznie Angelopulos zmierza do przekazania poprzez skonstruowaną przez siebie fabułę jakiejś prawdy o świecie, do którego należy zarówno on sam, jak i przedstawiane przez niego zdarzenia. *Podróż komediantów* jest efektem przejścia od perspektywy świadka do perspektywy historyka, *Spojrzenie Odyseusza* owo przejście tematyzuje.

Kluczowym zagadnieniem pozwalającym skontrastować analizowane dzieła jest zatem kwestia dystansu czasowego względem ukazywanych zdarzeń. W *Podróży komediantów*, choć to, co dla bohaterów jest przeszłością, przyszłością i teraźniejszością, miesza się ze sobą, z perspektywy narratora i widza całość fabuły należy do przeszłości. W *Spojrzeniu Odyseusza* dystans zostaje skrócony – A. podróżuje przez współczesne Bałkany, na ekranie oglądamy wojnę, która wciąż trwała w czasie zdjęć i w momencie premiery filmu. Co więcej, Angelopulos część scen nakręcił w strefie działań wojennych, m.in. w Mostarze, Vukovarze i regionie Krajiny (nie otrzymał zgody na zdjęcia w Sarajewie) [25]. Scena masakry we mgle na sarajewskiej ulicy jest najdobitniejszym przykładem tego, jak aktualność ukazywanych zda-

[24] Andrew Horton, op. cit., s. 14.

[25] Ibidem, s. 199. Horton opisuje, jak bieżące wydarzenia wpłynęły na jego odbiór filmu: „Lato 1995 roku było [...] latem chorwackiego ataku na region Krajiny, wcześniej zajmowany przez Serbów, ponownych ataków bośniackich Serbów na Sarajewo oraz kontrataku sił ONZ. Przed seansem *Spojrze-*

*nia Odyseusza* byłem wyposażony we wszystkie te informacje”. Cyt. za: ibidem, s. 197. O przebiegu wojny w Bośni i Hercegowinie zob. Sebastian Wojciechowski, *Integracja i dezintegracja Jugosławii na przełomie XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Nauk Politycznych i Dziennikarstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2002, s. 81–101.



rzeń wdziera się w historiozoficzną narrację i ją rozsadza. Po tragedii, której był świadkiem, odnalezione rolki przestają mieć dla A. znaczenie – Angelopulos decyduje się nie pokazać nam filmu *Manakich* na ekranie. Jednakże w przeprowadzonym przez Andrew Hortona w 1993 r. wywiadzie reżyser opisuje, jak miał wyglądać ów zaginiony materiał: „To czarno-biały film niemy z 1902 r. ukazujący aktora grającego Odyseusza na brzegu Itaki, u kresu swej podróży. Aktor-Odyseusz spogląda na filmowca poprzez całe dwudzieste stulecie: spojrzenie Odyseusza się dopełnia!” [26]. Na etapie preprodukcji film *Manakich* miał zostać włączony do *Spojrzenia Odyseusza*. Gdyby tak się stało, mit o Odysie stworzyłby kłamrę kompozycyjną dla XX wieku. Niepokazanie wartości odnalezionych rolek sprawia jednak, że widz wyposażony wyłącznie w dostarczane przez film informacje (bez wiedzy o rozwoju koncepcji scenariusza) nie dowiaduje się, co było treścią filmu *Manakich* – prędzej przypuszcza, że przypomina on ich kilkukrotnie powracające na ekranie *Tkaczki* aniżeli ujęcie, o którym Angelopulos opowiadał Hortonowi. W ostatecznej wersji *Spojrzenia Odyseusza* nie ma wymiany spojrzeń Odysa *Manakich* z początku stulecia i Odyseusza Angelopulosa na jego końcu. Nie dochodzi do dopełnienia cyklu, a wobec tego przyszłość pozostaje otwarta. Kończący film monolog A. nawiązuje do *Odyssei* i skierowany jest do Penelopy, której bohater obiecuje swój powrót, miłość i relację z podróży. Rozgrywająca się wokół tragedia, dotkliwie doznana przez bohatera w scenie masakry we mgle, uniemożliwia domknięcie opowieści, lecz pozostaje nadzieja na uczynienie tego w przyszłości. „Istotne jest, że ustępy z Homera [przytaczone przez A. w monologu] są skierowane ku przyszłości. «Kiedy powrócę». [...] A więc jego podróż nie dobiegła końca. Tułaczka w poszukiwaniu «domu» wciąż trwa. Jest w tym rodzaj nadziei” [27]. Otwarcie na przyszłość i rezygnacja z domknięcia pozwala pogodzić potrzebę uporządkowania historii poprzez opowieść, przekształcenia jej w mit niczym w *Podróży komediantów*, z rozpoznaniem, że nie jest to możliwe, gdy rozgrywa się ona na naszych oczach w sposób dotkliwy i chaotyczny. Angelopulos nie rozwiązuje tego napięcia, lecz patrzy z nadzieją w przyszłość, która może przynieść pokój i dystans konieczny do refleksji i stworzenia opowieści.

Te temporalne uwarunkowania rekonstrukcji i twórczości, a także różnice w podejściu Angelopulosa w omawianych filmach, pokazują, że film jako medium daje dużo swobody w kształtowaniu czasowości dzieła. Dobór elementów składających się na jego finalny kształt ograniczony jest przede wszystkim możliwościami technicznymi (np. logistyką, finansami, warunkami sprzętowymi) oraz granicami wy-

[26] Andrew Horton, op. cit., s. 202. Opisywany materiał został nakręcony, a później włączony do filmu nowelowego *Lumière i spółka*. Zob. nowela Angelopulosa dostępna w serwisie YouTube, <https://>

[www.youtube.com/watch?v=-fomzTv49co](https://www.youtube.com/watch?v=-fomzTv49co) (dostęp: 29.09.2024).

[27] Wypowiedź Angelopulosa przytaczana w: Andrew Horton, op. cit., s. 199.

obraźni i zdolności twórców. Angelopoulos swymi dziełami udowadnia, że w warstwie temporalnej filmu łączyć się mogą pozornie sprzeczne wymiary cykliczności i linearności, że historia może się przekształcać w mit, i odwrotnie, że zbliżenie do czasu rzeczywistego poprzez ekspozycję trwania w długich ujęciach nie kłóci się wcale z dystansującym montażem czasów, rozbijającym ciągłość czasu świata przedstawionego. Warstwowy charakter architektury czasowej i szczególne właściwości medium filmu otwierają zatem szerokie pole możliwości, natomiast sam czas z perspektywy badacza staje się poręcznym narzędziem opisu tekstu kultury i dostrzegania związków między nim a jego kontekstami, również funkcjonującymi przecież w ramach jakiejś czasowości, w ramach architektury czasowej, w ramach jakiegoś medium o możliwych do porównania z innymi mediami właściwościach w kształtowaniu warstwy temporalnej.

Oprócz szczególnej predylekcji kina do czasu, istotny wpływ na podejście Angelopoulosa do historii ma też specyfika greckiej kultury. Jorgos Seferis pisał: „Obudziłem się z tą marmurową głową w dłoniach / która wyczerpuje moje łokcie i nie wiem gdzie ją położyć” [28]. Ów ciężar przeszłości, poniekąd wynikający z zanurzenia w architekturze czasowej, której nowe warstwy nakładają się na starsze, jest w Grecji szczególnie odczuwalny ze względu na wielowiekową historię tamtejszej kultury i cywilizacji:

Świadomość łączności z przestrzenią, w której żyli antyczni Grecy, każe zadawać pytania o ciągłość tożsamościową. Grecja, rozumiana nie w kategoriach politycznych czy geograficznych, ale w większym stopniu kulturowych, staje się wielowarstwową przestrzenią, w której kolejne poziomy, odsłaniane przez archeologów, ujawniają swoisty palimpsest nieprzerwanie nadpisywany przez ponad trzy tysiące lat [29].

Przeszłość wciąż zatem istnieje, zarówno w postaci śladów w przestrzeni, jak i dlatego, że wytworzone przez nią czasy pozostają aktualne i dostępne współczesnemu człowiekowi, mogącemu np. przetworzyć je w poezji lub w filmie. Ich wielość sprawia zaś, że czasowości *Podróży komediantów* i *Spojrzenia Odyseusza* nie da się bez daleko idących uproszczeń sprowadzić do jednej tylko cechy. Angelopoulos w skomplikowane sposoby łączy mityczność z historycznością i cykliczność z linearnością, poprzez starannie dobrane zabiegi kształtuje warstwę temporalną swych dzieł i ich odbiór przez widza. Przeprowadzone tu porównanie pokazuje zarazem różnorodność jego filmów, które na swój sposób się uzupełniają. W *Podróży komediantów* możliwe jest historiozoficzne spojrzenie na tragiczne dzieje Grecji. Dzięki dystansowi czasowemu udaje się przyjęcie perspektywy historyka, która,

[28] Jorgos Seferis, *Król Asine i inne wiersze*, tłum. i komentarzem opatrzył Michał Bzinkowski, KEW, Wrocław 2020, s. 33.

[29] Michał Bzinkowski, *Jorgos Seferis wobec hellenizmu i tradycji europejskiej*, [w:] Jorgos Seferis, *Róża losu. Eseje wybrane*, tłum., wstępem i komentarzami opatrzył Michał Bzinkowski, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2020, s. 11.

choć nie neguje ludzkich tragedii, nie skupia się na nich, akcentując raczej powtarzalność postaw i sytuacji, znanych kulturze zachodniej już z mitów. W tym sensie *Spojrzenie Odyseusza* dopełnia się z wcześniejszym filmem, koncentrując się właśnie na jednostkowym dramacie zanurzenia w rozgrywającej się historii. Brak dystansu czasowego zmusza do przyjęcia perspektywy świadka, uniemożliwiając zarazem historiozoficzne uporządkowanie doświadczanych zdarzeń. Traktowane łącznie filmy Angelopoulosa pokazują zatem, jak usytuowanie sztuki wobec historii zmienia się wraz z upływem czasu i jak akumulacja kolejnych poziomów architektury czasowej co prawda zniekształca dawniejsze warstwy, ale też otwiera nowe możliwości ich rozumienia i artystycznego doświadczania.

- Bonarek Jacek, Tadeusz Czekalski, Sławomir Sprawski et al., *Historia Grecji*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- Bordwell David, *Modernism, Minimalism, Melancholy. Angelopoulos and Visual Style*, [w:] *The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos*, red. Andrew Horton, Praeger, Westport 1997, s. XX–XX.
- Bzinkowski Michał, *Jorgos Seferis wobec hellenizmu i tradycji europejskiej*, [w:] Jorgos Seferis, *Róża losu. Eseje wybrane*, tłum., wstępem i komentarzami opatrzył Michał Bzinkowski, fundacja terytoria książki, Gdańsk 2020, s. 7–60.
- Cichoń Adam, „Korfulamu” – podróże przez czas w kinie *Theodorosa Angelopoulosa*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 107, s. 145–156.
- Clogg Richard, *Historia Grecji nowożytnej*, tłum. Włodzimierz Gałaska, Książka i Wiedza, Warszawa 2006.
- Eliade Mircea, *Aspekty mitu*, tłum. Piotr Mrówczyński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.
- Eliade Mircea, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, tłum. Magda i Paweł Rodakowie, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.
- Eliade Mircea, *Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henri Rocquetem*, tłum. Krzysztof Środa, Sen, Warszawa 1992.
- Eliade Mircea, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, tłum. Anna Tatarkiewicz, wyboru dokonał i wstępem opatrzył Marcin Czerwiński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1993.
- Grønstad Asbjørn, ‘Nothing Ever Ends’. *Angelopoulos and the Image of Duration*, [w:] *The Cinema of Theo Angelopoulos*, red. Angelos Koutsourakis, Mark Steven, Edinburgh University Press, Edynburg 2015, s. 264–274.
- Horton Andrew, *The Films of Theo Angelopoulos. A Cinema of Contemplation*, Princeton University Press, Princeton 1999.
- Lévi-Strauss Claude, *Antropologia strukturalna*, tłum. Krzysztof Pomian, Aletheia, Warszawa 2021.
- Łomanowska Iga, *Orestes bojownikiem ruchu oporu, czyli mit Atrydów w filmie Podróż komediantów Theo Angelopoulosa*, „Adeptus” 2016, nr 8, s. 18–28.
- Mieletinski Eleazar, *Poetyka mitu*, tłum. Józef Dancygier, przedm. Maria Renata Mayenowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.
- O’Grady Gerald, *Angelopoulos’s Philosophy of Film*, [w:] *Theo Angelopoulos. Interviews*, red. Dan Fainaru, University Press of Mississippi, Jackson 2001, s. 66–74.
- Pomian Krzysztof, *Porządek czasu*, tłum. Tomasz Stróżyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2021.

## BIBLIOGRAFIA

- Seferis Jorgos, *Król Asine i inne wiersze*, tłum. i komentarzem opatrzył Michał Bzinkowski, KEW, Wrocław 2020.
- Syska Rafał, *Filmowy neomodernizm*, Avalon, Kraków 2014.
- Syska Rafał, *Poezja obrazu. Filmy Theo Angelopoulou*, Rabid, Kraków 2008.
- Tarkowski Andriej, *Czas utrwalony*, tłum., przyp. i posłowie Seweryn Kuśmierczyk, Świat Literacki, Izabelin 2007.
- Wojciechowski Sebastian, *Integracja i dezintegracja Jugosławii na przełomie XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Nauk Politycznych i Dziennikarstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2002.
- Yourcenar Marguerite, *Czarny mózg Piranesiego. Wprowadzenie w dzieło Konstantinosa Kawafisa*, tłum. Jan Maria Kłoczowski, Krystyna Dolatowska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.

# „Posągi nie umierają”. Filmowa dokumentacja sztuki afrykańskiej jako forma dekolonizacji

**ABSTRACT.** Radkiewicz Małgorzata, „Posągi nie umierają”. *Filmowa dokumentacja sztuki afrykańskiej jako forma dekolonizacji* [“Statues Never Die”: The Cinematic Documentation of African Art as a Form of Decolonisation]. “Images” vol. XXXVIII, no. 47. Poznań 2025. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 207–219. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2025.38.47.12>.

The text analyses the documentary *Mati Diop Dahomey* (2023, *Dahomey*) and Isaac Julien’s installation and film *Once Again... (Statues never die)* (2022; 2025) to show how these works present various stages in the history of African art – from colonial looting to the complicated process of restitution, its changing status and ways of exposition. Diop and Julien’s works can be seen as various forms of decolonization, perceived as an emancipatory process, related to liberating the colonized population from domination and political, economic, social and intellectual dependence. Postcolonial scholars suggest that decolonization should be seen as activities aimed at both analysing colonialism and creating decolonized epistemologies. Diop and Julien undertake this kind of decolonization in the field of cinema, creating a discourse in opposition to institutional narratives and traditions of colonial imagery.

**KEYWORDS:** African art, documentary film, decolonization, museum exhibition

W dyskusji kuratorów sztuki oraz badaczy na temat kultury wizualnej rasy[1] pojawiło się pytanie o związki między rasą a wizualnością oraz o sposoby przepracowywania tych relacji. Thuc Linh Nguyen Vu dostrzegła wspólną historię rasizmu i wizualności, podkreślając, że: „Kultura wizualna była kluczem do konstrukcji i reprodukcji wspólnego krajobrazu mentalnego w szczytowym okresie europejskiego kolonializmu. [...] Kolonialne imaginariusz obejmowało produkcję i obieg kultury wizualnej i materialnej, literatury i dziennikarstwa”[2]. Podobne kwestie dostrzegł pisarz i artysta Gabriel Mestre Arrijoja, uznając jednak, że w świecie stworzonym przez białych (i dla białych) szansą dla osób pozbawionych pozytywnych wzorców i pozytywnej samoidentyfikacji jest sztuka, dzięki której „otwierają się bramy do współczesnych kultur miejskich i pierwotnych kultur Globalnego Południa oraz ich doświadczeń”[3]. Sfera artystyczna pozwala na inkluzyjność, empatię i akceptację, oferując możliwości (auto)ekspresji. W tej sytuacji, stwierdza Arrijoja, „kobiety, tubylcy i Czarni/e muszą sami zdefiniować swoją tożsamość i zbudować swoje instytucje na własnych warunkach, patrząc w przyszłość i nie tracąc z oczu swojej przeszłości”[4]. Na znaczenie tego rodzaju działań zwróciła uwagę także Monika Bobako, podkreślając,

[1] Zob. Gabriel Mestre Arrijoja et al., *Kwestionariusz: kultura wizualna rasy*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2020, nr 28, s. 1–48.

[2] Ibidem, s. 16.

[3] Ibidem, s. 9.

[4] Ibidem.

że w efekcie zmagania osób nie-Białych z białą supremacją i ich walk o uznanie nastąpiła reorganizacja przestrzeni społecznej, politycznej i kulturowej, w której wytwarzana jest tożsamość jednostkowa i zbiorowa. I choć, jak zaznaczyła badaczka, demontaż systemu białej dominacji wciąż trwa, to „faktem jest, że w rasowej/ urasawiającej ekonomii spojrzenia nastąpiły znaczące przesunięcia” [5]. W ich efekcie w sferze widzialności nie-Białych przełamana została optyka rasistowskich stereotypów, a równocześnie możliwe stało się odwrócenie kierunku spojrzenia i skierowanie go na uprzywilejowane dotąd osoby (i kultury).

Filmowym zapisem tego rodzaju przesunięć i oglądów z innej perspektywy są: dokument Mati Diop *Dahomej* (*Dahomey*, 2023) o powrocie do Republiki Beninu rzeźb zwróconych przez Francję oraz stworzona przez Isaaca Julięna multimedialna instalacja *Raz jeszcze... (Posągi nigdy nie umierają)* (*Once Again... [Statues Never Die]*, 2022) i oparty na niej dokument z 2025 roku, dotyczące zbiorów amerykańskiej The Barnes Foundation. Realizacje te pokazują różne etapy w dziejach sztuki afrykańskiej, jej zmieniający się status i sposoby ekspozycji. Od kolonialnej grabieży i redukcji do funkcji eksponatów w zachodnich kolekcjach, po skomplikowany proces odzyskiwania i związaną z nim rekonstrukcję dziedzictwa oraz jego świadomości wśród osób afrykańskiego pochodzenia. I wymienione filmy, i instalacja, mimo wąsko ujętego tematu, zdołały uchwycić wielowątkowość debat wokół kolonializmu i dekolonizacji. Julien w swoich pracach konsekwentnie eksploruje kwestię kulturowej tożsamości Czarnych, którą sztuka jednocześnie współtworzy i wyraża w różnych warunkach i momentach dziejowych. Dlatego w swoim wielowątkowym projekcie – zrealizowanym najpierw w przestrzeni galerii, później w postaci filmu – skupił się na dorobku artystycznym i filozoficznym Afroamerykanów z czasów tzw. renesansu Harlemu, ale nawiązał też do głosów wybrzmiałych w kinowych obrazach: *Posągi też umierają* (*Les statues meurent aussi*, 1953) w reżyserii Alaina Resnais, Chrisa Markera i Ghislaina Croqueta oraz *Ukrywacie mnie* (*You hide me*, 1970), który Nii Kwate Owoo, student pochodzący z Ghany, nakręcił w Muzeum Brytyjskim. Fragmenty tych filmów, przywołane przez Julięna w wieloekranowej prezentacji wizualnej, rekonstruowały, a zarazem potwierdzały ciągłość dyskusji wokół afrykańskiego dziedzictwa i jego statusu w postkolonialnych realiach. Oba krótkie metraże sprzed lat mogą być także ciekawym dopełnieniem filmu *Dahomej* nakręconego przez Diop, dostarczając historycznej dokumentacji dzieł z Afryki w zbiorach europejskich, a równocześnie stanowiąc zapis podejmowanej wcześniej na obszarze kina dyskusji z polityką kolonialną i z jej konsekwencjami. Oryginalność tych kinowych wypowiedzi wynika z uchwycionej w nich specyfiki czasu i miejsc, w których zostały zrealizowane, a także z uwzględnienia w nich różnorodnych perspektyw i subiektywnych punktów widzenia. Motyw filmowania istniejących lub tworzonych na nowo kolekcji

[5] Ibidem, s. 41–42.

muzealnych i identyfikacji rdzennego dziedzictwa, którego częścią są poszczególne wytwory, pozwala spojrzeć na realizacje Diop i Juliena oraz wcześniejszą Nii Kwate Owoo jako na różne formy dekolonizacji – tak sztuki, jak i kina.

W dyskusjach nad imperializmem, europocentryzmem i orientalizmem dekolonizacja jest postrzegana jako proces emancypacyjny, związany z wyzwoleniem ludności skolonizowanej spod dominacji i zależności politycznej, ekonomicznej, społecznej i intelektualnej[6]. Przy czym, jak podkreśla Esmaeil Zeiny, z perspektywy postkolonialnej samo pojęcie kolonializmu nie oznacza jedynie zawłaszczania i okupacji terytorialnej, przekształciło się bowiem w niewidoczne sieci relacji władzy, związane między innymi z marginalizacją niezachodnich twórców, myślicieli oraz koncepcji i teorii. Jego zdaniem współcześnie nadal funkcjonują „kolonialne matryce władzy, obecne w życiu, umysłach, wyobraźni, językach i epistemologiach (dawniej) skolonizowanej ludności”[7]. Dlatego należy mówić jednocześnie o kolonizacji wiedzy (ang. *coloniality of knowledge*), prowadzącej do marginalizacji i spychania na peryferia jej niezachodnich obszarów o rdzennym charakterze, oraz o dekolonizacji, związanej z interwencyjnymi działaniami przynoszącymi odmienne interpretacje światowej geopolityki.

Jak zauważa Zeiny, dekolonizacja sprawia, że przestaje działać binarna opozycja „Zachód i Reszta”[8] (ang. *The West and the Rest*), zwłaszcza że ta „Reszta” podejmuje dialog przyczyniający się do zmiany sposobów opisywania, konceptualizacji i hierarchizacji świata. W tej sytuacji dekolonizację postrzega się jako działania ukierunkowane równocześnie na analizę kolonializmu i na tworzenie zdekolonizowanych epistemologii. Jedną ze stosowanych strategii jest „odpisywanie” (ang. *writing-back*), traktowane jako „paradygmat zakładający «rewizję» oglądu historii kolonialnej [...], rekonstrukcję regionu i narodu zgodnie z doświadczeniem niezachodnich pisarzy i «przepisanie» kanonicznych opowieści, aby podważyć przejęcie władzy i kontroli nad światem jako częścią imperium”[9]. Poza tym gest „odpisywania” jest rodzajem „opozycyjnego dyskursu”[10] (ang. *counter-discourse*), który pozwala podważyć hegemoniczne narracje: historyczne, literackie, i zaproponować ich postkolonialną alternatywę. Jako przykład Zeiny podaje powieść *Szerokie Morze Sargassowe*[11] (*Wide Sargasso Sea*, 1966) karaibskiego autora Jeana Rhysa, który oddał głos zamkniętej na strychu, egzotycznej, szalonej kobiecie powieści Charlotte Brontë *Dziwne losy Jane Eyre* (*Jane Eyre*, 1847).

Dla Diop, mającej senegalskie korzenie, i Juliena, pochodzącego z rodziny karaibskich emigrantów, rejestracja z kamerą kolekcji sztuki

[6] Zob. Esmaeil Zeiny, *Introduction. The Rest and Decolonial Epistemologies*, [w:] *The Rest Write Back. Discourse and Decolonization*, red. idem, Brill, Leiden 2019, s. 2.

[7] Ibidem.

[8] Ibidem, s. 7.

[9] Ibidem, s. 8.

[10] Ibidem.

[11] Jean Rhys, *Szerokie Morze Sargassowe*, tłum. Maryla Topczewska-Metelska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.

afrykańskiej to również rodzaj „odpisywania” na stojące za nimi narracje (muzealne, estetyczne i polityczne), pozwalający ukazać alternatywne wobec nich stanowiska i idee. Nakręcone przez nich materiały filmowe współtworzą swoisty opozycyjny dyskurs wobec instytucjonalnych formuł i tradycji obrazowania o kolonialnym charakterze. Nawiązania Juliana do wcześniejszych realizacji filmowych jeszcze bardziej podkreślają relacyjny i dialogiczny charakter jego twórczości, w której podejmuje na nowo kwestię statusu sztuki afrykańskiej. A zdaniem Zeinyego najważniejszą cechą podobnego „odpisywania” jest właśnie jego dialogiczny charakter, który pozwala wykorzystać istniejący materiał (jak powieści z epoki kolonialnej), by stworzyć wizję będącą w opozycji do rasizmu i kolonialnej wyższości. Dlatego strategia ta nie jest rodzajem zemsty, lecz sposobem na ujawnienie i przepracowanie stereotypów: „Jest odzyskaniem własnego głosu, narracyjnej autonomii i sprawczości”[12]. Podobna sprawcza postawa stoi za politykami kuratorskimi, sfilmowanymi przez Diop i Juliana, którzy pokazują, jak wytwory sztuki afrykańskiej nabierają znaczenia w określających je kontekstach: oryginalnego pochodzenia, dziedzictwa i tożsamości ich wytwórców, użytkowników i odbiorców. Zestawienie filmowych dokumentacji wykonanych przez twórców pozwala dostrzec, że odzyskiwanie własnego głosu i narracyjnej autonomii rodzi szereg pytań. Wybrzmiewają one zarówno w przyjętych strategiach realizatorskich, jak i w sytuacjach rozgrywających się przed kamerą, rejestrującą w każdym z przypadków złożoność procesu dekolonizacji i towarzyszących mu przemysłów.

## Dekolonizacja a dziedzictwo

Mati Diop zrealizowała swój dokument *Dahomej* zgodnie z rytmem wyznaczonym przez podróż, którą mają odbyć rzeźby przechowywane dotąd w paryskim Musée du quai Branly do kraju swojego pochodzenia. Chociaż Królestwo Dahomeju już nie istnieje – kres jego funkcjonowaniu od 1600 do 1904 roku przyniosła kolonizacja przez Francuzów – to znajdująca się współcześnie na tym obszarze Republika Beninu gotowa jest na przyjęcie odzyskanych dóbr. Wprawdzie z około 7 tys. zagrabionych wytworów tylko 26 podległo restytucji, lecz nawet ta niewielka liczba stanowi znaczący wkład do rekonstruowanej w niepodległym kraju tradycji przedkolonialnej. Planowany transport poprzedzają staranne opisy i przegląd każdego z przedmiotów, dokonywane z udziałem specjalistów z Afryki, których obecność potwierdza dokonującą się dekolonizację sfer związanych z kolekcjonowaniem, konserwacją i udostępnianiem sztuki.

Zbliżenia na detale afrykańskich figur, drewniane lub metalowe konstrukcje i elementy zdobnicze potęgują poczucie ich ważności i wartości – historycznej oraz symbolicznej. Reżyserka nie ogranicza się jednak do katalogującego oglądu i wprowadza do swojego dokumentu dodatkową perspektywę, wyznaczoną przez obdarzone głosem i upodmiotowione rzeźby. Wypowiedzi posągów przełamują sformalizowaną

[12] Esmaeil Zeiny, op. cit., s. 9.



muzealną narrację, a alternatywność prowadzonej przez nie opowieści wzmacnia fakt, że to z punktu widzenia „ożywionych” obiektów ukazane jest ich pakowanie do drewnianych skrzyń i zabezpieczanie przed ewentualnymi uszkodzeniami. Kolejne sekwencje już na beniąskim lotnisku pokazują, że ekspedycja przebiegła pomyślnie, a po uroczystym powitaniu przez władze i przedstawicieli całej społeczności kolekcja rozstaje ustawiona w nowej siedzibie.

Jeszcze w trakcie załadunku w Paryżu jedna z rzeźb stwierdza, że targają nią dwie obawy – pierwsza, że po przyjeździe do miejsca swego pochodzenia niczego nie rozpozna, druga, że przez nikogo nie zostanie tam rozpoznana. Ten subiektywny komentarz oddaje napięcia związane z dekolonizacją i złożonością towarzyszących jej działań. Diop pokazuje, że problemów tych są świadomi sami Benińczycy, o czym świadczy sfilmowana przez nią dyskusja, którą zorganizowano w sali uniwersyteckiej tuż po sprowadzeniu z Francji odzyskanych dóbr. Z wypowiedzi głównie młodych uczestników jasno wynika, że przewiezienie rzeźb z Europy i umieszczenie ich w nowo wybudowanym gmachu to tylko fragment postkolonialnych przemian, które powinny zachodzić w różnych sferach. W komentarzach pojawiają się więc wątpliwości co do roli instytucji muzealnych, zwłaszcza w kontekście ich ograniczonej dostępności dla osób, których nie stać na poznawcze wyjazdy. Rodzą się pytania o powszechność i zakres edukacji oraz jej rolę w kształtowaniu świadomości kulturowej, która budowana jest głównie na podstawie przekazów popularnych – zglobalizowanych, obfitujących w amerykańskie produkcje. W rozbudowanej sekwencji rozmowa o odzyskanej kolekcji przekształca się w emocjonalną debatę na temat przeszłości przed- i kolonialnej, związanego z nią dziedzictwa i jego znaczenia dla współczesnej tożsamości mieszkańców kraju i regionu.

W połączeniu przez Diop w jednym dokumencie wątków wystawy tradycyjnych rzeźb oraz toczącej się wokół niej dyskusji można doszukać się analogii do programu I Międzynarodowego Kongresu Kultury Afrykańskiej<sup>[13]</sup> w 1962 roku. Wydarzenie to uważane jest za rewolucyjne i bezprecedensowe, jeśli chodzi o prezentację i omówienie afrykańskiej sztuki oraz muzyki, zwłaszcza że odbyło się w gorącym okresie odzyskiwania niepodległości przez skolonizowane państwa kontynentu. Obradom otwartym dla publiczności towarzyszyła prezentacja twórczości artystycznej z Afryki. Zorganizowano ją w ukończonym w 1957 roku budynku Rodezyjskiej Galerii Narodowej, zaprojektowanym według modernistycznych wyznaczników architektury europejskiej i przeznaczonym przez władze kolonialne do ekspozycji dzieł zachodnich. Jak relacjonuje Barbara Murray<sup>[14]</sup>, wystawę otworzył nigeryjski badacz Saburi Oladeni Biobaku, który uznał ją, jak i cały kongres, za wyraz nowego sposobu studiowania kultury afry-

[13] International Congress of African Culture (ICAC) odbył się w dniach od 1 do 11 sierpnia 1962 roku w Salisbury w Południowej Rodezji – obecnie Harare w Zimbabwie.

[14] Zob. Barbara Murray, *The 1962 First International Congress of African Culture. A Brief Report*, „Nka. Journal of Contemporary African Art” 2018, nr 42–43, s. 74–94.

kańskiej. Jego zdaniem miałby on polegać na wyjaśnianiu zafałszowań z przeszłości i dialogu umożliwiającym „lepsze zrozumienie pomiędzy rasami, świadomymi swojego wkładu do światowych osiągnięć określanych mianem cywilizacji”[15].

Trzyczęściowa ekspozycja objęła 236 wytworów sztuki afrykańskiej, wypożyczonych z krajów ich pochodzenia, odzwierciedlających wielowątkową historię kontynentu i jego zróżnicowanie kulturowe. W pierwszym dziale zaprezentowano między innymi terakotowe postacie wytworzone w kulturze Nok, tablice i rzeźby z brązu (zdobiące niegdyś pałac Królestwa Beninu), maski i figury z Dahomeju. Druga część dotyczyła współczesnej, nietradycyjnej sztuki afrykańskich twórców, a trzecia odnosiła się do afrykańskich wpływów na szkoły zachodnie, między innymi na: Georges’a Braque’a, Maxa Ernsta, Pabla Picassa, Amedeo Modiglianiego. Opis w katalogu wyjaśniał, że chciano w ten sposób „udowodnić ludziom [...] kilka mniej znanych faktów [...], pokazać, co geniusz europejski zawdzięcza starożytnemu geniuszowi z Afryki”[16].

Jak podsumowuje Murray, dokonano wówczas „demistyfikacji wszechobecnych mitów o czysto europejskim pochodzeniu zachodniej, tak zwanej rozwiniętej kultury”, a jednocześnie zweryfikowano założenia o „białej wyższości” i o kolonizacyjnej „misji cywilizacyjnej”[17]. Uważa się, że kongres i ekspozycja z 1962 roku przyczyniły się do upowszechnienia sztuki z Afryki i dostrzeżenia jej osiągnięć estetycznych, a równocześnie do wzmocnienia „czarnej świadomości”[18]. Zwłaszcza że oba wydarzenia zwróciły uwagę na rolę kultury w afrykańskim życiu politycznym i społecznym, które podlegało w tym czasie radykalnym zmianom, ukazując „potencjał sztuki w formułowaniu, wyrażaniu i naddawaniu dostojności czarnej tożsamości”[19]. W trakcie kongresu przestrzeń galerii narodowej stała się miejscem prezentacji dziedzictwa kontynentu oraz niezależnego myślenia o tożsamości budowanej w oparciu o działania artystyczne i przez nie wyrażanej. Jak pokazuje *Dahomej*, afrykańskie muzea nadal pozostają przestrzenią, w której dokonuje się przepracowywania kolonialnej przeszłości oraz redefinicji znaczeń związanych z rdzenną sztuką i dziedzictwem kulturowym.

## Dokumenty filmowe a krytyka kolonializmu

Ekspozycja afrykańskich rzeźb jako narzędzie krytyki kolonializmu pojawiała się w filmie *Posągi też umierają* dekadę przed kongresem w 1962 roku. Alain Resnais, Chris Marker i Ghislain Croquet zatytułowali swój dokument w prowokacyjny sposób, zwracając uwagę na status i kondycję zbiorów muzealnych, które powstały w dobie ekspansji kolonialnej. Zamieszczona w czołówce informacja, że realizacja była możliwa dzięki współpracy z przedstawicielami Muzeum Brytyjskiego, władzami Muzeum Konga Belgijskiego (obecnie Królewskie Muzeum

[15] Ibidem, s. 76.

[16] Ibidem, s. 77.

[17] Ibidem, s. 91.

[18] Ibidem.

[19] Ibidem, s. 92.

Afryki Środkowej) oraz z paryskim Muzeum Człowieka (Musée de l'Homme), nabiera ironicznego wydźwięku w zestawieniu z komentarem otwierającym film. Jest w nim mowa o tym, że kiedy ludzie umierają, trafiają do historii, natomiast kiedy umierają posągi, trafiają do sfery kultury, po czym znikają, a umieszczone w muzeum stają się obiektem badań dla historyków sztuki. Paradoks opowieści, którą zawarto w prologu, polega na tym, że to właśnie kolonialne instytucje muzealne, takie jak te wymienione na wstępnej planszy, są odpowiedzialne za śmierć rzeźb – pozbawionych swojego oryginalnego kontekstu i zredukowanych do roli eksponatu.

Resnais, Marker i Croquet postanowili na powrót ożywić obiekty wydobyte z gablot i magazynów, odsłaniając ich oryginalności i niepowtarzalny charakter za pomocą kompozycji kadrów oraz montażu. Muzyka Guya Bernarda i narracja głosem Jeana Négroni określają rytm opowieści, która została podporządkowana uważnemu oglądowi i eksploracji szczegółów oraz rzeźb, które twórcy z uwagą sfilmowali w ciągu coraz większych zbliżeń na oczy, usta, motywy zdobnicze, ożywiając je za pomocą montażu w rytm dynamicznej muzyki. Kamera nieustannie się porusza, a panoramy i zmieniające się ujęcia sprawiają, że poszczególne figury ludzi i zwierząt zdają się uwalniać z gablot i wchodzić ze sobą w interakcję (osiągniętą za pomocą kompozycji kadrów). Zwłaszcza że światło wydobywające je z ciemnego tła sprawia, iż nabierają wielowymiarowości, którą tracą w cieniu muzealnych zakamarków. Wśród sfilmowanych obiektów pojawia się także postać kobieca z Beninu, ukazywana tak, by wyeksponować jej charakterystyczne rysy, nadające portretowi cechy indywidualne. Rejestracji wytworów artystycznych towarzyszy komentarz mówiący o równie starej co europejska albo bliskowschodnia tradycji sztuki afrykańskiej, która pozostaje nieznana, mimo że zachwyca swoją estetyką i kunsztem wyrobami użytkowymi i przedmiotami kultu. Aby je dostrzec, konieczna jest zmiana perspektywy oglądu i wyjście poza kolonialną poetykę, podtrzymywaną przez instytucje i dyskurs wiedzy.

Wizja zaproponowana w dokumencie stanowi alternatywę dla powierzchownego obcowania ze sztuką, przedstawionego w początkowych ujęciach, które ukazują zwiedzających obojętnie przechodzących przez ekspozycję i tylko pobieżnie rzucających na nią okiem. Z perspektywą przyjętą przez reżyserów koresponduje spojrzenie młodej kobiety, której wygląd wskazuje na nieeuropejskie korzenie. Z zaciekawieniem przygląda się ona obiektowi podpisanemu ogólnikowo jako maska afrykańska, której zbliżenie zostaje skonfrontowane z jej własnym wizerunkiem. Figura ujęcia-kontrujęcia stwarza poczucie bezpośredniego kontaktu między zwiedzającą a obiektem i daje złudzenie dialogu, który opiera się na uważności i zainteresowaniu. Jest to jednak przypadek odosobniony. Przekonanie twórców o dominacji kolonialnego podejścia do sztuki afrykańskiej symbolizuje gest zasuwania szyby i zamykania gabloty, w której umieszczona jest jedna z rzeźb – skazana na muzealne trwanie i symboliczną śmierć. Gorzka konkluzja jeszcze dobitniej wybrzmiewa pod koniec filmu, gdy kamera w coraz szerszym planie

pokazuje wnętrze, w którym na półkach stoją słoczone eksponaty, zasłaniające się nawzajem i pozostające poza zasięgiem ludzkiego wzorku.

Francuski dokument wykorzystuje motyw muzealnych ekspozycji i znajdujących się w nich eksponatów do tego, by połączyć różne wątki i tryby opowiadania – od edukacyjnej narracji po zaangażowaną publicystykę. Sztuka staje się punktem wyjścia do krótkiego wprowadzenia na temat historii Afryki, którą zilustrowano ujęciami archaicznymi wytworów ceramicznych. W ich zdobieniach znalazły się bowiem pierwotne zarysy konturów i schematyczne mapy kontynentu, którego wizja staje się pretekstem do podjęcia krytycznej refleksji nad ekspansją kolonialną oraz eksploatacją zasobów i ludzi. Zmontowane fragmenty kronik pokazują uczestników egzotycznych spektakli, do których zredukowano rdzenną sztukę i obyczaje, pozbawiając je oryginalnych funkcji i znaczeń. Reżyserzy sięgnęli po materiały archiwalne, które prezentowały społeczności afrykańskie podczas tanecznych rytuałów, zabawy i pracy, po czym zestawili je z zapisem kolonialnej dominacji: wojskowej, instytucjonalnej (szpitale, transport) oraz duchowej i symbolicznej, związanej z chrystianizacją. Szczególnie ostry wydzźwięk mają sceny z udziałem czarnych sportowców, lekkoatletów oraz bokserów, których walka na ringu zostaje zmontowana z ujęciami starc ulicznych podczas protestów robotników. Tego rodzaju wizja jednoznacznie wskazywała na konieczność konfrontacji z polityką kolonialną i poniesienia odpowiedzialności za jej skutki. Podobne przesłanie odnośnie do zaangażowania sztuki zawarte było w ujęciach współczesnego malarza, który na swoich obrazach przedstawia realia kolonizacji – zniewolenie przez łańcuchy i przymusową pracę. Radykalizm tych wniosków sprawił, że film Resnais, Markera i Croqueta – mimo nagrody Jeana Vigo w 1954 roku – oceniono i był dystrybuowany w okrojonej wersji. W całości udało się go pokazać dopiero w latach 60., gdy na fali ruchów kontrkulturowych jego antyimperialna wymowa nie tylko przestała budzić kontrowersje, ale wręcz zyskała na aktualności.

Jak wskazuje tytuł *Posagi też umierają*, najważniejsza w podjętej dyskusji była kwestia sztuki afrykańskiej, którą twórcy próbowali wyswobodzić z kolonialnych przestrzeni muzeów. Podobne nastawienie można odnaleźć w podejściu dekolonizacyjnym, polegającym na rewizji kolonialnych modeli zbieractwa i kolekcjonerstwa. Linda Tuhiwai Smith zwraca uwagę na fakt, że: „Idea, że kolekcjonerzy w zasadzie ratowali artefakty od rozpadu i zniszczenia, a także od samych rdzennych mieszkańców, legitymizowała działania, które obejmowały również handel komercyjny oraz czystą i prostą grabież. [...] Rdzenna własność [ang. *indigenous property*] ciągle jest przetrzymywana w «kolekcjach», które z kolei są umieszczane w muzeach lub galeriach prywatnych” [20]. Badaczka podkreśla, że tych właśnie kolekcji dotyczą wysiłki rdzennych społeczności, by odzyskać należące do nich pozostałości po przodkach –

[20] Linda Tuhiwai Smith, *Colonizing Knowledges*, [w:] *Indigenous Archaeologies. A Reader on Decoloni-*

*zation*, red. Margaret Bruchac, Siobhan Hart, H. Martin Wobst, Routledge, New York 2010, s. 59.

obiekty kultu i wyroby artystyczne, stanowiące ich dziedzictwo kulturowe, redukowane często na Zachodzie do kategorii „artefaktów”[21].

Reżyser Nii Kwate Owoo byłby w tym kontekście przedstawicielem rdzennej ludności, który w swoim filmie *Ukrywanie mnie* nie tylko domagał się rewizji kolonialnej polityki wobec sztuki afrykańskiej, zgromadzonej w Muzeum Brytyjskim, lecz także dokonywał interwencji w jego przestrzeni. Jak podkreśla w wywiadzie, po zakończeniu szkoły filmowej chciał początkowo nakręcić materiał o głównej ekspozycji afrykańskich wytworów, które rozmieszczono w szklanych gablotach. Wymagało to zgody kuratora (który był, jak się później okazało, dawnym urzędnikiem kolonialnym)[22], więc umówił się na oficjalne spotkanie. Wypożyczył sobie nawet na tę okazję trzydziściowy garnitur, który potraktował jako kostium mający mu pomóc w uzyskaniu wymaganego pozwolenia. Czasowa rezygnacja z czarnego stroju, który nosił jako członek nowo powstałej organizacji Black Unity and Freedom Party, nie oznaczała porzucenia radykalnych przekonań. Dlatego kiedy okazało się, że odpowiednio ubrany zrobił na tyle dobre wrażenie, iż pokazano mu podziemne magazyny, gdzie spoczywa większość afrykańskich eksponatów, postanowił na nich skupić całą uwagę i ukazać skalę grabieżczej polityki imperialnej. Sfilmował rzędy półek i drewnianych skrzyń wypełnionych owiniętymi w plastikowe worki, wywiezionymi niegdyś przedmiotami, na które patrzył jako na część historycznego dziedzictwa swoich przodków, co, jak przyznaje, było dla niego niezwykłym, duchowym doświadczeniem. W efekcie krótkometrażowy dokument, nakręcony w ciągu jednego dnia, stał się zapisem niechlubnej spuścizny kolonializmu, a jednocześnie formą archiwizacji wielowiekowego trwania sztuki afrykańskiej. Świadomość jej wartości i kulturowego znaczenia była wówczas dla reżysera kluczowa w budowaniu własnej tożsamości jako Afrykańczyka i czarnego aktywisty. Pół wieku później cyfrowa kopia filmu dotarła za pośrednictwem syna autora do Stanów Zjednoczonych, gdzie zyskała nową odłonę w kontekście ruchu Black Lives Matter. Obraz sprzed pół wieku ponownie stał się źródłem wiedzy o przed- i kolonialnej przeszłości, odkrywanej przez kolejne pokolenia.

Definicji dekolonizacji jako rodzaju odpisywania na przekazy z przeszłości, zaproponowanej przez Esmaeila Zeiny’ego, odpowiada podejście Isaaca Julienu do kolonialnego dziedzictwa, z którym podejmuje on wielowątkowy i multimedialny dialog. Projekt *Raz jeszcze... (Posągi nigdy nie umierają)* zrealizowany najpierw w formie instalacji, a następnie jako film dokumentalny stanowi formę przepisania kolonialnej historii sztuki afrykańskiej i afroamerykańskiej. Tytuł nawiązuje do filmu Resnais, Markera i Croqueta, przez co podkreślona

**Sztuka i tożsamość  
Afroamerykanów**

[21] Ibidem, s. 59.

[22] Zob. Wywiad z Nii Kwate Owoo: *British Museum's Underground City of Looted Treasures*,

[https://www.youtube.com/watch?v=Fxtno\\_WIzYk](https://www.youtube.com/watch?v=Fxtno_WIzYk)  
(dostęp: 10.06.2024).

zostaje ciągłość krytycznego podejścia, ale jednocześnie parafrazuje go w polemiczny sposób, który zmienia negatywny wydźwięk oryginału. Julien nabrał przekonania o nieśmiertelności posągów w trakcie badań w archiwach fundacji założonej przez Alberta C. Barnes'a – amerykańskiego kolekcjonera sztuki, który z uwagą śledził dokonania afroameerykańskich twórców w ramach tzw. renesansu Harlemu. Poświęcił im nawet esej, który ukazał się na łamach czasopisma „Survey Graphic”, redagowanego przez filozofa i pisarza Alaina Locke'a, uznawanego za ojca harlemskiego odrodzenia. Publikacje świadczą o tym, że Barnes i Locke potrafili dostrzec wartość zarówno afrykańskiego dziedzictwa, zgromadzonego w muzeach i prywatnych zbiorach, jak i rodzącej się sztuki współczesnej, będącej dziełem czarnoskórych artystów i artystek. Julien postanowił więc odtworzyć poglądy obu mężczyzn, oddając im głos w swoim projekcie, do którego zaangażował zawodowych aktorów, by wcieliли się w historyczne postacie. Pozwoliło to na ponowne spotkanie Barnes'a (Danny Huston) i Locke'a (André Holland), którzy zostali bohaterami filmowych opowieści nakręconych w zabytkowych sceneriach The Barnes Collection, Pennsylvania Academy of Fine Arts w Filadelfii, The Pitt Rivers Museum na Uniwersytecie Oxfordzkim, gdzie Locke był pierwszym czarnoskórym stypendystą. Obaj bohaterowie spacerują po salach wypełnionych eksponatami, z których ogromna część została zgromadzona w wyniku kolonialnej eksploracji i eksploatacji krajów globalnego Południa. Oglądaniu towarzyszą komentarze odnośnie do tożsamości i dziedzictwa osób pochodzenia afrykańskiego, których dorobek artystyczny został albo całkowicie wykluczony z dyskursu historii sztuki, albo zaklasyfikowany jako prymitywny.

Julien, zgodnie z założeniami dekolonizacji, oparł koncepcję swojej instalacji na dialogu z przeszłością. Sfilmowane sceny z udziałem Barnes'a i Locke'a zostały więc wyświetlone na ekranach rozmieszczonych w przestrzeni galeryjnej<sup>[23]</sup>, w której odbywały się także projekcje innych materiałów wizualnych. Znalazły się wśród nich ujęcia przedstawiające czarnoskórą kuratorkę (Sharlene Whyte), która ogląda w Pitt Rivers Museum obiekty z epoki kolonialnej, stłoczone na półkach i w gablotach w ilości oddającej skalę grabieży. Motyw ten jest bezpośrednim nawiązaniem do francuskiej realizacji *Posągi też umierają*, w której pokazana została zwiedzająca kobieta, a jej uważne spojrzenie sygnalizowało potrzebę interwencji w politykę muzealną i zmiany perspektywy oglądu. Julien, podobnie jak Resnais, Marker i Croquet, także wprowadził do swojej opowieści współczesnego artystę i jego dzieła. Wykorzystał rzeźby Matthew Angelo Harrisona, które zestawił ze scenami ukazującymi przy pracy rzeźbiarza Richmonda Barthéa – pierwszego czarnego uczestnika Whitney biennale – dla którego Locke był mentorem.

[23] Premierowy pokaz instalacji Isaaca Julienu miał miejsce w The Barnes Foundation w 2022 roku. W kolejnych latach była pokazywana między innymi

w Tate Britain (2023) i w The Museum of Contemporary Art Australia (2024).

Pierwszy człon tytułu instalacji Juliena (a później także filmu) *Raz jeszcze... (Posągi nigdy nie umierają)* sugeruje ponowne nawiązanie do krytyki kolonializmu, podjętej w kinie między innymi przez Francuzów, oraz do własnej twórczości. Włączenie fragmentów filmu *Looking For Langston* (1989), pozwoliło reżyserowi wykorzystać elementy biografii afroamerykańskiego poety, pisarza i aktywisty Langstona Hughesa, ale także podkreślić własne, performatywne podejście do dekolonizacji, dzięki któremu udało mu się połączyć sceny inscenizowane z dokumentami o życiu artystycznym w Harlemie i dokonać queerowej interpretacji epoki. Fascynacja Juliena aktywnością Afroamerykanów w sztuce pierwszych dekad XX wieku wynika między innymi z jego zainteresowań procesem emancypacji i przekraczania sfery niewidzialności przez osoby wykluczane ze względów na orientację płciową i kolor skóry. Zgłębiany przez niego nurt jest zresztą uznawany za „pierwszą wspólną odpowiedź na marginalizację Czarnych we współczesnej cywilizacji”[24].

Kwestię rasowego wykluczenia podnoszono już na panafrykańskim kongresie w Londynie w 1900 roku, ale dopiero w latach 1919–1934 czarnym pisarzom, artystom, muzykom, antropologom, głównie afroamerykańskiego i karaibskiego pochodzenia, udało się „przeformować kulturową epistemologię nowoczesnej czarności [ang. *modernist blackness*], opartą na różnicy rasowej i na wyobrażonym dziedzictwie afrykańskim”[25]. Podobne nawiązania do estetyki afrykańskiej pojawiły się w ruchu artystycznym w Kingston na Jamajce, gdzie w latach 1922–1946 powstawały prace nawiązujące do sztuki ludowej oraz do afrykańskiego pochodzenia większości czarnych mieszkańców wyspy. Symbolem dla tego ruchu stała się rzeźba Edny Manley zatytułowana *Negro Aroused* (1935), przedstawiająca tors mężczyzny z głową uniesioną w górę, co interpretowano jako gest buntu. Równie symboliczna była praca *Etiopia* (1921), przygotowana przez Metę Vaux Warrick Fuller na wystawę *America's Making*, podczas której William E.B. Du Bois zorganizował sekcję poświęconą sztuce afroamerkańskiej. Rzeźbę Fuller przedstawiającą kobietę, której dolna część ciała pozostaje nadal „znumifikowana”, osłonięta bandażami, podczas gdy głowa i ramiona są już wyswobodzone, uznaje się za jedną z najważniejszych prac panafrykańskich. Jej znaczenie wynika z faktu, że – jak podkreślała sama artystka – ukazuje ona moment przebudzenia i wyzwolenia Czarnej postaci.

Co ciekawe, zwłaszcza w kontekście nawiązania Juliena do filmu *Posągi też umierają*, przemyślenia amerykańskie znalazły swoje przełożenie na działania we Francji, gdzie dyskusję ze spojrzeniem kolonialnym we Francji podjął w latach 30. XX wieku ruch literacki, filozoficzny i polityczny, zwany *Négritude*[26]. Jego członkowie po-

[24] Ugochukwu-Smooth C. Nzewi, *The Dak'Art Biennale and Global Black Cultural Politics in the Twentieth Century*, „Nka. Journal of Contemporary African Art” 2018, nr 42–43, s. 99.

[25] Ibidem.

[26] Zob. Souleymane Bachir Diagne, *Négritude as Existence*, „Nka. Journal of Contemporary African Art” 2018, nr 42–43, s. 10–19.

chodzący z Senegalu i z Martyniki zetknęli się w Paryżu z twórczością przedstawicieli renesansu Harlemu, co zainspirowało ich do własnych działań, mających na celu „duchowe, intelektualne i kulturowe przypomnienie [ang. *re-membering*] o kontynencie afrykańskim oraz o pochodzącej z niego diasporze” [27].

Dokument *Dahomej* oraz instalacja i film *Raz jeszcze... (Posągi nigdy nie umierają)* podejmują kwestie dekolonizacji sztuki afrykańskiej z perspektywy twórców utożsamiających się z dziedzictwem kulturowym kontynentu, a równocześnie dostrzegających potrzebę zrewidowania dotyczących go narracji i reprezentacji. Stąd w obu pracach obecność zinstytucjonalizowanych kolekcji, odzwierciedlających kolonialny porządek, który wymaga przepracowania i, jak sugerował Zeiny, odpisania w dialogicznej formie. Zarówno Diop, jak i Julien swoje filmy osadzili w kontekstach, w których – jak ujęli to redaktorzy tomu o przemieszczeniach w kulturze południowoafrykańskiej – „pojęcia «kolonialny» i «imperialny» nie mogą mieć nic z niewinności, którą można im przypisać w euro-amerykańskim świecie, gdzie uważa się, że definiują przeszłą epokę” [28]. Warto pamiętać o inicjatywach promujących prace współczesne, takich jak biennale sztuki Dak’art, powołane przez władze Senegalu w 1989 roku. Ugochukwu-Smooth C. Nzewi zauważa, że przed powstaniem tego cyklicznego wydarzenia czarni afrykańscy i niezachodni artyści byli marginalizowani w głównym nurcie sztuki, teraz prezentują swoje prace na światowych wydarzeniach [29]. Senegalskie biennale gromadzi twórców z Afryki oraz afrykańskich diaspor, zgodnie ze strategią „geopolitycznej integracji opartej na solidarności ideologicznej” [30], odwołującą się do założeń panafricanizmu. Jego specyfika wynika z tego, że jednocześnie stara się odpowiadać wymogom i potrzebom współczesnej polityki kulturalnej, jak i wykorzystywać „złożoną i często trudną globalną historię Czarnych” [31].

## BIBLIOGRAFIA

- Arrijoja Gabriel Mestre et al., *Kwestionariusz: kultura wizualna rasy*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2020, nr 28. <https://doi.org/10.36854/widok/2020.28.2295>
- British Museum’s Underground City of Looted Treasures*, [https://www.youtube.com/watch?v=Fxtno\\_WIzYk](https://www.youtube.com/watch?v=Fxtno_WIzYk) (dostęp: 10.06.2024).
- Coovadia Imraan, Parsons Cólín, Dodd Alexandra, *Introduction. Reflections from the Cracked Lookingglass*, [w:] *Relocations. Reading Culture in South Africa*, red.

[27] Ibidem, s. 13.

[28] Zob. Imraan Coovadia, Cólín Parsons, Alexandra Dodd, *Introduction. Reflections from the Cracked Lookingglass*, [w:] *Relocations. Reading Culture in South Africa*, red. Imraan Coovadia, Cólín Parsons, Alexandra Dodd, University of Cape Town Press, Claremont 2016, s. 14.

[29] Zob. Ugochukwu-Smooth C. Nzewi, op. cit., s. 98.

[30] Ibidem.

[31] Ibidem.



- Imraan Coovadia, Cólín Parsons, Alexandra Dodd, University of Cape Town Press, Claremont 2016, s. 9–17.
- Murray Barbara, *The 1962 First International Congress of African Culture. A Brief Report*, „Nka. Journal of Contemporary African Art” 2018, nr 42–43, s. 74–94. <https://doi.org/10.1215/10757163-7185785>
- Nzewi Ugochukwu-Smooth C., *The DakArt Biennale and Global Black Cultural Politics in the Twentieth Century*, „Nka. Journal of Contemporary African Art” 2018, nr 42–43, s. 96–109. <https://doi.org/10.1215/10757163-7185797>
- Rhys Jean, *Szerokie Morze Sargassowe*, tłum. Maryla Topczewska-Metelska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.
- Tuhiwai Smith Linda, *Colonizing Knowledges*, [w:] *Indigenous Archaeologies. A Reader on Decolonization*, red. Margaret Bruchac, Siobhan Hart, H. Martin Wobst, Routledge, New York 2010.
- Zeiny Esmaeil, *Introduction. The Rest and Decolonial Epistemologies*, [w:] *The Rest Write Back. Discourse and Decolonization*, red. Esmaeil Zeiny, Brill, Leiden 2019, s. 1–15.



Amerykańska rodzina przed telewizorem, 1958

Źródło: domena publiczna (National Archives and Records Administration), [https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AFamily\\_watching\\_television\\_1958.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AFamily_watching_television_1958.jpg)

# *Symulacja kapitalistycznej gospodarki- -świata: Europa Universalis IV*

**ABSTRACT.** Sitek Wojciech, *Symulacja kapitalistycznej gospodarki-świata: Europa Universalis IV* [A Simulation of the Capitalist World Economy: *Europa Universalis IV*]. "Images" vol. XXXVIII, no. 47. Poznań 2025. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 221–237. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2025.38.47.13>.

Grand strategy wargames and 4X productions are often viewed as educational tools that develop logical thinking skills. In reality, however, they undermine the user's critical thinking. They pursue contemporary political agendas under the guise of historical education. Grand strategy wargames promote narratives that benefit big capital, while their "historicity" reinforces current economic activities. An analysis of *Europa Universalis IV*, using the theoretical framework proposed by Immanuel Wallerstein, reveals how the development of capitalism is naturalized, social inequalities are normalized and violence is legitimized. Underneath the narrative of four centuries of history, the creators from the Paradox Development Studio are hiding the interests of the contemporary beneficiaries of capitalism.

**KEYWORDS:** *Europa Universalis IV*, capitalism, colonialism, world-systems analysis

*Europa Universalis IV* (2013–2024) reprezentuje odmianę gier strategicznych czasu rzeczywistego, znaną jako *grand strategy wargames*. Podobnie jak inne produkcje tego typu daje możliwość zarządzania wybranym państwem i uczestniczenia w asymetrycznej rywalizacji ekonomicznej, politycznej i militarnej. Produkcja Paradox Development Studio kładzie nacisk na cztery elementy rozgrywki: eksplorację, ekspansję, eksploatację i eksterminację (zgodnie z modelem 4X). Budowanie potęgi wybranej frakcji wiąże się z odkrywaniem nowych terytoriów, ich podbojem oraz rabunkowym pozyskiwaniem zasobów, co stymuluje rozwój gospodarczy i technologiczny. Chociaż gry *grand strategy* i 4X są często postrzegane jako narzędzia dydaktyczne rozwijające umiejętność logicznego myślenia, w rzeczywistości zdają się osłabiać zmysł krytyczny. Pod pozorem edukacji historycznej realizują one współczesne agendy polityczne[1]. Globalne gry strategiczne propagują narracje korzystne z perspektywy rzeczników wielkiego kapitału, a ich „historyczność” służy legitymizowaniu aktualnych interesów elit. Spo-

[1] Możliwości wykorzystania *Europa Universalis IV* (*EU IV*) w edukacji analizuje między innymi Rhett Loban. Rozważając dydaktyczny potencjał gry, badacz koncentruje się przede wszystkim na jej wiarygodności historycznej i geograficznej. Kluczowym obszarem tej refleksji jest zatem zgodność z faktami w odwzorowywaniu procesów dziejowych, a nie ideologiczna rama, w jakiej osadzone są minione wydarzenia.

Zob. Rhett Loban, *Europa Universalis IV and Deep Learning. Historical Accuracy, Counterfactuals and Historical Themes*, „Loading... The Journal of the Canadian Game Studies Association” 2021, nr 14(24); idem, „*I never asked for it, but I got it and now I feel that my knowledge about history is even greater!*”: *Play, Encounter and Research in Europa Universalis IV*, „Journal of Games Criticism” 2022, nr 5(1).

sób przedstawiania dziejów świata w *EU IV* uzmysławia, że wirtualny „długi wiek XVI” w istocie odnosi do dzisiejszych realiów.

*Real time strategies* (RTS) – niezależnie od tego, czy funkcjonują w kontekście historycznym, czy przedstawiają światy fantastyczne – wykazują podobieństwa na poziomie ideologicznym. Dwadzieścia lat temu Kacper Pobłocki, w refleksji nad tytułem stworzonym przez Sida Meiera, zwracał uwagę na lekcję płynącą z rozgrywki: „*Civilization* dowodzi, że historia Zachodu jest jedynym logicznym rozwojem ludzkości, jaki następuje w dowolnym miejscu i czasie, niezależnie od warunków początkowych i strategii graczy. Zaprojektowany świat łączy wszystkie możliwe ścieżki w narrację o zachodnim sukcesie” [2]. Podobne wnioski mogą towarzyszyć analizie *EU IV*. Mimo że gra pozwala na wybór lub stworzenie dowolnego społeczeństwa spośród niemal tysiąca opcji (od Księstwa Holandii, przez piratów z Cuszimy, po afrykańskie wodzostwo Lunda [3]), proces wzrostu zawsze przebiega według tego samego scenariusza.

Od 2000 roku kolejne odsłony serii *Europa Universalis* propagują narrację o europejskim uniwersalizmie i nowoczesnym przyspieszeniu. Szczególnie interesujące są mechanizmy rozgrywki, które odtwarzają cywilizacyjną misję, jaką kraje Europy Zachodniej przypisały sobie w XV wieku. Jednak to nie rola poszczególnych państw w globalnym systemie jest kluczowa dla analizy ideologicznego wymiaru *EU IV*. Centralnym punktem niniejszych rozważań będzie nowoczesny system-świat, którego korzenie sięgają zachodnioeuropejskiego modelu ekonomicznego z XV wieku. Gra prezentuje zjawisko kształtowania się politycznych hegemonów, wzorowane ogólnie na dynamice przekształceń kapitalizmu. Twórcy, przyjmując perspektywę europejskiego oświecenia, powielają jednak nieautentyczną opowieść o triumfalnym marszu krajów Zachodu ku dominacji. W tej wizji świat poza Europą do XV wieku „jeszcze się nie zaczął” [4] – Ameryki, Azja, Afryka i Australia mogą pojawić się na dziejowej scenie dopiero w momencie, gdy samodzielnie włączą się lub zostaną włączone w kapitalistyczną gospodarkę-świat [5].

### Jedyny scenariusz: europejski cud

Przyznanie przez twórców pierwszeństwa Europie w XV wieku jest znaczącym gestem. Cywilizacyjną przewagę przypisuje się bowiem kontynentowi w czasach, gdy Chiny i Indie przodowały w rolnictwie,

[2] Kacper Pobłocki, *Becoming-state. The Bio-cultural Imperialism of Sid Meier's Civilization*, „Focaal – European Journal of Anthropology” 2002, nr 39, s. 168.

[3] Twórcy posługują się uproszczoną wykładnią. W grze wszystkie formy organizacji społecznej funkcjonują jako państwa – nawet mobilne ludy niepaństwowe.

[4] Andre G. Frank, *ReOrientacja historii światowej i teorii społecznej*, <https://web.archive.org/web/20050407102810/http://www.uni.wroc.pl/~turowski/frank-reorient.htm> (dostęp: 7.09.2024).

[5] Mechaniki *EU IV* wyrastają z europocentrycznej wizji dziejów, która faworyzuje zachodnią wykładnię postępu. Choć zatem gracz ma możliwość wyboru dowolnego społeczeństwa, to zbiorowości spoza Europy przez długi czas pozostają w stanie symbolicznego zawieszenia. Gra systemowo ogranicza ich możliwości technologiczne, uzależniając awans polityczny i ekonomiczny od przyjęcia europejskiego wzorca modernizacji. Faktyczne uczestnictwo w globalnej rywalizacji staje się możliwe dopiero po zaadaptowaniu instytucji transatlantyckiego kapitalizmu.

produkcji rzemieślniczej czy innowacjach. Także relacje handlowe były u schyłku średniowiecza organizowane przez prężnie działające ośrodki azjatyckie, które odgrywały ważną rolę w obszarze Morza Śródziemnego. W XV wieku Europa nie tylko nie przeważała technologicznie nad resztą świata, ale była również podzielona politycznie i kulturowo[6]. *EU IV* sugeruje jednak, że w połowie tego stulecia wydarzył się nieokreślony cud, stanowiący o początku hegemonii Zachodu. Tytuł gry osadzonej w latach 1444–1821 odnosi się zatem do konstruowania przez Europę Atlantycką własnej opowieści o rozwoju.

Trudno jednoznacznie wskazać, co przesądziło o zmianie układu sił między Wschodem i Zachodem. Badacze zwracają uwagę na złożoną sieć czynników[7]. Zdaniem Janet L. Abu-Lughod analizy dotyczące zmiany warty wśród ówczesnych potęg mają charakter retrogresywny i uzasadniają rzekomą nieuchronność procesu, który doprowadził do dominacji Europy Zachodniej[8]. *EU IV* podąża śladami narracji o europejskim cudzie, przedstawiając porządek świata ustanowiony jakby w efekcie boskiej interwencji. Polityczny i ekonomiczny fundament z 1444 roku nie pozostawia wątpliwości, że w ciągu kilku stuleci wyrosnie na nim globalny kapitalizm z centrum zlokalizowanym w Europie. Od samego początku „europejski rozum” uruchamia infrastrukturę dla transferu dóbr z peryferii do centrum. W kolejnych wiekach okoliczności coraz bardziej sprzyjają Zachodowi – w Europie koncentrują się przepływy towarowe, intensyfikuje się ruch wynalazczy, objawia się siła nowoczesnych armii. Obraz ten wyrasta z mitu wyjątkowości. W *EU IV* „racjonalny duch” – w sensie nadanym pojęciu przez André Gundera Franka[9] – ukazuje się w XV wieku wyłącznie Europejczykom. Gra pomija więc kwestię rzeczywistych przyczyn zmiany w konfiguracji sił na świecie, powielając uproszczoną narrację o awansie „starego kontynentu”.

*Europa Universalis IV* jest więc przejawem uniwersalistycznej opowieści o europejskiej dominacji. Twórcy gry relacjonują przebieg długiego wieku XVI z perspektywy Zachodu, umacniając przekonanie o wyższości nowoczesnego kapitalistycznego systemu-świata nad innymi formami organizacji społecznych. Każda rozgrywka w *EU IV* potwierdza korzyści płynące z rozprzestrzeniania się gospodarki kapi-

[6] Jan Sowa, *Fantomowe ciało króla*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2011, s. 55–56; Borys Kagarlicki, *Imperium peryferii. Rosja i system światowy*, tłum. Łukasz Leonkiewicz, Beata Szulęcka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, s. 18–20.

[7] Ibidem, s. 59–100.

[8] W XIV wieku nie zaistniała „niedająca się przewyciężyć konieczność historyczna”, która świadczyłaby na korzyść Zachodu. Nie zaistniała też „nieprzewycięzalna konieczność historyczna, która uniemożliwiałaby regionom należącym do kultury Wschodu odegranie roli kolebki nowożytnego światowego systemu gospodarczego”. Janet L. Abu-Lughod,

*Europa na peryferiach. Średniowieczny system-świat w latach 1250–1350*, tłum. Arkadiusz Bugaj, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2012, s. 36.

[9] Jak zauważa Frank, zdaniem Maksa Webera religie mają „pozaracjonalny pierwiastek, który z konieczności uniemożliwia im wyznawcom dojście do poziomu racjonalności. Inaczej jest w przypadku Europejczyków. Racjonalny duch to domniemany ukryty sekret, który w połączeniu z innymi czynnikami sprawia, że Zachód odróżnia się zdecydowanie od Reszty. Bez niego Azjaci nie mogli oczywiście rozwinąć kapitalizmu i w ogóle wejść na ścieżkę rozwoju jako takiego”. Andre G. Frank, *ReOrientacja...*

talistycznej. Analiza gry z wykorzystaniem matrycy zaproponowanej przez Immanuela Wallersteina uwidacznia, w jaki sposób podobne narracje obiektywizują rozwój kapitalizmu, normalizując nierówności społeczne i legitymizując przemoc. Nie sposób nie zauważyć przy tym, że w czterech stuleciach historii twórcy *EU IV* ukrywają interesy współczesnych beneficjentów kapitalizmu.

### Uniwersalizm i „prawo” do integracji ekonomicznej

Perspektywa badawcza zaproponowana przez amerykańskiego socjologa zakłada analizę ponadpaństwowych sieci relacji z uwzględnieniem długofalowych i makrostrukturalnych zmian społecznych. W rozumieniu Wallersteina wspólnoty i państwa nie są całościowymi systemami historycznymi. Tych należy szukać wśród autonomicznych gospodarek nietowarowych lub systemów-światów, w obrębie których funkcjonują państwa<sup>[10]</sup>. Analiza napięć politycznych i ekonomicznych między rdzeniem cywilizacji (kumulującym bogactwo) a peryferiami i półperyferiami (dostarczającymi zasoby i tanią siłę roboczą) pozwala dostrzec faktyczny charakter kapitalistycznych „ulepszeń”.

Wallerstein wyróżnia dwa rodzaje systemów-światów. Imperium-świat jest strukturą biurokratyczną opartą na redystrybucji, charakteryzującą się wielością kultur i osiowym podziałem pracy, ale mającą pojedynczy ośrodek władzy politycznej. Gospodarka-świat stanowi z kolei system osiowego podziału pracy o wielu ośrodkach politycznych i wielu kulturach, w którym zasięg ekonomiczny przewyższa struktury polityczne<sup>[11]</sup>. W odróżnieniu od imperiów-światów (takich jak Cesarstwo Rzymskie) gospodarki-światy nie podporządkowują dużego terytorium jednej strukturze politycznej. Zamiast tego obejmują różne kultury i grupy, powiązania handlowe, finansowe i inwestycyjne, mają bowiem charakter ponadnarodowy. Państwa hegemoniczne organizują te transgraniczne przestrzenie, ale – w przeciwieństwie do imperiów – zabezpieczają porządek przy udziale stosunkowo małych armii i aparatów administracyjnych<sup>[12]</sup>.

Zdaniem Wallersteina zachodni system-świat, wsparty na kapitalistycznej gospodarce-świecie, rozpoczął się wraz z ekspansją kolonialną. Korzystanie z nierównowagi geograficznej i politycznej pozwoliło krajom Europy Zachodniej na poszerzenie swoich wpływów. Socjolog zauważa, że w trakcie długiego wieku XVI stworzono strukturalne mechanizmy, które nagradzały powiększanie bogactwa i karały działania z inną motywacją<sup>[13]</sup>. Logika akumulacji kapitału uzasadniała przepływ wartości dodatkowej z peryferii do rdzenia, a tym samym także istnienie oczywistych nierówności. Państwa należące do centrum gospodarki-świata, wykorzystując rasizm i seksizm jako zasady organizacyjne, były nie tylko gwarantem systemu, ale także motorem jego ekspansji na inne obszary.

[10] Immanuel Wallerstein, *Analiza systemów-światów*, tłum. Katarzyna Gawlicz i Marcin Starnawski, Dialog, Warszawa 2007, s. 133.

[11] Ibidem.

[12] Por. Jan Sowa, op. cit., s. 72–73.

[13] Immanuel Wallerstein, *Analiza...*, s. 42.

Enrique Dussel zwraca uwagę na to, że w XV wieku zaczęły kształtować się relacje władzy między dominującymi ośrodkami i podporządkowanymi Innymi. Proces ten, według argentyńsko-meksykańskiego filozofa, rozpoczął się wraz z odkryciem i podbojem Ameryki, a jego kulminacją było stworzenie „obiektywnych” uzasadnień dla ekspansji, opartych na ideologii racjonalizmu. Europejscy intelektualiści przedstawiali własną kulturę jako wyższą, podczas gdy pozostałe – „barbarzyńskie” – ujmowali niczym tkwiące na niższym etapie rozwoju. Dussel podkreśla paradoksalną sytuację skolonizowanego, którego droga do emancypacji wiedzie jedynie poprzez przyswojenie wartości dominującego. Inny musi się ucywilizować lub zmodernizować na europejskich warunkach[14].

Polityka zagraniczna krajów Zachodu ma trzy uniwersalistyczne filary. Często wspiera się ona na rzekomej obronie praw człowieka i demokracji, promowaniu tezy o wyższości zachodniej cywilizacji i kapitalizmie jako najlepszym systemie społeczno-ekonomicznym[15]. Ta „podstawowa retoryka władzy” w dziejach nowoczesnego systemu-świata jest obecna w warstwie narracyjnej i mechanikach gry *Europa Universalis IV*. Dzieło studia Paradox wznosi się na ideologicznym rusztowaniu globalnego kapitalizmu: uzasadnia przewagę Zachodu i – poprzez odwołania do uniwersalizmu – kwestionuje interesy obszarów znajdujących się poza strefą wpływów gracza. Wykorzystuje również narzędzia dyskryminacyjne, by usprawiedliwić system polegający na ekspansji i grabieży. Zatem uniwersalizm zabezpiecza opowieść o prymacie zachodniego kapitalizmu, podczas gdy rasistowski i seksistowski antyuniwersalizm reguluje włączanie Innych do grup podporządkowanych[16].

W grze obszary poza Europą Zachodnią są przedstawiane jako zamrożone w swoich trajektoriach rozwoju, niezdolne do osiągnięcia nowoczesności bez interwencji Europejczyków[17]. *EU IV* zachęca więc do kroczenia ku „światłu cywilizacji” zgodnie z europejskimi instrukcjami. Obecne w nich wartości są traktowane jako uniwersalne dla całej ludzkości.

Zdaniem Wallersteina plemiona, wspólnoty i państwa nie funkcjonują jako całościowe systemy, lecz wchodzą w interakcje w ramach większych struktur. Ta perspektywa znajduje odzwierciedlenie w *Europie Universalis IV*. Początkowa faza gry zakłada różnorodność wynikającą ze specyfik poszczególnych społeczeństw (ich wielkości, zasięgu terytorialnego, idei narodowych, wyznań, lokalizacji geograficznej). Po kilku dekadach ekspansji mechaniki gry prowadzą do ujednoczenia tej

## Między handlem i podbojem

[14] Iwona Krupecka, *Kartezjusz i Kanibale. Z historii jednej idei, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2021, s. 20–21.

[15] Immanuel Wallerstein, *Europejski uniwersalizm. Retoryka władzy*, tłum. Adam Ostolski, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2007, s. 12.

[16] Idem, *Analiza...*, s. 61–63.

[17] Idem, *Europejski uniwersalizm...*, s. 48.

różnorodności. Głównym celem każdej organizacji staje się awans do rdzenia kapitalistycznej gospodarki-świata.

Twórcy wprost zachęcają do podążania za doktryną rynkową. Instrukcje takie jak: „Kontroluj handel, zdobywając władzę i wpływy w kluczowych prowincjach oraz wykorzystując statki i politykę do skierowania bogactw świata wprost do twoich portów. [...] Uderzaj na przeciwników w momentach ich największej słabości i wykorzystaj swoje armie do zagarnięcia nowych terenów oraz nowych, potencjalnych bogactw”, jasno wskazują, że podstawowym celem rozgrywki jest akumulacja kapitału. Mimo że „kluczowe prowincje”, „twoje porty” i „potencjalne bogactwa” nie są bliżej sprecyzowane, to gra wyraźnie sugeruje, że największe zyski płyną z kontrolowania europejskich hubów handlowych i kolonizacji pozostałych kontynentów. Osiowy podział pracy pozostaje zgodny z mitem europejskiej dominacji – niezależnie od tego, jakie państwo obejmie się we władanie, Europa pozostanie w centrum, a reszta świata dostarczy jej surowców i udostępni swoje rynki.

W konstrukcji czasowej *EU IV* widoczna jest rozbieżność między oficjalnymi ramami historycznymi a rzeczywistą logiką rozgrywki. Twórcy wskazują na istotne wydarzenia, które stanowią oś fabularną: bitwę pod Warną oraz śmierć Napoleona. Prawdziwy rdzeń narracyjny zasadza się na procesie odtwarzania szerszego cyklu rozwoju kapitalistycznej gospodarki-świata, związanego z kolonizacją, integracją ekonomiczną i militarną dominacją Zachodu. Przebieg modelowego podboju przypomina zatem konsolidację nowoczesnego systemu-świata w latach 1450–1815. Poszczególne państwa uczestniczą w dynamicznym wyścigu o hegemonię, ale sam kapitalizm pozostaje niezmienny i nienaruszony.

Decydującą rolę w utrzymaniu globalnego systemu-świata odgrywa handel[18]. W XVIII wieku książę de Choiseul, francuski polityk, wyłożył logikę nowoczesnego postępu, podkreślając następujące zależności: „Od floty zależy los kolonii, od losu kolonii – handel, od handlu – zdolność państwa do utrzymania armii, zwiększenia populacji oraz przeprowadzenia wszelkiego rodzaju chwalebnych i użytecznych przedsięwzięć”[19]. To ścisłe połączenie między handlem, podbojem kolonialnym i siłą militarną stanowi o fundamentach gry. Celem użytkownika jest uzyskanie kontroli nad finansowymi przepływami i zabezpieczenie ich poprzez budowę wojskowej potęgi.

Wdrażanie kapitalizmu w *EU IV* nie ogranicza się do sprawowania władzy ekonomicznej i politycznej, lecz obejmuje również homogenizację kulturową i religijną. W państwach rdzenia – zdaniem Wallersteina – kulturowa jednorodność była pożądana, bo sprzyjała interesom elit[20]. Gra domaga się jednak ujednoczenia także w obszarach peryferyjnych i półperyferyjnych. Utrzymywanie silnego aparatu

[18] Borys Kagarlicki, *Od imperium do imperializmu. Państwo i narodziny cywilizacji burżuazyjnej*, tłum. Jacek C. Kamiński, Wydawnictwo Glowbook, Sieradz 2022, s. 22–23.

[19] Jan Sowa, op. cit., s. 47.

[20] Immanuel Wallerstein, *Nowoczesny system-świat*, tłum. Adam Ostolski, [w:] *Współczesne teorie socjologiczne 2*, red. Aleksandra Jasińska-Kania et al., Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2006, s. 749.



państwowego i prowadzenie intensywnych działań asymilacyjnych pozwala na maksymalizację zysków. Chociaż zatem poszczególne kultury i religie zapewniają graczowi – mniej lub bardziej przydatne – premie, to *EU IV* nie faworyzuje w sposób wyraźny konkretnych narodów lub wyznań. Gracz nie czuje presji podczas wyboru dominującej kultury (z około 400 dostępnych w grze) ani państwowej religii (spośród 28 wyznań). Ta decyzja, uwzględniając mechanikę gry, nie ma specjalnego znaczenia. Ujednolicenie jest jednak konieczne – kultury i religie muszą pozostać służebne wobec rynkowych priorytetów.

Zdaniem Przemysława Wielgosza historia kapitalizmu zakłada „wieczny powrót czegoś innego” [21]. Każdy cykl akumulacji wiąże się z inną konfiguracją władzy i kapitału, stanowiącą odpowiedź na aktualne potrzeby elit. W tym ujęciu *EU IV* wyraża strategię nie historycznego, lecz współczesnego globalnego hegemonu, który działa na rzecz zniwelowania wszystkich barier stojących na drodze finansowych przepływów.

W *Europie Universalis IV* mechanika *terra incognita* blokuje dostęp do nieznanymi regionów globu, w tym cennych surowców i szlaków handlowych. Chwilowy brak wiedzy o reszcie świata ma dla europejskich mocarstw konkretne konsekwencje ekonomiczne – początkowo nie czerpią one zysków z globalnej wymiany towarowej. Chociaż odkrywanie nowych obszarów wydaje się neutralnym i mało inwazyjnym działaniem, w rzeczywistości stanowi ono ideologiczną podstawę brutalnej ekspansji. Iwona Krupecka, analizując XVI-wieczne działania poznawcze, podważa zasadność używania terminu „odkrycie” i sugeruje, że bardziej adekwatne byłyby określenia takie jak „zakrycie” lub – w odniesieniu do historii Ameryk – „wynalezienie” [22]. Europejscy podróżnicy, konkwistadorzy i osadnicy w istocie „wymazywali” lub „ukrywali” [23] istniejące cywilizacje, nakładając na nie europejską matrycę. Jak zauważa Edmundo O’Gorman, proces „odkrywania” redukuje obszary Ameryk, Afryki i innych kontynentów do pewnej potencjalności, którą wypełniały europejskie interesy [24].

Status zamorskich terytoriów jest paradoksalny: są one jednocześnie zamieszkałe i wyludnione. Gra przedstawia znaczne obszary obu Ameryk, Afryki, Australii i wysp Azji Południowo-Wschodniej jako „ziemie [jeszcze – przyp. W.S.] nieskolonizowane”, mimo że są one zasiedlone (przez ludzi bez własności). W tych realiach kolonizacyjna „podwójna misja” wydaje się ideologicznie przezroczysta: pozbawieni podmiotowości tubylcy na poziomie mechaniki prowincji mogą zostać łatwo eksterminowani lub zasymilowani przez osadników. Taka konstrukcja podtrzymuje narrację kolonialnego wywłaszczenia, wspartą

## **Eksploracja lub zakrywanie świata**

[21] Przemysław Wielgosz, *Cztery i pół oblicza kapitalizmu. Czytanie Giovanniego Arrighiego*, [w:] Giovanni Arrighi, *Długi wiek XX. Pieniądze, władza i geneza naszych czasów*, tłum. Paweł Szadkowski, Wydawnictwo GlowBook, Sieradz 2024, s. XII.

[22] Iwona Krupecka, op. cit., s. 25.

[23] Patrick Wolfe, *Settler Colonialism and the Elimination of the Native*, „Journal of Genocide Research” 2006, nr 8(4).

[24] Iwona Krupecka, op. cit., s. 25–26.

na argumentie *vacuum domicilium*, który uzasadniał przejmowanie niewykorzystanych ziem.

Eksploatacja świata w *EU IV* jest komentowana za pomocą systemu wydarzeń, które fabularnie informują o postępach odkrywców. Gracz otrzymuje powiadomienia o różnych interakcjach podróżników, z których większość dotyczy pozyskiwania cennych surowców lub kontaktów z agresywnymi tubylcami. Często takie spotkania prowadzą do śmierci odkrywcy na skutek ataku lub choroby rozprzestrzenianej przez rdzennych mieszkańców. Z punktu widzenia krajów europejskich dzicy ludzie zasługują na eksterminację.

Projekt nowoczesnego uniwersalizmu w *EU IV* wiedzie zatem przez eksplorację, która wydaje się fundamentem cywilizacyjnej misji Europy. Prawa do podróżowania i osiedlania się, handlu, swobodnej komunikacji i głoszenia ewangelii[25] stają się jednak narzędziem okrutnej ekspansji. Samo osadnictwo przyjmuje dwie formy: eksterminacji tubylców lub tworzenia kolonii w ich obecności. Pierwszy wariant zakłada skrajnie destrukcyjny, antyekologiczny[26] model, w którym rdzenna ludność, jej kultura i religia, ale też natura zostają całkowicie zlikwidowane, a zasiedlone tereny ulegają stopniowej urbanizacji. Proces ten polega na wyzerowaniu populacji tubylców i zwiększaniu liczby osadników do czasu, aż prowincja uzyska pożądane cechy kulturowe i religijne. Drugi wariant, zakładający współistnienie z tubylcami, jest bardziej problematyczny. Choć zapewnia większą „produktywność” (sugerując zaprzężenie rdzennej ludności do pracy niewolniczej), stanowi jednocześnie potencjalne źródło przyszłych konfliktów na tle narodowościowym i wyznaniowym[27].

### Ekspansja i pęd (samo)kolonizacyjny

Sednem gry w *Europę Universalis IV* jest zdobywanie nowych terytoriów. W odróżnieniu od rzeczywistych dziejów świata, w alternatywnej historii wirtualnej stworzonej przez Paradox niemal nie występują problemy związane z wewnętrzną destabilizacją i rozpadem mocarstw. Wojna staje się więc procesem ciągłym i nieprzerwanym. Europejskie państwa prowadzą zarówno podboje na kontynencie, jak i ekspansję kolonialną, równocześnie napędzając (samo)kolonizację obszarów półperyferyjnych i peryferyjnych.

Zachodnia Europa rozwija swoje wpływy w najszybszym tempie, co wynika z zaplanowanych wydarzeń historycznych oraz z mechaniki instytucji. Feudalizm, renesans, kolonializm, prasa drukarska czy handel światowy stanowią o technologicznym zaawansowaniu państwa, a ich szybkie przyswajanie daje przewagę nad resztą świata. Choć gracz ma wpływ na tempo adaptacji, to cały proces pozostaje zakorzeniony w europocentrycznej periodyzacji. Państwa, które nie mają możliwości

[25] Ibidem, s. 124.

[26] Borys Kagarlicki, *Od imperium...*, s. 722. Jak zauważa Kagarlicki, racjonalizm podpowiada, by poskramiać przyrodę.

[27] Jest jeszcze możliwość przymusowego wysiedlenia przedstawicieli kultur nieakceptowanych w kraju kontynentalnym. Przyspiesza ono homogenizację kulturową i religijną w obszarze rdzenia.

szybkiego wprowadzenia instytucji, stają się zacofane względem centrum, a różnica okazuje się trudna do zniwelowania.

Instytucje, będące abstrakcyjnym odzwierciedleniem postępu technologicznego i przemian kulturowych, rozprzestrzeniają się w procesie dyfuzji. Rozwiązanie to wspiera narrację o niezdolności obszarów peryferyjnych do samodzielnego rozwoju. W *EU IV* brakuje modeli alternatywnej modernizacji, więc społeczeństwa pozaeuropejskie nierzadko czekają na to, aż dotrą do nich „wytyczne” z krajów rdzenia. Awans spowalniają również inne czynniki, z podziałem pracy na czele. Zachodnia Europa rozwija przemysł i produkcję zaawansowanych dóbr, podczas gdy państwa półperyferyjne ograniczają się do rolnictwa i hodowli. Mechaniki gry w większości przypadków nie pozwalają na zmianę wytwarzanego dobra, co uniemożliwia szybki awans do ekonomicznego centrum. Los państw peryferyjnych i półperyferyjnych, które nie są zarządzane przez gracza, jest w zasadzie z góry przesądzony. Potężne monarchie takie jak Francja, Hiszpania czy Anglia rzadko doświadczają upadku w trakcie rozgrywki, natomiast kraje z Europy Wschodniej i Centralnej często znikają z mapy. W relacjach między rdzeniem kapitalistycznej gospodarki-świata i satelitami raczej nie zachodzi korekta ani rewizja statusu[28].

Hegemoniczne państwa Zachodu budują kapitalizm, a obszary peryferyjne naśladują ten model, próbując zredukować opóźnienie. Terytoria spoza rdzenia same przyjmują kapitalistyczne wzorce, najpierw kolonizując siebie, a następnie resztę świata[29]. Proces (samo)kolonizacji manifestuje się na wielu poziomach. Pod względem politycznym państwa dążą do integracji z większymi strukturami, takimi jak Święte Cesarstwo Rzymskie, lub wiążą się z potęgami w systemach sojuszy. Często ponoszą jednak wszelkie koszty ekspansji krajów dominujących. Mechanika konfliktów zbrojnych zakłada, że pierwszym celem ataków są najsłabsze państwa, przez co areną zmagania stają się nie terytoria hegemonów, lecz obszary satelickie.

Na płaszczyźnie technologicznej kraje azjatyckie i afrykańskie przyswajają zachodnie instytucje w nadziei na przyspieszenie rozwoju. Tereny, które nie przystąpią do tego cyklu, popadają w stagnację, zamrożone w dziejach. Jak zauważa Marc Carpenter, społeczeństwa zdominowane mierzą się z licznymi paradoksami – w grze narody tubylcze mogą nawet rozprzestrzeniać kolonializm. W tej wizji rdzenne społeczności są dynamiczne i racjonalne, a akceptacja uniwersalnych, europocentrycznych wartości pozwala im wziąć udział w podboju „pustego” świata[30]. Gra promuje narrację, według której ekspansja „opłaca się” wszystkim społeczeństwom, łącząc ją z pochwałą przedsiębiorczości i misją cywilizacyjną[31]. Tym samym w *EU IV* naturalizuje

[28] Immanuel Wallerstein, *Nowoczesny...*, s. 749–750.

[29] Jan Sowa, op. cit., s. 21–23.

[30] Marc J. Carpenter, *Replaying Colonialism*, „American Indian Quarterly” 2021, nr 45(1), s. 34.

[31] Michael Mann, ‘Torchbearers Upon the Path of Progress’. *Britain’s Ideology of a ‘Moral and Material Progress’ in India*, [w:] *Colonialism as Civilizing Mission*, red. Harald Fischer-Tiné, Michael Mann, Wimbledon Publishing Company, London 2004, s. 4–5.

się – rzekomo zdroworozsądkową i dobrowolną – asymilację kultury dominującej przez ludność obszarów peryferyjnych. Przyswojenie sposobu myślenia kolonizatorów oraz reprodukcja wartości europejskiego oświecenia stanowią największy sukces kapitalistycznego hegemonu[32].

### Eksploatacja i „rozwój niedorozwoju”

Proces nieustannego rozszerzania terytorium poprzez podboje i aneksje dyplomatyczne przyjmuje formę „malowania mapy”. Termin znany z gier RTS nabiera w tym kontekście szczególnego znaczenia. Akcja *EU IV* rozpoczyna się u schyłku średniowiecza, kiedy rozkwitało malarstwo olejne i rosło znaczenie kartografii – oba procesy były ściśle związane z narodzinami kapitalizmu.

John Berger w *Sposobach widzenia* podkreśla, że malarstwo olejne sprzyjało interesom klas dominujących. Krytyk wiąże ten gatunek artystyczny z rosnącym znaczeniem wymiany towarowej, zauważając, że w XVI wieku „sposób widzenia świata, zdeterminowany [...] przez nowe stosunki własności i wymiany, znalazł swój wyraz w malarstwie olejnym [...] wszystko zostało zredukowane do jednego: statusu przedmiotu”[33]. Podobnie w *Europie Universalis IV* podboje i kolonizacja opierają się na procesie urzeczowienia: terytoria traktowane są jak towary, infrastrukturę („rozwój”) się przejmuje, a ludność jest elementem puli zasobów. Eksploatacja podbijanych terytoriów realizuje się poprzez łupienie prowincji i powojenne grabieże, które przenoszą kapitał z regionów politycznie słabych do regionów silniejszych[34]. Rozwój metropolii dokonuje się zatem kosztem marginalizacji i niedorozwoju obszarów satelickich[35]. Nowe tereny zdobywane są nie tylko w wyniku wojen i aneksji, lecz również przez transakcje. Zakup prowincji od krajów peryferyjnych jest jednak wymuszony – w myśl zasady, że prawo do kupowania jest ważniejsze niż prawo do niesprzedawania[36].

Obrazy pojawiające się na ekranach ładowania gry przedstawiają towary i ludzi-towary. Zdaniem Bergera malarstwo olejne opowiadało o wyższości cywilizacyjnej Europy. W grze „kolorowanie” mapy – będące metaforą podboju, grabieży i wyzysku – staje się koniecznością. Tak jak elity europejskie widziały w nieznanym świecie przeszkody dla gromadzenia kapitału (przykładowo w animistycznym sposobie myślenia), podobnie hegemoniczne państwa w grze dążą do stłumie-

[32] Por. Frantz Fanon, *Wyklęty lud ziemi*, tłum. Hanna Tygielska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985, s. 29. W *Czarnej skórze, białych maskach* Frantz Fanon gorzko opisuje ten proces: „Każdy skolonizowany lud – a więc taki, u którego na skutek pogrzebania oryginalności rdzennej kultury zrodził się kompleks niższości – konfrontuje się z językiem narodu cywilizującego, czyli z kulturą metropolii. Skolonizowany wyrwie się z buszu tylko wtedy, kiedy przyswoi sobie wartości kulturowe metropolii”. Frantz Fanon, *Czarna skóra, białe maski*, tłum. Urszula Kropiwicka, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2020, s. 17.

[33] John Berger, *Sposoby widzenia. Na podstawie cyklu programów telewizyjnych BBC Johna Bergera*, tłum. Mariusz Bryl, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 1997, s. 87.

[34] Immanuel Wallerstein, *Analiza...*, s. 47.

[35] Andre G. Frank, *Rozwój niedorozwoju*, tłum. Henryk Szlajfer, [w:] *Ameryka Łacińska. Dyskusja o rozwoju*, red. Ryszard Stemplowski, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 88.

[36] Patrick Wolfe, op. cit., s. 391.

nia różnorodności i rozszerzenia swoich wpływów przez dominację kulturową. Bret Devereaux zwraca uwagę, że te mechanizmy odwzorowują proces powstawania państw[37]. Ważniejszym następstwem homogenizacji jest jednak maksymalizacja wydajności gospodarczej. Aktualne realia ekonomiczne sugerują, że gra nie tyle odwzorowuje historyczne procesy, ile realizuje agendę współczesnego kapitalizmu, wyrażając marzenie o doskonałej akumulacji, opierającej się na wierze w kapitalizm oraz na jego kulturze.

O ideologicznym wymiarze gry świadczy wyobrażony finał, w którym świat zostaje zjednoczony przez hegemonia i ujednoczony religijnie oraz kulturowo. Bez względu na to, które państwo osiągnie ten cel, zachowane zostają wzorce nierównomiernego rozwoju geograficznego. Sprzyjają temu mechanizmy faworyzujące centrum oraz symboliczna eksploatacja globalnego Południa. *EU IV* ujawnia to wprost poprzez przepływy kapitału: handel w grze jest jednokierunkowy, a szlaki wymiany prowadzą zyski z mniejszych ośrodków do ostatnich ogniw: Wenecji, Genui i kanału La Manche. Kapitał zawsze ciąży ku Europie, a gracze nie mają możliwości rozchwiania tego systemu.

Interfejs graficzny *EU IV* ilustruje zatem dążenie do podboju, a przy okazji uzmysławia, że kartografia nierzadko służyła przechwytywaniu kapitału. Kiedy w XVI wieku dokonana się „rewolucja kartograficzna”, mapy zaczęły kształtować wyobrażenia na temat przestrzeni. Gary Fields przypomina, że „anglo-amerykańskie mapy Ameryki kolonialnej dostarczyły wizualnego świadectwa na to, do jakiego stopnia rdzenna ziemia została wymyślona od nowa jako europejsko-amerykański krajobraz wyznaczony granicami własności”[38]. Kartografia pozwalała bowiem spojrzeć z lotu ptaka na terytorium, by efektywnie je rozparcelować.

Według Jamesa C. Scotta przednowoczesne państwa były w pewnym sensie ślepe – miały ograniczoną wiedzę o poddanych i zajmowanych przez nich ziemiach[39]. W dobie nowoczesności wypracowano jednak efektywne metody monitorowania życia społecznego. Państwo, organizując i inwentaryzując, tworzyło mechanizmy oglądu i zarządzania na odległość, posługując się dokumentami, statystykami i mapami. Kartografia stała się narzędziem fiskalnym i techniką kontroli, bo mapy mają „moc przekształcania, a nie tylko podsumowywania faktów, które przedstawiają”[40]. Wszechwiedza gracza w *EU IV* sygnalizuje, że produkcja Paradoксу nie tylko odzwierciedla przemiany kapitalizmu, ale też wyraża współczesne marzenie elit o nieograniczonej wiedzy

[37] Bret Devereaux, *Teaching Paradox, Europa Universalis IV*, <https://acoup.blog/2021/04/30/collections-teaching-paradox-europa-universalis-iv-part-i-state-of-play/> (dostęp: 5.09.2024).

[38] Gary Fields, *Pod chodnikiem jest Palestyna*, tłum. Łukasz Moll, <https://therabbleandthecommon.blogspot.com/2021/05/under-pavement-palestine-pod-chodnikiem.html> (dostęp: 2.09.2024).

[39] James C. Scott, *Seeing Like a State. How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*, Yale University Press, New Haven–London 2020, s. 2.

[40] Ibidem, s. 87.

i władzy. W tym sensie gra, podobnie jak dzisiejszy kapitalizm inwigilacyjny, realizuje wizję totalnej kontroli, w której *Wielki Inny* „renderuje, monitoruje, oblicza i modyfikuje ludzkie zachowanie”[41].

### Zwycięstwo racjonalizmu, czyli eksterminacja

Devereaux zastanawia się, w kogo właściwie wciela się gracz w *Europie Universalis IV*. Kwestionując jego identyfikację z władcą, dynastią, przedstawicielem rządu czy narodem, badacz sugeruje, że użytkownik odgrywa rolę abstrakcyjnej instancji państwa. To jednak zbyt uproszczona interpretacja. Fokalizatorem rozgrywki jest nieokreślony byt przypominający jednocześnie artystę, geografę, archiwistę, stratega i matematyka – obiektywny obserwator, który ucieleśnia zasady liberalnego oświecenia i rozumowej postawy. Gracz pełniłby zatem funkcję *Cogito* – podmiotu działającego poza miejscem i czasem, zdolnego „do tworzenia wiedzy uniwersalnej, która może stać się jednym z zasadniczych narzędzi sprawowania władzy nad (odtąd) peryferiami”[42]. Wszechwładny podmiot „wiedzący” (*cogito*) i „podbijający” (*conquero*) nie tylko reprezentuje nowoczesną ekspansję, ale również ją legitymizuje. Użytkownik *EU IV* zyskiwałby więc oblicze racjonalnego i przedsiębiorczego „Ja”, które mierzy się z irracjonalnym Innym, pozbawionym wszelkich praw[43].

Oświeceniowy rozum przejawiał się w biurokratycznym zarządzaniu państwem, opartym na dokumentach urzędowych i danych statystycznych. Pozytywistyczni badacze uznawali za obiektywne to, co można było policzyć lub odnaleźć w archiwach[44]. Cenili wskaźniki wydajności gospodarczej i efektywności administracyjnej, a także upowszechnianie racjonalnej wiedzy o świecie[45]. Państwo było zaś główną jednostką analizy. *EU IV* podtrzymuje tę iluzję – poprzez narrację i mechaniki przekonuje, że kraje rozwijają się samodzielnie, niezależnie od zewnętrznych czynników. W rzeczywistości jednak to kapitalistyczna gospodarka-świat napędza rozwój (lub niedorozwój)[46] i stoi za wszelkimi „ulepszeniami”.

Gra eksponuje pewne aspekty rozwoju, jednocześnie ukrywając inne, co przypomina o ideologicznych napięciach między tym, co widoczne, a tym, co niewidoczne. Gracz pełni funkcję racjonalnego zarządcy, kontrolującego każdy aspekt życia społecznego. Akumulacja bogactwa opiera się nie tylko na kartografii, lecz także na matematycznych modelach administrowania i inwigilacji. Nawet *terra incognita* i „mgła wojny” są jedynie iluzorycznymi przestrzeniami niewidzialności, które szybko zostają odkryte i poddane kontroli. Każda sfera, od podatków (ciągle rosnących obciążeń) po siłę armii (wspomaganej przymusowym poborem), jest mierzalna, a raporty rozliczają wszystkie decyzje

[41] Shoshana Zuboff, *Wiek kapitalizmu inwigilacji. Walka o przyszłość ludzkości na nowej granicy władzy*, tłum. Alicja Unterschuetz, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2020, s. 513.

[42] Iwona Krupecka, op. cit., s. 6, 10.

[43] Ibidem, s. 37.

[44] Marcin Starnawski, Przemysław Wielgosz, *Kapitalizm nad przepaścią, społeczeństwa wobec wyboru*, [w:] Immanuel Wallerstein, *Analiza...*, s. XII–XIII.

[45] Ibidem, s. XIV.

[46] Ibidem, s. XV–XVI.

menedżerskie. Biurokratyczna logika wspiera procesy centralizacji, uszczelniania i kontroli. Jednocześnie gra przypomina o paradoksach (nie)widzialności kapitalizmu, w którym przechwytywanie nadwyżek finansowych jest fetyszyzowane, a społeczne koszty bogacenia się zostają zignorowane.

Mroczne aspekty procesów cywilizacyjnych, niewygodne z perspektywy Europy Zachodniej, są w grze ukryte. Niewidzialność ta ma dwa wymiary: wynika z przyjętej w grze optyki oraz z obawy przed kontrowersjami, które mogłyby zaszkodzić sprzedaży cyfrowego produktu. W imię bogacenia się (tym razem poza samą grą) trudne tematy są pomijane. Przykładem jest niewolnictwo: choć w Afryce „produkuje się” niewolników (symbolizowanych przez ikonę kajdan), ich znaczenie dla kolonizacji jest marginalizowane. W efekcie Afrykanie nie pojawiają się w Amerykach, a kolonizowane prowincje zdają się homogeniczne kulturowo, jakby na plantacjach trzciny cukrowej pracowali wyłącznie europejscy osadnicy. Gra standaryzuje ludzi i ujednolica podbite terytoria, eliminując różnorodność i redukując autonomię lokalnych społeczności.

Wielgosz opisuje XVIII-wieczną niewidzialność ludzi wykluczonych i zniewolonych jako efekt „oświeconej wolności zniewalania”, opartej na ideach wolnego rynku. Wolność oznaczała wówczas swobodę handlu niewolnikami. Dopóki rynek niewolniczy nie przynosił zysków prywatnym przedsiębiorcom, niewolnicy byli widzialni. Po deregulacji handlu niewolnikami i przejęciu go przez wolny rynek wyzysk nasił się do tego stopnia, że niewolnictwo zaniknęło jako temat debaty publicznej[47]. Piewcy liberalizmu zdobyli wolność, która polegała na zniewalaniu innych.

Oświeceniowy wzorzec intelektualny dystrybuował prawo do wolności, a także władzę poznawczą, czyli zdolność do posługiwania się rozumem. Uznanie jakiejś grupy za nierozumną wykluczało ją ze wspólnoty, której przysługiwały uniwersalne prawa człowieka[48]. W *EU IV* nierozumni są wszyscy, którzy zakłócają proces akumulacji kapitału. Eksterminacja w grze dotyczy nie tylko nieprzyjaznych armii, ale także wrogów wewnętrznych i ludzi bez właściwości z kolonizowanych obszarów. Ofiary oficjalnych wojen są rejestrowane w statystykach. Nie są w nich uwzględniani polegli rdzenni mieszkańcy. Podobnie wygląda tłumienie buntów: chłopskich, separatystycznych, religijnych, a także „nosicieli złej krwi”[49]. Choć pochłaniają one miliony istnień, są usprawiedliwane, jak działania Hiszpanów bronione przez Sepúlvedę w XVI wieku[50]. *EU IV* symbolicznie odtwarza mechanizmy legitymizujące podbój i wyzysk.

Jednym z najbardziej frustrujących wydarzeń w grze jest pojawienie się komety, kiedy „zacofany” lud wpada w panikę. Negatywne

[47] Przemysław Wielgosz, *Gra w rasy. Jak kapitalizm dzieli, by rządzić*, Karakter, Kraków 2021, s. 89–91.  
[48] Ibidem, s. 95.

[49] Ibidem, s. 41.

[50] Immanuel Wallerstein, *Europejski uniwersalizm...*, s. 18–20.

skutki może zneutralizować jedynie racjonalny władca-naukowiec. *Cogito* towarzyszy *EU IV* w wielu wymiarach. Gra ujawnia przy tym pewną sprzeczność kapitalizmu. Mogłoby się wydawać, że użytkownik, który nie działa racjonalnie, jako wszechwładny „nadzorca” doprowadzi do upadku państwa. W praktyce jest jednak odwrotnie – szczególnie podczas prowadzenia peryferyjnych krajów. Taka rozgrywka często zmusza do podejmowania irracjonalnych decyzji: wypowiedania wojen silniejszym państwom i poszerzania terytoriów mimo ograniczeń politycznych i infrastrukturalnych. Negatywne modyfikatory, jak wyczerpanie wojenne, przerost terytorialny i agresywna ekspansja, rozbijają stabilność kraju. Z ekranu płynie więc ideologiczny komunikat – zazwyczaj ignorowany przez graczy, ale sugestywny: rozrost globalnych potęg jest naturalnym i racjonalnym procesem, natomiast państwa peryferyjne nie powinny podejmować próby zrewidowania swojego statusu, ponieważ po prostu ich na to nie stać.

O triumfie oświeceniowego rozumu przypominają natomiast hegemoni, z którymi gracz rywalizuje. Aby utrzymać swoje miejsce w rdzeniu gospodarki-świata, komputerowo sterowane kraje zawierają pragmatyczne sojusze przeciwko użytkownikowi, gdy ten próbuje przełamać swój (pół)peryferyjny status. Państwa zazwyczaj toczące wojny (jak Hiszpania i Francja, Anglia i Niderlandy), jednoczą się, aby bronić swoich pozycji. W ten sposób zabezpieczają interesy globalnej Północy i polityczne filary kapitalizmu – najlepszego z możliwych systemów. Merytokracja dostarcza natomiast uzasadnienia dla tego porządku.

**Zakończenie:  
nadejście  
Wielkiego Innego**

Rzekoma historyczna wiarygodność i ideologiczna przezroczystość *Europy Universalis IV* wspierają się na pozornie racjonalnej wykładni. W tym tkwi szczególna zwodniczość *grand strategy wargames* – mimo politycznego uwikłania oferują one złudzenie światopoglądowej neutralności. W grach RTS osadzonych w fikcyjnych światach praktyki *explore, expand, exploit* i *exterminate* kojarzą się z przemocą i uciskiem. W produkcji *Paradoksu* te same mechanizmy są natomiast interpretowane pozytywnie jako „odkrywanie”, „przekraczanie granic” i „rozwój”. Nawet najbardziej brutalne podboje zostają zredukowane do chłodnych, logicznych potyczek. Napięcia między centrum a peryferiami kapitalistycznej gospodarki-świata są symbolicznie rozbrajane za pomocą kartografii, sztuki, handlu czy gier planszowych. *EU IV* tworzy fałszywe wrażenie, że przedmiotem rozgrywki nie jest wojna przeciwko podporządkowanym, lecz intelektualne wyzwanie. Kierunek ten nie wydaje się przypadkowy – oświeceniowe *Cogito* wywodziło się również z XVII- i XVIII-wiecznych gier wojennych, takich jak *Le Jeu de la Guerre* czy *Le Nouveau Jeu de la Marine*[51].

[51] Rachel Jacobs, *Playing, Learning, Flirting. Printed Board Games from 18th-Century France*, <https://d24hfvjv1ew3jdw.cloudfront.net/wp-content/uploads/2017/12/06144400/Boardgames-PDF.pdf> (dostęp: 7.09.2024).



Gra opowiada o kapitalistycznych cyklach przemocy, kształcąc je w mechaniki, które pozwalają sterować uwagą gracza. W *EU IV* kwestia widzenia ma wyraźny wymiar ideologiczny. Podobnie jak w innych RTS-ach, pełna widoczność oznacza informację doskonałą. Jakże zatem relacje władzy kryją się za spojrzeniem? Devereaux określa grę mianem listu miłosnego do instytucji państwa. W jego ujęciu państwo, dysponując pełną kontrolą, pozbawia poddanych widoczności jako formy ich indywidualnej ekspresji. Zdaniem historyka sfera polityczna nie przejmując się konsekwencjami swoich decyzji dla ludu[52].

Niewidzialność klas podporządkowanych można jednak odczytać inaczej. Gra odzwierciedla totalizujące ambicje globalnej elity, która ignoruje społeczne koszty swojej pogoni za kapitałem. W świecie przedstawionym nie istnieje ucieczka przed wszechwidzącym okiem władzy. *Cogito* ma pełen wgląd w każdą przestrzeń życiową i wykorzystuje tę wiedzę, aby zwiększać swoje wpływy. *EU IV* ignoruje historyczne realia, w których silne aparaty państwa jeszcze nie istniały, nadzór był ograniczony, a jednostki mogły wymykać się kontroli. Opowiadając o narodzinach nowoczesnej gospodarki-świata, twórcy prezentują najnowsze osiągnięcia inwigilacji. Nie tylko powielają europocentryczną narrację o narodzinach kapitalizmu, ale również podszeptują jego współczesne interesy, wymagające ścisłej kontroli społeczeństw.

Wzysk regionów peryferyjnych i półperyferyjnych przez rdzeń kapitalistycznej gospodarki-świata nie jest przedstawiony wprost. Jego ślady są widoczne w pozornie niepolitycznych elementach gry: w podróżach, malarstwie, matematyce i oświeceniowym marzeniu o wiedzy absolutnej. Te praktyki rozumu ostatecznie potwierdzają jedno – kapitalizmowi należy podporządkować wszystkie aspekty życia. Mechaniki *Europy Universalis IV* stają się w ten sposób manifestacją władzy instrumentalnej. Jak zauważa Shoshana Zuboff, współczesne narzędzia inwigilacji umożliwiają *Wielkiemu Innemu* osiągnięcie pełnej wiedzy. Dążenie do ostatecznej pewności wymaga, rzecz jasna, pozbawienia mas wolności. Badaczka podkreśla, że „wiedza, dla której poświęcamy naszą wolność, ma służyć komercyjnym interesom kapitalistów nadzoru”[53]. W tym kontekście ponownie przypominają się działania prywatnych przedsiębiorców, którzy przejęli kontrolę nad handlem ludźmi. Wolność nielicznych do bogacenia się wciąż zakłada zniewolenie większości.

Abu-Lughod Janet L., *Europa na peryferiach. Średniowieczny system-świat w latach 1250–1350*, tłum. Arkadiusz Bugaj, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2012.

Berger John, *Sposoby widzenia. Na podstawie cyklu programów telewizyjnych BBC Johna Bergera*, tłum. Mariusz Bryl, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 1997.

## BIBLIOGRAFIA

[52] Bret Devereaux, op. cit.

[53] Shoshana Zuboff, op. cit., s. 512.

- Carpenter Marc J., *Replaying Colonialism*, „American Indian Quarterly” 2021, nr 45(1), s. 33–55. <https://doi.org/10.1353/aiq.2021.a776046>
- Devereaux Bret, *Teaching Paradox, Europa Universalis IV*, <https://acoup.blog/2021/04/30/collections-teaching-paradox-europa-universalis-iv-part-i-state-of-play/> (dostęp: 5.09.2024).
- Fanon Frantz, *Czarna skóra, białe maski*, tłum. Urszula Kropiwek, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2020.
- Fanon Frantz, *Wyklęty lud ziemi*, tłum. Hanna Tygielska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985.
- Fields Gary, *Pod chodnikiem jest Palestyna*, tłum. Łukasz Moll, <https://therableandthecommon.blogspot.com/2021/05/under-pavement-palestine-pod-chodnikiem.html> (dostęp: 2.09.2024).
- Frank Andre G., *ReOrientacja historii światowej i teorii społecznej*, <https://web.archive.org/web/20050407102810/http://www.uni.wroc.pl/~turowski/frank-reorient.htm> (dostęp: 7.09.2024).
- Frank Andre G., *Rozwój niedorozwoju*, tłum. Henryk Szlajfer, [w:] *Ameryka Łacińska. Dyskusja o rozwoju*, red. Ryszard Stemplowski, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 87–106.
- Jacobs Rachel, *Playing, Learning, Flirting. Printed Board Games from 18th-Century France*, <https://d24hfv1ew3jdw.cloudfront.net/wp-content/uploads/2017/12/06144400/Boardgames-PDF.pdf> (dostęp: 7.09.2024).
- Kagarlicki Borys, *Imperium peryferii. Rosja i system światowy*, tłum. Łukasz Leonkiewicz, Beata Szulęcka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.
- Kagarlicki Borys, *Od imperium do imperializmu. Państwo i narodziny cywilizacji burżuazyjnej*, tłum. Jacek C. Kamiński, Wydawnictwo Glowbook, Sieradz 2022.
- Krupecka Iwona, *Kartezjusz i Kanibale. Z historii jednej idei, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2021.
- Loban Rhett, *Europa Universalis IV and Deep Learning. Historical Accuracy, Counterfactuals and Historical Themes*, „Loading... The Journal of the Canadian Game Studies Association” 2021, nr 14(24), s. 26–47.
- Loban Rhett, „I never asked for it, but I got it and now I feel that my knowledge about history is even greater!“. *Play, Encounter and Research in Europa Universalis IV*, „Journal of Games Criticism” 2022, nr 5(1), s. 1–30.
- Mann Michael, *Torchbearers Upon the Path of Progress. Britain's Ideology of a 'Moral and Material Progress' in India*, [w:] *Colonialism as Civilizing Mission*, red. Harald Fischer-Tiné, Michael Mann, Wimbledon Publishing Company, London 2004, s. 1–26.
- Poblocki Kacper, *Becoming-state. The Bio-cultural Imperialism of Sid Meier's Civilization*, „Focaal – European Journal of Anthropology” 2002, nr 39, s. 163–177.
- Scott James C., *Seeing Like a State. How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*, Yale University Press, New Haven–London 2020.
- Sowa Jan, *Fantomowe ciało króla*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2011.
- Starnawski Marcin, Wielgosz Przemysław, *Kapitalizm nad przepaścią, społeczeństwa wobec wyboru*, [w:] Immanuel Wallerstein, *Analiza systemów-światów*, tłum. Katarzyna Gawlicz i Marcin Starnawski, Dialog, Warszawa 2007, s. I–XXXIV.
- Wallerstein Immanuel, *Analiza systemów-światów*, tłum. Katarzyna Gawlicz i Marcin Starnawski, Dialog, Warszawa 2007.
- Wallerstein Immanuel, *Europejski uniwersalizm. Retoryka władzy*, tłum. Adam Ostolski, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2007.
- Wallerstein Immanuel, *Nowoczesny system-świat*, tłum. Adam Ostolski, [w:] *Współczesne teorie socjologiczne 2*, red. Aleksandra Jasińska-Kania et al., Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2006, s. 747–753.

- Wielgosz Przemysław, *Cztery i pół oblicza kapitalizmu. Czytanie Giovanniego Arrighiego*, [w:] Giovanni Arrighi, *Długi wiek XX. Pieniądze, władza i geneza naszych czasów*, tłum. Paweł Szadkowski, Wydawnictwo GlowBook, Sieradz 2024, s. IX–XX.
- Wielgosz Przemysław, *Gra w rasy. Jak kapitalizm dzieli, by rządzić*, Karakter, Kraków 2021.
- Wolfe Patrick, *Settler Colonialism and the Elimination of the Native*, „Journal of Genocide Research” 2006, nr 8(4), s. 387–409. <https://doi.org/10.1080/14623520601056240>
- Zuboff Shoshana, *Wiek kapitalizmu inwigilacji. Walka o przyszłość ludzkości na nowej granicy władzy*, tłum. Alicja Unterschuetz, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2020.



Centrum kontroli lotów kosmicznych świętuje po zakończeniu misji Apollo 11, 1969

Źródło: domena publiczna (NASA), <https://www.flickr.com/photos/nasacommons/9457409481>

# Nawigując nurty zbrodni rzeki Jangcy. Analiza historycznej chińskiej gry detektywistycznej Murders on the Yangtze River

**ABSTRACT.** Kaniuk Aleksandra Julia, Kidziak Kacper Kajetan, *Nawigując nurty zbrodni rzeki Jangcy. Analiza historycznej chińskiej gry detektywistycznej Murders on the Yangtze River* [Navigating the Currents of Yangtze River Crime: An Analysis of the Historical Chinese Detective Game *Murders on the Yangtze River*]. "Images" vol. XXXVIII, no. 47. Poznań 2025. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 239–256. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2025.38.47.14>.

In this case study of the historical Chinese detective game *Murders on the Yangtze River*, the authors explore the genre of detective games. The first part of this essay briefly introduces the game and the genre structures of detective games. The second part examines the game through the lens of detective games and their genre specific elements and structure. The last part presents an interpretation of how specific structural and design choices impact the reading of the game as a historical game. The essay ends with observations about the postcolonial potential of the game, suggesting direction for potential future studies.

**KEYWORDS:** genre theory, detective fiction, historical games, Chinese games, Asian games, indie games

W poniższym tekście podejmujemy się analizy historycznej chińskiej gry detektywistycznej *Murders on the Yangtze River*. Podzielony jest na trzy części: pierwsza przedstawia podstawowe informacje o grze i charakteryzuje gry detektywistyczne, druga analizuje grę przez soczewkę gatunku gier detektywistycznych, a trzecia demonstruje potencjał omawianej gry jako gry historycznej poprzez opis i interpretację wybranych zawartych w niej spraw kryminalnych przez pryzmat struktur narracji detektywistycznych. W zakończeniu wskazane są potencjalne dalsze kierunki badań oraz komentarz na temat postkolonialnego wydzźwięku gry.

*Murders on the Yangtze River* (MOTYR) to gra stworzona przez chińskie niezależne[1] studio OMEGAMES STUDIO i wydana w języku chińskim przez OMEGAMES NPC Entertainment 30 stycznia 2024 roku. Dostępna jest na platformie Steam dla komputerów osobi-

[1] Tak studio samookreśla się w komunikacji marketingowej. Nie udało się zweryfikować, czy OMEGAMES charakteryzuje się niezależnością finansową, wydawniczą lub kreatywną. Zob. Maria B. Garda,

Paweł Grabarczyk, *Is Every Indie Game Independent? Towards the Concept of Independent Game*, „Game Studies” 2016, nr 16(1), <https://gamestudies.org/1601/articles/gardagrabarczyk>.

stych. Pierwsza angielska wersja językowa ukazała się 15 marca 2024, a jej poprawiona wersja 22 marca 2024 roku. Gra spotkała się z „przylaczającą pozytywną” recepcją fanowską na portalu Steam[2]. Choć anglojęzyczni krytycy i dziennikarze poświęcili jej niewiele uwagi, co prowadziło do małej liczby recenzji[3], miały one jednak charakter pozytywny[4]. Jak wskazuje opis na platformie Steam, MOTYR jest grą detektywistyczną osadzoną w historycznych Chinach:

*Murders on [sic] Yangtze River* to gra detektywistyczna w stylu *Ace Attorney*, w której przemierzysz Chiny z początku XX wieku i rozwiążesz wiele intrygujących spraw. Wykorzystaj swoje zdolności logicznego myślenia i dedukcji, aby odkrywać wskazówki, przesłuchiwać podejrzanych i rozwiązywać zagadki[5].

Fabula skonstruowana jest wokół podróży Shen Chung-pinga, profesjonalnego detektywa prowadzącego śledztwo w sprawie morderstwa swojego starszego brata, Shen Briana. Towarzyszy mu asystent, Afu – młody inżynier i wynalazca, który zainteresował się pracą detektywa po osobistym doświadczeniu bycia niesprawiedliwie oskarżonym. Na grę składa się sześć rozdziałów, na przestrzeni których para odwiedza wiele lokacji przyległych do rzeki Jangcy i wspólnie rozwiązuje napotkane zagadki kryminalne. Na pierwszy rzut oka stanowią one serię samodzielnych i odrębnych od siebie spraw; łączą się one jednak w logiczną i tematyczną całość, rozbudowując rozgrywkę nie tylko mechanicznie, ale również fabularnie i ideologicznie. Osoba grająca na przestrzeni rozgrywki ma możliwość zapoznać się ze specyfiką problemów chylącego się ku upadkowi Cesarstwa Chińskiego dynastii Qing. Poprzez umieszczenie gry w konkretnym okresie historycznym twórcy MOTYR podejmują się krytyki społecznej i historycznej. Każda sprawa naświetla inną kwestię i zaprasza odbiorcę do namysłu nad istniejącymi w popularnym obiegu narracjami historycznymi. Wykorzystuje do tego konwencję fikcji detektywistycznej, która angażuje odbiorcę do uważnego czytania, analizowania i przetwarzania informacji[6].

Gatunkowość gier cyfrowych to złożone zagadnienie o rozbudowanym dyskursie. Jak zwraca uwagę Maria Garda, groźnawcze propozycje typologii i klasyfikacji poprzedzały kategorie fanowskie

[2] Recenzje *Murders on the Yangtze River* dostępne na platformie cyfrowej dystrybucji Steam. Zob. [https://store.steampowered.com/app/1746030/\\_Murders\\_on\\_the\\_Yangtze\\_River/#app\\_reviews\\_hash](https://store.steampowered.com/app/1746030/_Murders_on_the_Yangtze_River/#app_reviews_hash) (dostęp: 27.03.2025).

[3] Kiedy pisaliśmy tekst, agregator Metacritic nie był w stanie zgromadzić wystarczającej liczby tekstów, aby wystawić grze średnią ocenę (tzw. *metacritic score*). Zob. <https://www.metacritic.com/game/murders-on-the-yangtze-river/> (dostęp: 27.03.2025).

[4] Zob. <https://adventuregamehotspot.com/review/2765/murders-on-the-yangtze-river> (dostęp: 27.03.2025).

[5] Materiały marketingowe *Murders on the Yangtze River* dostępne na platformie cyfrowej dystrybucji Steam, [https://store.steampowered.com/app/1746030/Murders\\_on\\_the\\_Yangtze\\_River/](https://store.steampowered.com/app/1746030/Murders_on_the_Yangtze_River/) (dostęp: 27.03.2025). Jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorów.

[6] Robyn Hope, *Texts and Turnabouts. Analyzing the Words of Ace Attorney*, [w:] *What is a Game? Essays on the Nature of Videogames*, red. Gaines S. Hubbell, McFarland, Jefferson 2020, s. 85–102.

i marketingowe. Badaczka proponuje rozpatrywanie gatunkowości na poziomie warstw: tematycznej, ludycznej i funkcjonalnej, a pewne stabilne i często współwystępujące konfiguracje określa fuzjami gatunkowymi[7]. MOTYR tematycznie wpisuje się w kategorię kryminału i opowieści historycznej, a ludycznie – w gry przygodowe realizowane w stylu powieści wizualnej. Warto zauważyć, że połączenie kryminału i gry przygodowej w stylu powieści wizualnej wydaje się tworzyć stabilną fuzję gatunkową, co można zaobserwować przez istnienie takich tytułów jak seria *Ace Attorney*. Na poziomie funkcjonalnym, gra służy przede wszystkim rozrywce, ale ma wyraźne elementy gry zaangażowanej, które rozpoznane zostaną w dalszej części tekstu.

Garda zwraca również uwagę, że ze względu na związek warstwy tematycznej z konwencjami obecnymi w literaturze i w filmie, do jej badania wykorzystuje się narzędzia literaturo- i filmoznawcze. Robi tak Elisa Silva Ramos, adaptując na potrzeby analizy gier cyfrowych strukturę narracji detektywistycznych zaproponowaną przez Johna G. Caweltiego w *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture* (1976)[8]. Zawiera ona: trudne do rozwiązania zdarzenie tajemnicze; proces rozwiązywania sprawy i wskazówki umożliwiające jej rozwiązanie; detektywa, sprawcę, ofiarę i postaci zamieszane w sprawę; rozdzielenie pomiędzy fizycznym światem zbrodni a wewnętrznym światem procesów myślowych, w którym detektyw konstruuje rozwiązanie sprawy. Ponadto badaczka stwierdza, że specyfika gier cyfrowych prowadzi do zmian w niektórych elementach schematu Caweltiego, na przykład do rekonfiguracji roli detektywa ze względu na bezpośrednią kontrolę przez osobę grającą, a nie tylko pasywną obserwację.

Wynikające ze specyfiki medium gier cyfrowych elementy interakcji osoby grającej z grą stanowią klucz organizujący typologię gier detektywistycznych zaproponowaną przez Marka Browna[9]. *Murders on the Yangtze River* można przypisać do typu „sprzeczność” (ang. *contradiction*), czyli takiego, w którym dominującą i porządkującą rozgrywkę mechaniką jest porównywanie ze sobą dostępnych informacji w celu znalezienia i wyjaśnienia sprzeczności. Informacje te często prezentowane są w formie opisów materiału dowodowego oraz – przede wszystkim – zeznań i wypowiedzi świadków. Podczas uważnego czytania się w przesłuchania osoba grająca musi wykazać się zdolnością detektywistycznego myślenia, wykorzystując dostępne fragmenty tekstu w celu takiego ich ze sobą zestawienia, aby odpowiedzieć na jakieś pozornie aprioryczne pytanie i wydobyć ukryty sens. Najczęściej służy

[7] Maria B. Garda, *Interaktywne fantasy. Gatunek w grach cyfrowych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 27–28.

[8] John G. Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, The University of Chicago Press, Chicago 1976; Elisa Silva Ramos, *The Classical Detective Story Formula*

*from Literature to Videogames*, [w:] *Anais Estendidos do XX Simpósio Brasileiro de Jogos e Entretenimento Digital*, Online, 2021. SBC, 2021.

[9] Mark Brown, *The 3 Types of Detective Game, Game Maker's Toolkit*, <https://youtu.be/I7q363Ic26o> (dostęp: 27.03.2025).

temu konfrontacja konkretnych wypowiedzi z opisami zgromadzonego materiału dowodowego. Obecne są też sytuacje, w których zderzają się ze sobą różne wypowiedzi świadków. Segmenty przesłuchań to dramatyczne konfrontacje, stanowiące substytut wyjaśnienia sprawy przez detektywa w klasycznych powieściach detektywistycznych. Jest to również etap, na którym możliwe jest przegranie sprawy.

Nie oznacza to, że elementy charakterystyczne dla pozostałych dwóch typów, czyli „dedukcji” (ang. *deduction*) oraz „śledztwa” (ang. *investigation*), nie są w MOTYR obecne; występuje one, jednak nie stanowią dominanty kompozycyjnej projektu rozgrywki. Elementy charakterystyczne dla „śledztwa” pojawiają się w początkowej fazie każdej sprawy – osoba grająca porusza się po dwuwymiarowych lokacjach i w uproszczony sposób wchodzi w interakcję z umieszczonymi w tych przestrzeniach obiektami i postaciami. Są to segmenty bardzo linearne, nieoferujące szczególnego wyzwania, a ich głównym zadaniem jest zapoznanie osoby grającej ze szczegółami sprawy. Urozmaicane są prostymi interaktywnymi segmentami czerpiącymi z poetyki gier typu „ukryte obiekty” [10] (ang. *hidden object*) – osobie grającej zostaje przedstawiony z perspektywy pierwszoosobowej konkretny wycinek przestrzeni, którego oględziny należą do zadań detektywa (zob. il. 1).



Il. 1. Przykład segmentu typu „ukryte obiekty”

Ten styl mechanik „śledztwa” pojawia się na przestrzeni gry wielokrotnie. Nie jest to jedyny typ interaktywnych segmentów „śledczych” – w części spraw obecne są specjalnie sprofilowane segmen-

[10] VOKI Games, *Hidden Object Games. Analysis, History, and Creation*, <https://vokigames.com/hidden-object-games-analysis-history-and-creation-process/> (dostęp: 27.03.2025).



ty, modelujące w uproszczony sposób wyjątkowe dla danej sprawy czynności. Elementy charakterystyczne dla gier detektywistycznych, typu „dedukcja”, w MOTYR pojawiają się proporcjonalnie najrzadziej. Najczęściej są to segmenty, w których osobie grającej zadawane jest bezpośrednie pytanie, na które należy wybrać jedną z kilku dostępnych odpowiedzi. Tego typu pytania pojawiają się w każdej ze spraw, a najbardziej dramatyczne przypadki to stanowiące punkt przełomu dla danej sprawy monologi wewnętrzne protagonisty, który konfrontuje w dyskusji własne wątpliwości uosobione jako bardziej asertywna i pozornie rozdzielną część jego osobowości.

Wyjątek jednak stanowią dwie finałowe sprawy, w których komponent dedukcyjny odgrywa rozbudowaną, mocno eksponowaną rolę; są to również najbardziej skomplikowane i wymagające elementy rozgrywki. Czyni to ostatnie sprawy dystynktywnymi, a modelowany przez te mechaniki problem śmierci brata protagonisty staje się wyjątkowy na tle innych zagadek. Segmenty te wymagają rekonfiguracji przestrzeni kognitywnej przypominającej mapy myśli i schematy logiczne (zob. il. 2).



Il. 2. Przykład schematu logicznego podczas dedukcji

Powyższe przykłady dobrze obrazują wskazaną przez Jona Ingolda główną pętlę gier detektywistycznych: „...odkrycie → dedukcja → akcja → odkrycie...” (ang. ...*discovery* → *deduction* → *action* → *discovery*...) [11]. Rdzeniem gry detektywistycznej w rozumieniu Ingolda jest taki model rozgrywki, w którym osoba grająca postawiona jest przed

[11] Jon Ingold, *The Burden of Proof. Narrative Deduction Mechanics for Detective Games*, Game Design

Conference 2022, <https://youtu.be/--3meejDM-U> (dostęp: 27.03.2025).

jakimś problemem i w celu rozwiązania go musi zidentyfikować dostępne sobie obecnie informacje (odkrycie), dokonać na nich operacji myślenia dedukcyjnego (dedukcja) i za pomocą zsyntetyzowanych wniosków wykonać jakąś akcję (akcja), która rozwiąże problem częściowo lub w całości. Jednocześnie przedstawiany jest kolejny problem oraz nowe informacje, które sygnalizują początek następnej pętli (odkrycie)[12].

To sprawia, że gracz staje się czujny i wrażliwy na pojawiające się w grze informacje. Każdy detal i szczegół może okazać się kluczowy do rekonstrukcji popełnionej zbrodni. W tym kontekście warto zwrócić się do Tzvetana Todorova i jego typologii fikcji detektywistycznej[13]. Wyróżnia on jej trzy typy: whodunit (historię skupioną na rozwiązywaniu przeszłej sprawy opowiadaną przez narratora z immunitetem), thriller (historię skupioną na teraźniejszości, w której detektyw ryzykuje zdrowiem lub życiem) oraz suspense (formę hybrydową, łączącą oba te typy oraz dodającą obawę o przyszłe losy detektywa). *Murders on the Yangtze River* można zakwalifikować jako suspense. Chociaż gra opiera się na rozwiązywaniu zagadek, osoba grająca zaangażowana jest w teraźniejszość i przyszłe losy postaci, a detektyw nie ma immunitetu – dwa razy staje się podejrzanym i raz zostaje aresztowany. Wpasowuje się to w proponowane przez Todorova podtypy suspense: detektywa wrażliwego i detektywa jako podejrzanego[14].

Ellen O’Gorman, wchodząc w dialog z esejem Todorova, zwraca uwagę na podobieństwo pracy detektywa do pracy historyka. W takim rozumieniu fikcji detektywistycznej detektyw staje się historykiem próbującym odtworzyć faktyczną wersję historii. Jest to możliwe tylko dzięki starannemu i ostrożnemu procesowi śledztwa, wykorzystującemu dowody materialne i zeznania świadków. Jego produktem staje się narracja historyczna, która musi nosić znamiona wiarygodności i być oparta na rzetelnych dowodach oraz ekspertyzach, które przystają do rzeczywistości. Narracja ta musi też spełniać wymagania narzucone przez struktury nadzorującego proces autorytetu, a materiał dowodowy musi być nie tylko prawdziwy, ale również zgodny z wymogami tychże struktur. Detektyw i historyk nie tylko odkrywają i rekonstruują przeszłość, lecz także starają się ją też udowodnić, przekonując do niej innych. Dopiero zaakceptowana przez stosowny autorytet narracja staje się społecznie przyjętą prawdą, a nie tylko jej propozycją. Dodatkowo, detektyw-historyk w procesie śledczym musi dokonać konfrontacji moralnej z otaczającym go światem i porządkiem społecznym, wykształcając własną postawę wobec niego[15].

W MOTYR starcie pomiędzy detektywem a sprawcą staje się pojedynkiem pomiędzy rywalizującymi ze sobą narracjami historycz-

[12] Ibidem.

[13] Tzvetan Todorov, *The Typology of Detective Fiction*, 1966, za: *Crime and Media*, red. Chris Greer, Routledge, London 2010, s. 293–301.

[14] Ibidem.

[15] Ellen O’Gorman, *Detective Fiction and Historical Narrative*, „Greece & Rome” 1999, nr 46(1), s. 19–26.

nymi. Mordercy tak kalkulują swoje sfabrykowane obrazy przeszłości, by uniknąć sprawiedliwości i przenieść winę na niewinną osobę, która staje się kolejną ofiarą. Moralnym obowiązkiem detektywa staje się interwencja w celu zdyskredytowania fałszywej wersji historii i obnażenie dokonanych nadużyć oraz przekłamań. W ten sposób detektyw zarówno rozwiązuje jedno morderstwo, jak i efektywnie powstrzymuje też kolejne – te zadane rękoma zwiedzanej struktury władzy. Detektyw w MOTYR to odkrywca przeszłości i zarazem stróż przyszłości, przywracający harmonię społeczną. Status detektywa jako swoistego superbohatera epoki – zmodernizowanego i zwesternizowanego konfucjańskiego superuczzonego – wielokrotnie wybrzmiewa w wypowiedziach bohaterów, a argument odwołujący się do reputacji Shena jako detektywa skutecznie dyskredytuje część oskarżeń celowanych w niego przez brytyjską prokuraturę. Rola fikcji detektywistycznej i detektywów w zbiorowej wyobraźni ogarniętego fascynacją Sherlockiem Holmesem świata stanowi autotematyczny element fabuły MOTYR.

Na podstawie tych obserwacji można zaproponować, że gry detektywistyczne mają potencjał jako narracje i gry historyczne[16]. OMEGAMES STUDIO w jednej z aktualizacji gry pisze o MOTYR jako o szansie na nauczenie się czegoś o historii Chin:

Cześć, detektywi!

Dzięki nieustępliwej wytrwałości naszego zespołu angielskojęzyczna wersja *Murders on the Yangtze River* będzie dostępna już w ten piątek, 15 marca! Historia opowiedziana w grze toczy się w XX-wiecznych Chinach, ale jej porywająca akcja i chwytające za serca emocje przemówią do graczy z różnych środowisk kulturowych.

Mamy nadzieję, że gracze na całym świecie będą mogli cieszyć się grą, jej fabułą i możliwością poznania tego przełomowego okresu w historii Chin![17].

Warto zauważyć, że aktualizacja była wprowadzona w odpowiedzi na negatywną recepcję oryginalnej lokalizacji gry na język angielski, uważaną za zbyt inwazyjną – szczególnie jeśli chodzi o substytucję imion chińskich na imiona zachodnie.

Drodzy gracze,

Z radością ogłaszamy dziś nową aktualizację, która powstała dzięki bezcennym uwagom, które otrzymaliśmy od was wielu.

Poprawiliśmy i udoskonaliliśmy angielskie imiona każdej postaci: rozumiemy, jak ważne są trafne i immersyjne imiona postaci, dlatego poświęciliśmy dużo czasu na upewnienie się, że imię każdej postaci jest odpowiednio przetłumaczone i odzwierciedla jej tożsamość w grze[18].

[16] „Gra historyczna” jest tutaj rozumiana jako: „gra, która w jakiś sposób reprezentuje przeszłość, w jakiś sposób odnosi się do dyskusji na jej temat lub stymuluje praktyki historyczne”, za: Adam Chapman, Anna Foka, Jonathan Westin, *Introduction. What Is Historical Game Studies?*, „Rethinking History” 2017, nr 21(3).

[17] Jedna z aktualizacji gry na platformie cyfrowej dystrybucji Steam. Zob. <https://store.steampowered.com/news/app/1746030/view/4111295701202965688>

(dostęp: 27.03.2025).

[18] Jedna z aktualizacji gry na platformie cyfrowej dystrybucji Steam. Zob. <https://store.steampowered.com/news/app/1746030/view/4105666832527067467> (dostęp: 27.03.2025).

Widać tutaj zaangażowanie w uczynienie treści historycznych przystępnymi dla osób grających spoza chińskiego kręgu kulturowego. Jest to element spójnej strategii, mającej na celu ułatwić przyswajanie treści historycznych i kulturowych obecnych w grze. *Murders on the Yangtze River* dużo uwagi poświęca historycznie wiarygodnym projektom wizualnym występujących w grze bohaterów, odwiedzanych lokacji i znajdujących się w nich obiektów. Stroje obecne w grze reprezentują modę z okresu, zwracając uwagę na status i pozycję społeczną poszczególnych osób. Po ubiorze i trzymanyh rekwizytach można odróżnić sędziego prowincjonalnego od sędziego szanghajskiego, szeregowego strażnika od oficera, ubożego pracownika fizycznego huty od jej uczonego i zamożnego zarządcy czy też rozpoznać konserwatywnego i przesądneho daoistę po jego dewocjonalnach. Pozycja społeczna postaci jest też widoczna po ich odcieniu skóry – da się zauważyć, że bohaterowie pracujący fizycznie spędzają więcej czasu w słońcu, podczas gdy osoby uprzywilejowane mogą pozwolić sobie na bladą skórę – coś, co bezpośrednio wskazane jest jako towar luksusowy.

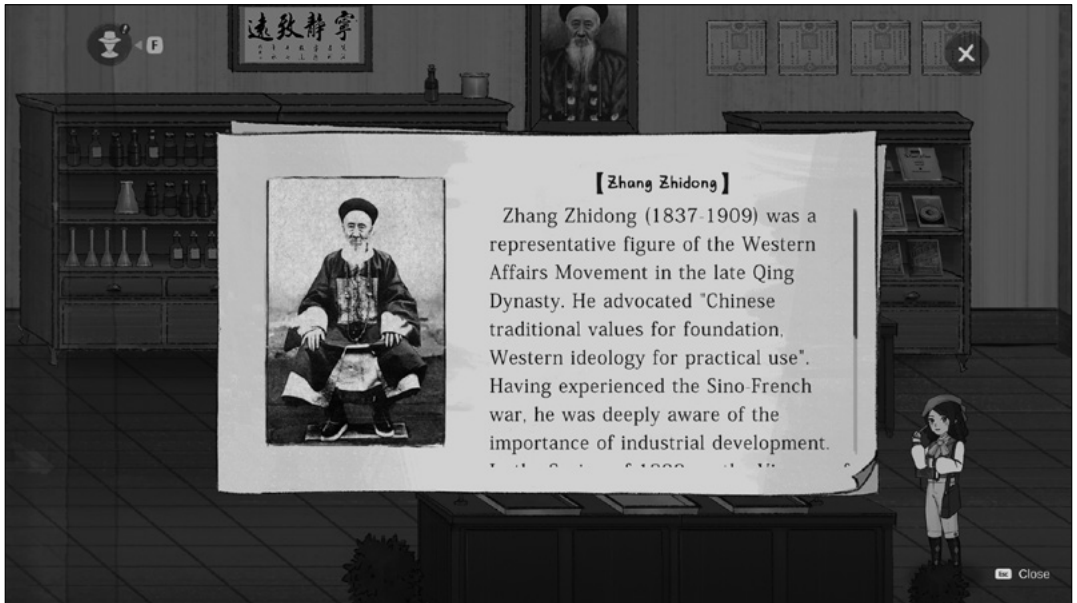
Przyswajanie tych treści wspiera formuła detektywistyczna – MOTYR trenuje osobę grającą do uważnej obserwacji strojów postaci, ukrywając kluczowe dla rozwiązania pierwszych dwóch spraw detale w projektach wizualnych podejrzanych. Sprawia to, że wygląd bohaterów przestaje być tylko komponentem estetycznym, a zostaje włączony w obręb potencjalnego materiału dowodowego, zasługującego na pełną uwagę osoby grającej. Podobny efekt osiąga wykorzystanie mechaniki „ukrytych obiektów”: konieczność samodzielnego znalezienia istotnych przedmiotów wymaga świadomej ich identyfikacji, zrozumienia ich relacji ze światem oraz interpretacji ich potencjalnego użycia. Za pomocą mechanik detektywistycznych MOTYR angażuje osobę grającą do aktywnej i skrupulatnej obserwacji, bo każdy element – wypowiedź, element ubioru, czy też obiekt w przestrzeni – może stanowić klucz do zagadki. „Każdy kontakt pozostawia ślad”, czyli stanowiąca motto głównego bohatera Zasada Locarda to reguła, którą projekt rozgrywki konsekwentnie realizuje, rekontekstualizując to, co zwyczajne i niewarte uwagi, jako wymagające pełnego skupienia potencjalne ślady. Dzięki temu osoba grająca staje się uwrażliwiona na treści historyczne, których zaczyna aktywnie wyszukiwać w ramach rozgrywanego śledztwa. *Murders on the Yangtze River* uczy osobę grającą myślenia detektywistycznego i krytycznego, a następnie używa go, by zwrócić uwagę na konteksty historyczne i społeczne.

W celu ułatwienia przyswajania tychże kontekstów w grze zastosowany jest system suplementów historycznych gromadzonych w specjalnym zbiorze „faktów” (ang. *facts*) i „wiedzy” (ang. *knowledge*). Zbiór ten uzupełniany jest w wyniku interakcji z obiektami i postaciami w przestrzeni gry, a część z nich możliwa jest do przeoczenia, co czyni z nich swoistego rodzaju *znajdźki* (ang. *collectibles*)[19]. Za zdo-

[19] W dyskursie polskim istnieje kilka propozycji tłumaczenia tego terminu, takich jak „przedmioty ko-

lekcyjnerskie” czy „znajdźki”. Zdecydowaliśmy się na użycie terminu „znajdźki”, ponieważ nie implikuje on

bycie ich wszystkich osoba grająca nagradzana jest osiągnięciem (ang. *achievement*), które stanowi potencjalny motywator do zaangażowania się w treści historyczne. Fakty i wiedza ilustrowane są materiałami archiwalnymi, odbiegającymi estetycznie od stylu wizualnego gry – są to często czarno-białe fotografie, wycinki z gazet, przedruki z książek lub wykonane tradycyjnymi metodami rysunki (zob. il. 3). Dzięki tej estetycznej rozdzielności fakty i wiedza wydają się należeć do porządku spoza gry – czyli do porządku realnego i historycznego, a nie fikcyjnego.

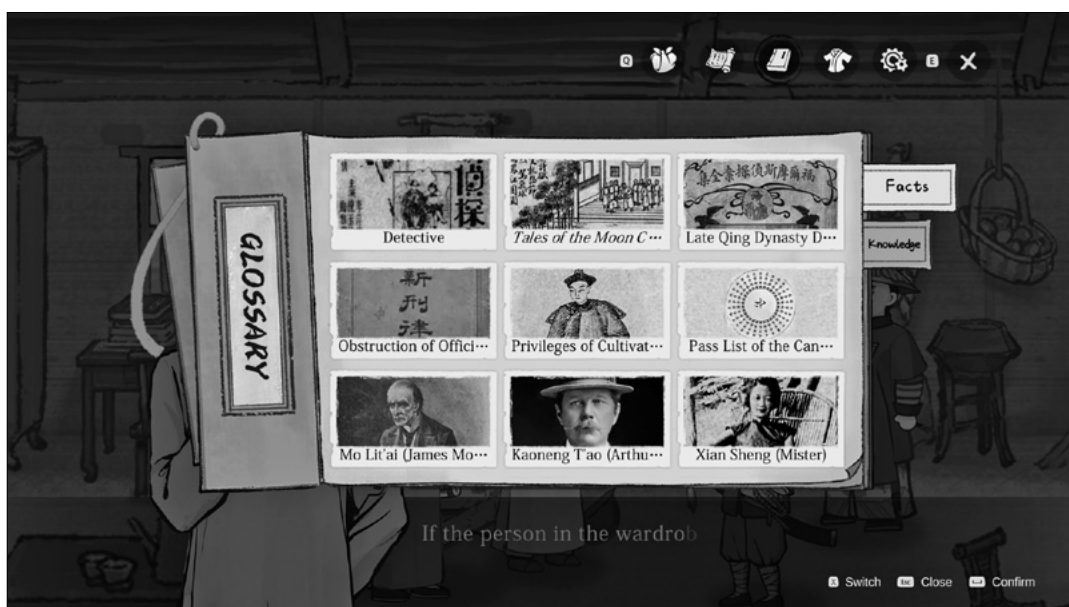


Il. 3. Przykład faktu historycznego wskazującego na postać istotną dla chińskiego przemysłu

W momencie odkrycia faktu lub wiedzy osoba grająca otrzymuje możliwość natychmiastowego zapoznania się z nimi. Momenty te są wymierzone tak, aby suplementowane informacje wydawały się jak najciekawsze i przydatne w danej chwili. Różnica pomiędzy tymi typami materiałów jest następująca: wiedza to przydatne dla detektywa koncepty kryminalistyczne i techniczne, takie jak plamy pośmiertne czy daktyloskopia (zob. il. 4); fakty to lista informacji historycznych i kulturowych dotyczących postaci, miejsc, zdarzeń i przedmiotów, które autorzy uznali za warte zaprezentowania – na przykład koncepty detektywa lub przywilejów związanych ze zdaniem egzaminów urzędniczych w Chinach (zob. il. 5).

fizycznych obiektów i nie wprowadza ryzyka pomyłki z przedmiotami kolekcjonerskimi, takimi jak edycje kolekcjonerskie gier lub wydania specjalne. Zob. Nick Dyer-Witheford, Greig de Peuter, *Gry Imperium*.

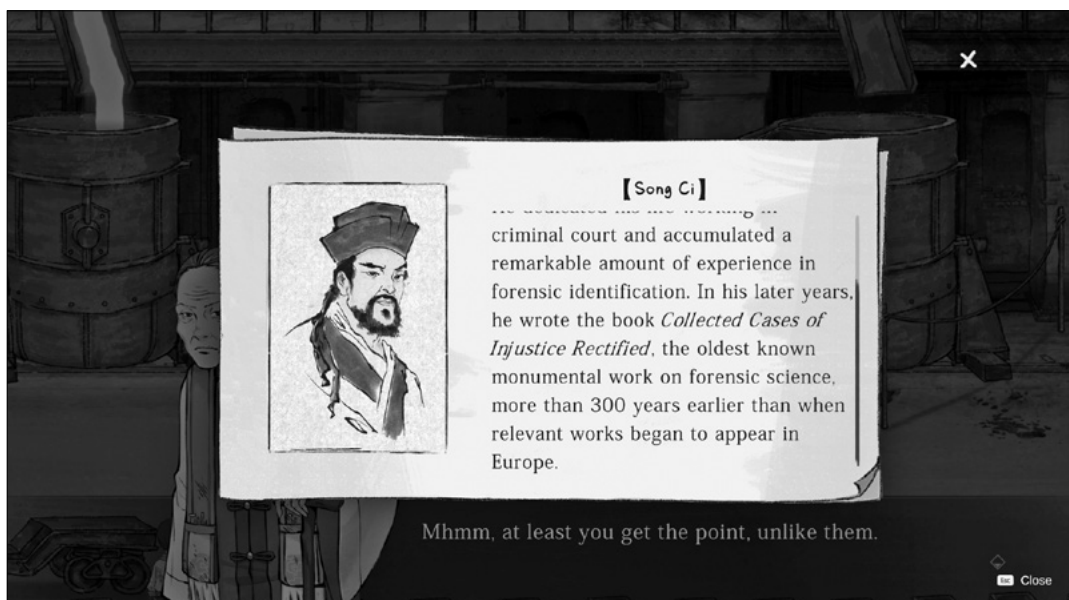
*Globalny kapitalizm i gry wideo*, tłum. Krzysztof Ab-riszewski, Paweł Gąska, Adrian Zabielski, red. Iwona Wakarecy, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2019, s. 10.



Il. 4 i 5. Zbiór wiedzy i faktów

Należy zwrócić uwagę, że treść tych suplementów wyraźnie jest skierowana do osób niezaznajomionych z Chinami – zakłada brak wcześniejszej wiedzy u osoby czytającej. Sformułowane są prostym, przystępnym językiem, podają daty i nazwiska oraz informacje. W kilku wypadkach, gdy gra celowo używa anachronicznych rozwiązań – na przykład oferując osobie grającej możliwość stworzenia mieszanki chemicznej zdolnej do wykrywania śladów krwi – zwraca na to uwagę właśnie za pomocą tego systemu. Paradoksalnie naświetlenie ahi-

staryczności jakiegoś wyizolowanego elementu wydaje się podnosić zaufanie do pozostałych komponentów. Podając daty, autorzy zwracają uwagę na to, że wiele z prezentowanych konceptów funkcjonuje w Chinach od bardzo dawna – często dawniej, niż ludziom mogłoby się wydawać. Za przykład mogą posłużyć: wskazanie historii odcisków palców, istnienia chińskiego, prawdopodobnie najstarszego na świecie tekstu kryminalistycznego czy też starożytnej suwmiarki z noniuszem. W ten sposób autorzy kontestują wyobrażenia na temat Chin jako państwa zacofanego, które całą wiedzę i technologię musiało zaczerpnąć z Zachodu (zob. il. 6). Zasadne wydaje się więc stwierdzenie, że system ten ma charakter retoryczny i zaangażowany.



Il. 6. Przykład faktu historycznego o twórcy najstarszego na świecie tekstu kryminalistycznego

Na przestrzeni rozgrywki osoba grająca odwiedza wiele lokacji osadzonych w roku 1908, z okazjonalnymi retrospekcjami odbywającymi się w roku 1905. Dynamika ta przypomina dwoistość czasu proponowaną przez Todorova – chociaż większość rozgrywki toczy się w 1908 roku, główną motywacją Shena do podróży jest zdobywanie nowych śladów, które pomogłyby rozwiązać tajemnicę śmierci jego brata, która miała miejsce w 1905 roku. Poszczególne lokacje można podzielić na dwa typy: faktyczne lokacje historyczne (np. Szanghaj, Londyn, fabryka stali Hanyang Iron Works) i fikcyjne przetworzenia lokacji historycznych (np. Perotown, Waters of the Loong King Temple). Podczas gdy obecność tych pierwszych pozwala na formę umacniającej wiarygodność historyczną turystyki, to obecność tych drugich stanowi zabieg ekstrapolacyjny. Podobnie jak w przypadku anachronicznych rozwiązań, gra aktywnie zwraca uwagę na historyczne inspiracje tych lokacji za pomocą systemu faktów. Tego rodzaju zabieg potencjalnie

wzmacnia siłę przekazu retorycznego gry i jej status jako tekst historyczny. Dodatkowo, podobnie jak w przypadku strojów i rekwizytów, zrozumienie dynamiki danych przestrzeni oraz towarzyszącego im kontekstu społeczno-historycznego jest potrzebne do skutecznej de-szyfracji popełnionych w nich zbrodni.

Sposób, w jaki MOTYR zakotwicza wątki historyczne i społeczne za pomocą elementów strukturalnych i proceduralnych narracji detektywistycznych, można zademonstrować na kilku przykładach. Status Shena Briana jako ofiary w nadrzędnej, porządkującej narrację gry sprawie ma daleko idące konsekwencje w odbiorze gry. Jest to jedyna sprawa, której Shen Chung-ping nie rozwiązał w swojej karierze. Podważa to nieomyślny status detektywa wpisany w schemat narracji detektywistycznych. Gra wykorzystuje struktury interaktywnych zagadek, by zasiać w osobie grającej wątpliwość, czy rozwiązanie tej sprawy jest w ogóle możliwe. Podkreślane jest napięcie płynące z lęku bohatera przed tym, że być może nie było to wcale morderstwo, ale samobójstwo. Dodatkowo, śmierć Briana to sprawa, do której na przestrzeni gry wraca się wielokrotnie i nie uzyskuje satysfakcjonujących odpowiedzi aż do samego końca gry. Taki zabieg strukturalny podkreśla złożoność tego przytłaczającego, aporetycznego problemu. Osnucie tej zagadki statusem niemożliwego do rozwiązania wyzwania potencjalnie motywuje osobę grającą do maksymalnego zaangażowania intelektualnego w wątek, a co za tym idzie – wszystkie związane z nim konteksty. Ciągłe szukanie potencjalnych wskazówek, które mogą pomóc w rozwiązaniu morderstwa, rekontekstualizuje pozostałe sprawy i łączy je w holistyczną całość. W ten sposób w centrum zainteresowania osoby grającej umieszczany jest wątek kryzysu opiumowego, prób złagodzenia jego społecznych skutków poprzez współpracę zagraniczną i pracę u podstaw oraz cynicznego czerpania z nich zysków przez kolonizatorów i kolaborantów.

Innym przykładem jest Lo Shih-wen – morderca, który egzemplifikuje wątek społecznych konsekwencji zniesienia systemu egzaminów cesarskich[20] i nadużywania opium[21]. Podczas rozwiązywania popełnionej przez niego zbrodni i analizy jego motywu osoba grająca dowiaduje się, że ten inteligentny mężczyzna skonstruował całe swoje życie dookoła tożsamości i przywilejów uczonego, płynących z pomyślnie zdanych egzaminów cesarskich. Ich nagła utrata prowadzi do utraty samodzielności bytowej i finansowego uzależnienia od eksploatującego go wuja. Co interesujące, gra świadomie wykorzystuje strukturę detektywistyczną, by zmusić osobę grającą do potencjalnie trudnej emo-

[20] Eddie Guan, *The Domino Effect. Abolishing the Imperial Examination System and the Downfall of the Qing Dynasty*, „The National High School Journal of Science” 2023, <https://nhsjs.com/wp-content/uploads/2023/10/The-Domino-Effect-Abolishing-the-Imperial-Examination-System-and-the-Downfall-of-the-Qing-Dynasty.pdf>.

[21] R. Bin Wong, *Opium and Modern Chinese State-Making*, [w:] *Opium Regimes. China, Britain, and Japan, 1839–1952*, red. Timothy Brook, Bob Tadashi Wakabayashi, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2000, s. 189–211.



cyjonalnie i poznawczo reorientacji swojej postawy w kolejnej sprawie, w której zostaje niesłusznie oskarżony o inne morderstwo. Następuje rekontekstualizacja ze sprawcy, którego należy schwytać, w ofiarę, którą należy obronić. Ta zmiana perspektywy idzie w parze z ekspozycją osoby grającej na społeczne wykluczenie, jakiego ofiarą padł Lo Shih-wen ze względu na swój nałóg, łącząc te sprawy z centralnym wątkiem gry – konsekwencjami kryzysu opiumowego. Sytuacja Lo Shih-wena wydaje się zaprojektowana w taki sposób, by za pomocą kontrastujących ze sobą pozycji w strukturze detektywistycznej, zmusić do zniuansowanego namysłu nad jego rolą społeczną jako źródła i ofiary przemocy jednocześnie. Lo Shih-wen reprezentuje również wielokrotnie naświetlany w grze wątek intelektualistów, których potencjał nie mógł zostać zrealizowany przez niesprzyjającą rzeczywistość kolonialną.

Kolejnym przykładem wykorzystania struktury detektywistycznej do zwrócenia uwagi osoby grającej na wybrany przez twórców gry historyczny wątek jest sprawa mająca miejsce w fabryce stali Hanyang Iron Works. Gra wyraźnie podkreśla za pomocą niediegetycznych komunikatów skierowanych do osoby grającej, że jest to historycznie istotna, autentyczna lokalizacja. Uchwycona w sprawie dynamika pomiędzy fabryką, sprawcą a ofiarą koncentruje uwagę osoby grającej na próbach zbudowania samodzielnego przemysłu przez Chiny i związane z tym wyzwania oraz komplikacje[22]. Sprawca reprezentuje oportunistów i kolaborantów priorytetyzujących własne interesy nad interesy społeczne. Ofiara przedstawiana jest jako bohater, który mógłby zmienić historię swoimi innowacjami. Warto zauważyć, że w przeciwieństwie do Lo Shih-wena sprawca jest tutaj przedstawiony jako jednoznacznie negatywna postać; podkreślone jest to segmentem rozgrywki, w którym należy w odpowiedzi na próby wywołania litości i uniknięcia konsekwencji fałszywą, ckliwą opowieścią obnażyć jego manipulacyjny oportunizm za pomocą mechaniki wskazywania sprzeczności. Tego typu zabiegi umożliwiają położenie emfazy na konkretnych komunikatach i wpływają na odbiór nie tylko prezentowanych bohaterów, ale też reprezentowanych przez nich idei i conceptów. Po rozwiązaniu sprawy MOTYR podsuwa osobie grającej informacje o faktycznych, historycznych losach Hanyang Iron Works, wskazując, że tamtejsza stal do dziś używana jest w wielu torach kolejowych.

Najbardziej interesująca pod względem znaczących manipulacji strukturą jest sprawa finałowa, w której dokonana zostaje zamiana ról postaci oraz zrekontekstualizowane zostają do tej pory znajome procedury śledcze. Pojawia się tutaj wątek detektywa oskarżonego – główny bohater zostaje aresztowany i oskarżony o morderstwo, przez co traci swój status detektywa i przekazuje go asystentowi Afu i dziennikarce Wen Ko-shin, z których perspektywy rozgrywana jest finałowa zagadka.

[22] Yibing Fang, Lifang Lei, Zhiqiang Luo, *Study on the Early Chinese Steel Rails Heritage of Hanyehping Company, China*, [w:] *New Activities For Cultural*

*Heritage*, red. Marco Ceccarelli, Michela Cigola, Giuseppe Recinto, Springer, Cham 2017, s. 43–53.

Można to odczytać jako wskazanie, że równie ważną – jeśli nie ważniejszą – rolę Shena na przestrzeni gry co rozwiązywanie zagadek było przyuczanie Afu do fachu detektywa, uczenie go krytycznego i dedukcyjnego myślenia oraz pielęgnowanie jego poczucia sprawiedliwości i moralności. W wyrazisty sposób odzwierciedla to proces, jakiemu MOTYR poddawał na przestrzeni gry samą osobę grającą – ucząc ją za pomocą mechanik detektywistycznych dedukcyjnego myślenia, uwrażliwiając na problemy społeczne, a finalnie zapraszając do konfrontacji z niesprawiedliwym systemem.

Rozgrywa się ona w Szanghaju, w którym wpływy administracji brytyjskiej widoczne są na każdym kroku. Formalnie jest to obszar zarządzany wspólnie przez Brytyjczyków i Chińczyków, ale na każdym etapie śledztwa wyraźnie widać, że nie jest to relacja partnerska. Przedstawiciele zachodniej administracji mają władzę nad swoimi chińskimi odpowiednikami i wykorzystują ją w celu promowania narodowych interesów Wielkiej Brytanii i jej obywateli. Brak suwerenności jest finalnym problemem artykułowanym przez MOTYR i stanowi główny temat wieńczącej grę sprawy kryminalnej. Rozdział szanghajski wyraźnie stara się sugerować, że Chińczycy byli w Szanghaju w roku 1908 obywatelami drugiej kategorii. Najbardziej dosadnie jest to reprezentowane podczas finałowego posiedzenia sądu, które odbywa się w charakterystycznym dla Szanghaju porządku mieszanym: podczas procesu sądowego funkcjonuje dwóch sędziów, chiński i brytyjski, stosujących odpowiednio prawo chińskie dla Chińczyków i prawo brytyjskie dla Brytyjczyków[23]. Teoretycznie sędzia brytyjski obecny podczas spraw dotyczących tylko Chińczyków powinien pełnić funkcję bezstronnego obserwatora, ale tak nie jest – używa on swojej pozycji, by udzielać „dobrych rad”, które sędzia chiński traktuje jak rozkazy. Nawet pomimo etycznej i sumiennej pracy brytyjskiego prokuratora, który rzeczywiście stara się dążyć do sprawiedliwego procesu, finałowa sprawa jest proceduralną demonstracją poczucia bezsilności w starciu z wrogą biurokracją i administracją. Osoba grająca może odczuć podobną co bohaterowie frustrację i poczucie niesprawiedliwości ze względu na obecność podobnych utrudnień i komplikacji w warstwie mechanicznej gry. Finałowa sprawa jest interesująca pod kątem koncepcji detektywa-historyka O’Gorman. Ilustruje ona sytuacje, w której nadzorujący przebieg śledztwa autorytet odmawia kooperacji z detektywem, i odmawia przyjęcia zarówno proponowanej narracji, jak i budujących ją argumentów i dowodów materialnych.

*Murders on the Yangtze River* stanowi cenną egzemplifikację fuzji gatunkowej kryminału z grą przygodową. Charakterystyczne dla gier detektywistycznych struktury są narzędziem z potencjałem do prezentacji treści historycznych ze względu na możliwość sterowania

[23] Thomas B. Stephens, *Order and Discipline in China. The Shanghai Mixed Court 1911–1927*, University of Washington Press, Seattle–London 1992.

uwagą osoby grającej i nadania istotności oraz przydatności elementom historycznym poprzez pragmatyczne wkomponowanie ich w schemat zagadki detektywistycznej. Struktury detektywistyczne pozwalają zadawać pytania i zachęcać do podjęcia się procesu szukania odpowiedzi za pomocą krytycznego rozumowania i analizy. System faktów prowokuje do myślenia na tematy społeczne i konfrontację z trudnymi problemami nierówności społecznych i kolonializmu. W początkowych fazach gry fakty zdominowane są przede wszystkim przez ciekawostki – ale im bliżej jej końca, tym bardziej krytyczne stają się te treści. Podobny dryf można zauważyć też w konstrukcji poszczególnych rozdziałów gry. Chociaż od początku można zaobserwować krytykę historyczną prezentowaną za pośrednictwem bohaterów – zazwyczaj ustami Shen Chung-pinga, na przykład wtedy, kiedy krytykuje nieskuteczność tortur – eskaluje ona w finałowych rozdziałach. Można się zastanawiać, czemu służy takie rozwiązanie; adekwatną propozycją wydaje się chęć umożliwienia osobie grającej najpierw oswojenia się z Chinami XX wieku, zasiania pewnych wątpliwości i sprowokowania do własnego namysłu nad wybraną problematyką.

Gra wykorzystuje struktury gier detektywistycznych, by naszkicować wybrane problemy społeczne zmierzchu dynastii Qing: wpływ opium na społeczeństwo, drenaż intelektualny, upadek systemu egzaminów urzędowych, sabotowanie prób stworzenia własnego, samodzielnego przemysłu, zarówno przez kolonizatorów, jak i kolaborantów, niesprawiedliwe traktowanie kobiet na wielu płaszczyznach, zmuszające je do podporządkowania się społeczeństwu itp. Uczynione jest to głównie za pomocą zakotwiczenia poszczególnych wątków w strukturze detektywistycznej: autorytatywnych wypowiedziach detektywa, zapewniających kontekst wypowiedziach świadków, motywach morderstw, ofiarach i sprawcach. W przeciwieństwie do fakultatywnego systemu faktów i wiedzy interakcja z tymi treściami i ich interpretacja są obligatoryjne do ukończenia gry. Demonstracja niezrozumienia (bądź: odrzucenia) proponowanych przez twórców gry interpretacji poprzez wskazanie niezamierzonego sprawcy, motywu lub sposobu dokonania zbrodni skutkuje otrzymaniem negatywnego zakończenia i cofnięciem do momentu dokonywania wyboru. Zachęca się w ten sposób osobę grającą, by próbowała tak długo, aż zrozumie i wskaże pożądaną przez twórców interpretację sprawy. Jednocześnie wymusza to strukturalnie i proceduralnie akceptację jednej, konkretnej, uprzywilejowanej narracji.

W świetle powyższych rozpoznań uzasadnione jest również osadzenie MOTYR w perspektywie postkolonialnej[24]. Narracja proponowana przez grę skutecznie wypełnia postkolonialne założenia – zagadki detektywistyczne i mechanizmy rozgrywki charakterystyczne dla tej konwencji gatunkowej wykorzystane są do stworzenia przestrzeni,

[24] Souvik Mukherjee, *Videogames and Postcolonialism. Empire Plays Back*, Palgrave Macmillan, Cham 2017.

w której głos na temat historii oddany jest przedstawicielom społeczeństwa postkolonialnego. Takie ujęcie rekontekstualizuje konstrukcję gry, retoryczny i zaangażowany charakter systemu faktów i wiedzy oraz charakterystyczne poczucie dumy narodowej najsilniej zauważalne w finałowej sprawie. Znamienne jest to, że rozwiązaniem gry nie jest znalezienie legalnego lub logicznego wytrychu, który jest w stanie zabezpieczyć zwycięstwo pomimo wrogości systemu. Wyjście znajduje się poza strukturą procesu sądowego. Jest nim uświadomienie szanghajskiej społeczności, która w sposób podobny do historycznych protestów dokonuje obłączenia sądu, czym zmusza do ucieczki skorumpowanego sędziego. *Murders on the Yangtze River* kończy się optymistycznie, informując osobę grającą, że właśnie zakończona sprawa wpisuje się w trend wydarzeń, które doprowadziły odzyskania suwerenności przez Chiny i zaadresowania problemu opium na świecie[25].

Tym bardziej znacząca jest krytyka mechanizmów ekonomicznej kontroli oraz przedstawienie prób przemysłowego i administracyjnego uniezależnienia się od Wielkiej Brytanii. Właściwy wydaje się trop interpretacyjny wskazujący, że dobór zarówno stanowiących oś rozgrywki spraw kryminalnych, jak i suplementarnych faktów historycznych jest dokonany celowo, z intencją przekonania osoby grającej do krytycznego rozważenia historii Chin z pozycji społeczeństwa kolonizowanego. Zorientowanie gry na uświadomienie zachodniego odbiorcy potwierdzają zaangażowanie w dwie iteracje lokalizacji gry i zawartość faktów historycznych zakładająca nieznaną historię Chin. Jednocześnie niejednoznaczny i kwestionowany status Chin jako państwa postkolonialnego komplikuje wykorzystanie tej soczewki analitycznej[26]. Obiecujący potencjał miałyby zbadanie przedstawienia Brytyjczyków i opium pod kątem utrwalania stereotypów funkcjonujących po stronie chińskiej – złożoność zagadnienia zdecydowanie wymaga wieloperspektywicznego namysłu. Wartościowa byłaby też szczegółowa analiza przedstawienia politycznych aspektów dialogu międzykulturowego, które obecne są w grze.

Interesujące byłoby rozwinięcie wątku analizy postkolonialnej w osobnym tekście, skonstruowanym dookoła zestawienia MOTYR z *The Great Ace Attorney Chronicles* (TGAA). TGAA również wpisuje się w dyskurs postkolonialny, podejmując temat wiktoriańskiej Wielkiej Brytanii, Cesarstwa Japońskiego i ich wzajemnych relacji. Ze względu na współdzieloną przez obie gry konwencję sformułowane w niniejszym tekście obserwacje na temat gier detektywistycznych i ich potencjału jako gier historycznych mogą stanowić konstruktywny punkt wyjścia do analizy komparatywnej powyższych tytułów. Jest to propozycja dlatego interesująca, że pomimo swojej większej komercyjnej

[25] Helena Barop, *Building the «Opium Evil» Consensus – The International Opium Commission of Shanghai*, „Journal of Modern European History” 2015, nr 13(1), s. 115–137.

[26] Marius Meinhof, *On ‘Lagging Behind’ and ‘Catching-up’ – Postcolonialism and China*, [w:] *The Routledge Handbook of Chinese Studies*, red. Chris Shei, Weixiao Wei, Routledge, London 2021, s. 565–578.

popularności realizacja wątków postkolonialnych w TGAA oceniana jest jako niedostatecznie krytyczna[27].

*Murders on the Yangtze River* nie jest odosobnionym przypadkiem gry z wschodnioazjatyckiego kręgu kulturowego, która wykorzystuje chęć zrozumienia nieznanego, by zaangażować osobę grającą w narrację historyczną lub krytykę społeczną. Poza wspomnianym wcześniej TGAA, wskazać można tytuły takie jak produkcje studia Red Candle Games: *Detention*, *Devotion*, *Nine Sols* lub *1000xRESIST* studia sunset visitor; wszystkie mniej lub bardziej metaforycznie podejmują tematy z wybranych momentów historii Chin i Tajwanu, prowokując graczy na całym świecie do krytycznego namysłu w sposób charakterystyczny dla chińskiej fantastyki naukowej i literatury maski[28]. Tytuły te skierowane są nie tylko na rynek wewnętrzny, ale też na rynek międzynarodowy, stając się częścią globalnego dyskursu wchodzącego w dialog z zachodnimi konwencjami i tekstami kultury. Reprezentują ogromny potencjał badawczy, szczególnie w obszarze rozważań historycznych i postkolonialnych, który warto zrealizować w przyszłości.

Barop Helena, *Building the «Opium Evil» Consensus – The International Opium Commission of Shanghai*, „Journal of Modern European History” 2015, nr 13(1), s. 115–137.

Brown Mark, *The 3 Types of Detective Game*, Game Maker’s Toolkit, <https://youtu.be/l7q363lc26o> (dostęp: 27.03.2025).

Castello Jay, *The Great Ace Attorney Takes Aim at the British Empire but Doesn’t Pull the Trigger*, Polygon, <https://www.polygon.com/22612944/the-great-ace-attorney-chronicles-british-empire-critique-ending-analysis-spoilers> (dostęp: 27.03.2025).

Cawelti John G., *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, The University of Chicago Press, Chicago 1976.

Chapman Adam, Foka Anna, Westin Jonathan, *Introduction. What Is Historical Game Studies?*, „Rethinking History” 2017, nr 21(3), s. 358–371. <https://doi.org/10.1080/13642529.2016.1256638>

*Crime and Media*, red. Chris Greer, Routledge, London 2010, s. 293–301.

Dyer-Witheyford Nick, de Peuter Greig, *Gry Imperium. Globalny kapitalizm i gry wideo*, tłum. Krzysztof Abriszewski, Paweł Gąska, Adrian Zabielski, red. Iwona Wakarecy, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2019.

Fang Yibing, Lei Lifang, Luo Zhiqiang, *A Study on the Early Chinese Steel Rails Heritage of Hanyehping Company, China*, [w:] *New Activities For Cultural Heritage*, red. Marco Ceccarelli, Michela Cigola, Giuseppe Recinto, Springer, Cham 2017, s. 43–53. [https://doi.org/10.1007/978-3-319-67026-3\\_5](https://doi.org/10.1007/978-3-319-67026-3_5)

## BIBLIOGRAFIA

[27] Jay Castello, *The Great Ace Attorney Takes Aim at the British Empire but Doesn’t Pull the Trigger*, Polygon, <https://www.polygon.com/22612944/the-great-ace-attorney-chronicles-british-empire-critique-ending-analysis-spoilers> (dostęp: 27.03.2025).

[28] Zuzanna Wnuk, „To, czego nie można zmienić, można jedynie cierpliwie znosić”: „Składający się Pekin” *Hao Jingfang jako metafora rozwarstwowanego społeczeństwa*, „Roczniki Kulturoznawcze” 2019, nr 10(2), s. 19–42.

- Garda Maria B., *Interaktywne fantasy. Gatunek w grach cyfrowych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.
- Garda Maria B., Grabarczyk Paweł, *Is Every Indie Game Independent? Towards the Concept of Independent Game*, „Game Studies” 2016, nr 16(1), <https://gamestudies.org/1601/articles/gardagrabarczyk>.
- Guan Eddie, *The Domino Effect. Abolishing the Imperial Examination System and the Downfall of the Qing Dynasty*, „The National High School Journal of Science” 2023, <https://nhsjs.com/wp-content/uploads/2023/10/The-Domino-Effect-Abolishing-the-Imperial-Examination-System-and-the-Downfall-of-the-Qing-Dynasty.pdf>.
- Hope Robyn, *Texts and Turnabouts. Analyzing the Words of Ace Attorney*, [w:] *What is a Game? Essays on the Nature of Videogames*, red. Gaines S. Hubbell, McFarland, Jefferson 2020, s. 85–102.
- Ingold Jon, *The Burden of Proof. Narrative Deduction Mechanics for Detective Games*, Game Design Conference 2022, <https://youtu.be/--3meejDM-U> (dostęp: 27.03.2025).
- Meinhof Marius, *On 'Lagging Behind' and 'Catching-up' – Postcolonialism and China*, [w:] *The Routledge Handbook of Chinese Studies*, red. Chris Shei, Weixiao Wei, Routledge, London 2021, s. 565–578.
- Mukherjee Souvik, *Videogames and Postcolonialism. Empire Plays Back*, Palgrave Macmillan, Cham 2017.
- O’Gorman Ellen, *Detective Fiction and Historical Narrative*, „Greece & Rome” 1999, nr 46(1), s. 19–26.
- Silva Ramos Elisa, *The Classical Detective Story Formula from Literature to Videogames*, [w:] *Anais Estendidos do XX Simpósio Brasileiro de Jogos e Entretenimento Digital*, Online, 2021. SBC, 2021, s. 238–244.
- Stephens Thomas B., *Order and Discipline in China. The Shanghai Mixed Court 1911–1927*, University of Washington Press, Seattle–London 1992.
- VOKI Games, *Hidden Object Games. Analysis, History, and Creation*, <https://vokigames.com/hidden-object-games-analysis-history-and-creation-process/> (dostęp: 27.03.2025).
- Wang John Qiong, *The Ethnonational Symbols of „Mountain-River” in Contemporary Chinese Discourse*, „Cogent Arts & Humanities” 2024, nr 11(1). <https://doi.org/10.1080/23311983.2024.2419144>
- Wnuk Zuzanna, „To, czego nie można zmienić, można jedynie cierpliwie znosić”: „Składający się Pekin” Hao Jingfang jako metafora rozwarstwowanego społeczeństwa, „Roczniki Kulturoznawcze” 2019, nr 10(2), s. 19–42. <https://doi.org/10.18290/rkult.2019.10.2-2>
- Wong R. Bin, *Opium and Modern Chinese State-Making*, [w:] *Opium Regimes. China, Britain, and Japan, 1839–1952*, red. Timothy Brook, Bob Tadashi Wakabayashi, University of California Press, Berkley–Los Angeles–London 2000, s. 189–211.

## LUDOGRAFIA

- 1000xRESIST* (sunset visitor, 2024).
- Detention* (Red Candle Games, 2017).
- Devotion* (Red Candle Games, 2019).
- Murders on the Yangtze River* (OMEGAMES STUDIO, 2024).
- Nine Sols* (Red Candle Games, 2024).
- The Great Ace Attorney Chronicles* (Capcom, 2021).

## *Persuasion or Story? Historical Spots Bridging Film and Advertising*

**ABSTRACT.** Zielińska Katarzyna Ewa, *Persuasion or Story? Historical Spots Bridging Film and Advertising*. "Images" vol. XXXVIII, no. 47. Poznań 2025. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 257–275. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2025.38.47.15>.

Historical spots published on YouTube accompany upcoming historical anniversaries. They are a transmedia genre, possessing the features of advertising, while at the same time adapting the experience of historical film in the process of discussion about a specific "product", namely, a historical anniversary. Combining the techniques of two different genres, advertising and film, strengthens the basic function of the spot, which is to attract viewers' attention through the formula of a film narrative, engaging in the story and encouraging discussion. The aim of this article is to recognize how advertising and film techniques, used in parallel, increase the chance of constructing an engaging message in the difficult area of historical memory.

**KEYWORDS:** advertising, history, film, media, social media, anniversary

Historical advertising spots emerged in the media with the rise of the Internet and social media. They have become a popular motif, frequently initiating historical discussions related to important celebrations or upcoming anniversaries. This tool is related to the discourse of "public history", which views history as an engaging field[1] with significant role of multimedia in historical education.[2] The key word is "reviving' history", which Wiktor Werner, Dawid Gralik and Adrian Trzoss understand as "the need for emotional involvement in experiencing human dramas present in history, detachment from everyday reality, a sense of something special." [3] This definition is very comprehensive because it goes beyond the concepts of "afforda-

[1] Ada Krawczak, Mateusz Drozdowski, *Najpopularniejsze polskie portale historyczne – próba analizy pod względem merytorycznym oraz user experience (doświadczeń użytkownika)*, "AUPC Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia" 2021, no. 19, p. 538; Anita Zakrzewska, *Kanał "Historia Bez Cenzury", a wykorzystanie go na lekcjach historii*, [in:] *Historia a media: Studium selektywne*, vol. 3, eds. Dominika Gołaszewska, Tomasz Sińczak, Mateusz Zmudziński, Instytut Promocji Historii Sp. z o.o., Toruń 2017, p. 106.

[2] Chareen Snelson, Ross A. Perkins, *From Silent Film to YouTube: Tracing the Historical Roots of MotionPicture Technologies in Education*, "Journal of Visual Literacy" 2009, no. 28(15), p. 6; Andreas Fickers, *Towards a New Digital Historicism? Doing History in the Age of Abundance*, "Journal of European Television History and Culture" 2012, no. 1, pp. 19–26; Jonathan Rees, *Teaching History with YouTube*, "Perspectives on History" 2008, no. 46(5), p. 18.

[3] Wiktor Werner, Dawid Gralik, Adrian Trzoss, *Media społecznościowe a funkcjonowanie wiedzy historycznej w Polsce: Raport z badań*, "Przegląd Archiwalno-Historyczny" 2019, vol. 6, p. 232.

bility” and “attractiveness” that characterize in social media content. In the era of convergence and hypertextuality, it is unsurprising that images and films have become information carriers as significant as text. However, the use of illustration in stories still does not automatically provide emotional involvement and “unique experience”. If we assumed that an appropriate compilation of visual and media means is enough to trigger the above-mentioned “unique experience”, then each audiovisual message would be unique and successful. Since we know that this is not the case, we face a more interesting, more important (also in the context of the topic of the article) challenge regarding the effectiveness of the messages and techniques used. At this point, we should consider the possibilities offered by combining various visual techniques, such as film (film narrative) and advertising (persuasive means).

The study aims to analyse selected historical spots available on YouTube in terms of the engaging means used and, consequently, to describe the actual functions of the historical spot. The author attempted to typologize functions by identifying the means employed, assuming that the spots combine the tradition of various audiovisual messages, i.e. advertising (informative, educational and persuasive techniques) and historical film functions, evoking interest by appealing not only to collective memory but also the individual, personal experience of the viewers.

#### Advertising – Persuasive Means as Engaging Means

Advertising traditionally performs an information, educational, and persuasive function. The information function is usually mentioned first. It refers to the basic purpose of informing about the existence of a product on the market and its functionality.[4] A key issue is the separation of the concepts of “information” and “education”. Katarzyna Starzyńska lists these as two different functions because education is not only a matter of presenting the product but also about teaching the recipients new practices.[5] The persuasive function is used to convince, persuade, build trust, and ultimately achieve social change by taking or refraining from specific actions.[6] Some authors emphasize more strongly the specific reason for which advertising should ultimately (permanently) convince the recipient. The reason behind this is the

[4] Katarzyna Starzyńska, *Funkcje i cele reklamy*, “Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach. Seria: Administracja i Zarządzanie” 2015, no. 34, p. 262; Anna Wójciuk, *Reklama komercyjna i reklama społeczna: różnice i podobieństwa*, “Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nauki Społeczne” 2017, no. 16(1), pp. 29 and 34–36; Ivan A. Guitart, Stefan Stremersch, *The Impact of Informational and Emotional Television Ad Content on Online Search and Sales*, “Journal of Marketing Research” 2021, no. 58(2), p. 300.

[5] Katarzyna Starzyńska, op. cit., p. 263.

[6] Magdalena Hensoldt-Fyda, *Zdrowy rozsądek czy bezkrytyczny optymizm? Wokół perswazji w przekazie reklamy społecznej “Kopiuje-wklej. Pokaż mi ten lepszy świat”*, “Studia Socialia Cracoviensia” 2018, vol. 10, no. 1(18), p. 231; Anna Kozłowska, *Bohater reklamowy, czyli jak budować wiarygodność w reklamie*, “Studia i Prace. Kwartalnik Kolegium Ekonomiczno-Społecznego” 2013, no. 1(13), pp. 122–124.



cultural ‘rooting’ of advertising, meaning its connection to important values in a given cultural circle.[7] Storytelling techniques work well in persuasive activities because they enable the recipient to identify with the message and the character’s fate. An example would be the series of Christmas advertisements by the retail portal Allegro, presenting the fates of various people. The purchase via Allegro not only fulfilled their dreams, but also allowed them to share them, get closer to their family and give gifts to those in need.[8] Magdalena Hensoldt-Fyda points out that persuasive social messaging interferes in the sphere of shared norms and values, but requires respect for certain boundaries of this sphere. It is particularly important in constructing messages for non-commercial, social preventive advertising. Such messages (e.g. campaign against domestic violence, pro-health campaigns) are typically directed towards environments where entrenched beliefs (in areas such as health, family, and social situations) necessitate a special sensitivity. In both cases (commercial and non-commercial advertising), however, values are important and constitute a reference point in the process of development and change.[9]

In the case of a historical narrative in a spot, it seems relatively easy to use information and educational techniques (informing about an anniversary or presenting a historical facts). The use of persuasive elements appears to be particularly challenging because if improperly selected, they can distort the image of the past, potentially leaning towards manipulation or even propaganda. Advertising persuasion, in technical terms, relies on creating emotionally charged images, a complex area when dealing with historical topics. It requires evoking and reconstructing emotions around events that viewers did not personally experience, and hence lack clearly defined reference points. Moreover, addressing historical subjects delves into the realm of values, a sensitive area of social advertising, as noted by Hensoldt-Fyda. Given these challenges, the advertising methods are not always sufficient. Experience from historical film productions is valuable as a source of knowledge “about bringing history to life,” which often sparks discussions about values.

Analysts of historical films often explore the factors contributing to their success. A historical film is not merely a documentary but a narrative about the past, blending scientific accuracy with artistic interpretation. A critical challenge lies in conveying historical content in a way that resonates as relevant to authentic needs of viewers. In

**Depicting the Past,  
Discussing the  
Present. Historical  
Film as an Engaging  
Narrative**

[7] Kathleen Mortimer, Samantha Grierson, *The Relationship Between Culture and Advertising Appeals for Services*, “Journal of Marketing Communications” 2010, no. 16(3), pp. 149–162; Gary D. Gregory, James M. Munch, *Cultural Values in International Advertising: An Examination of Familial Norms and Roles in Mexico*, “Psychology & Marketing” 1997, no. 14(2), pp. 99–119.

[8] Anna Kalinowska-Żeleźnik, Sylwia Kuczamer-Kłopotowska, *Storytelling w przekazie reklamowym marki Allegro*, “Zarządzanie Mediami = Media Management” 2020, no. 8(3), pp. 210–214.

[9] Magdalena Hensoldt-Fyda, op. cit., pp. 230–231.

this context, the film *Miasto 44* stands out as successful, supported by research confirming its emotional impact. The director's intensive psychological work with young actors on set, coupled with significant audience reactions (based on social media data), appear to validate the film's authenticity.<sup>[10]</sup> The film was accompanied by an educational campaign, yet opinions on the educational role of films, in general, remain divided. Witold Jakubowski argues against viewing films purely as a "didactic medium", advocating instead for preparing viewers for a "dialogic reception" – a special encounter between viewer and content. In this approach, the viewer becomes an active participant in the message, engaging it with their own experiences, dilemmas, questions, and needs for guidance. This "dialogic reception" should therefore be understood as the relationship between the message and the viewer, who is equipped with individual resources (experiences, personality). The individualism of experience makes the viewer an 'active author of meanings', that is, an individual interpreter. This explains why sometimes the director's intentions and the recipient's reactions diverge.<sup>[11]</sup>

Researchers into historical film messages often explore the concept of collective memory. Maciej Białous draws on definitions formulated by Maurice Halbwachs and Barbara Szacka. Halbwachs argues that "the image of the past recognized and disseminated by a given social group is always created through the prism of the present and the current needs of this group. Thus, as needs change, the image of what used to be in the eyes of its members may change." Szacka defines collective memory as a "set of ideas held by members of a community about its past, including the figures who populated it, past events that occurred within it and the ways of commemorating and transmitting knowledge about them, considered essential for members of this 'community'."<sup>[12]</sup> In both definitions, the present time emerges as a crucial point of convergence. "Collective memory" is not merely a 'set of ideas about the past', but also reflects how the present influences perceptions of the past. This once again underscores the challenge facing creators of historical films – to engage present-day viewers in a dialogue about past issues in a way that ensures effective communication.

Piotr Witek suggests that a filmmaker's interpretation may achieve social consensus depending on its grounding in social experience. In some instances, it may be regarded as 'true' (aligned with cultural norms) or 'creative' (innovative, less conventional).<sup>[13]</sup> Piotr Skrzypczak assesses the director's position similarly. Drawing on William Guynn, Skrzypczak outlines three perspectives for directors:

[10] Maciej Białous, Piotr Gliński, *Internet jako medium pamięci zbiorowej młodych ludzi: Przykład sieciowej aktywności wokół filmu Miasto 44*, "Studia Podlaskie" 2016, vol. 24, p. 324.

[11] Witold Jakubowski, *Film jako medium edukacyjne*, "Studia Edukacyjne" 2018, no. 47, pp. 107–111.

[12] Maciej Białous, *Spółeczna konstrukcja filmów historycznych: Pamięć zbiorowa i polityka pamięci w kinematografii polskiej lat 1920–2010*, PhD thesis University of Białystok, Białystok 2015, pp. 28 and 32.

[13] Piotr Witek, *Metafora źródła – czyli film w funkcji poznawczej*, "Przegląd Humanistyczny" 2002, no. 1, p. 64.

depicting what is identical, exploring what diverges, and drawing analogies. Directors can either translate historical events into contemporary contexts (which Skrzypczak views as a precarious boundary prone to manipulation and propaganda) or create narratives “based on...” or seek parallels between historical events and their own interpretations.[14] American experience indicates that the problem of the interpenetration of past and present in historical films is more complex. Kyle A. Jenkins mentions, for example, that historical costume is sometimes used to work through the political problems of the present (the example of the film *Spartacus* as a voice in the debate on McCarthyism) or as an attempt to project the emotions of contemporary viewers onto history (the example of *Pocahontas* as a voice on ecology and intercultural relations). Kyle assesses that deviation from historical accuracy negatively, although he seems to understand where this phenomenon may stem from.[15] However, regardless of the differences in numerous positions towards the interpretation of history, the importance of the present is always visible. Researchers defining collective memory agree that it is a constantly evolving process influenced by factors such as the passage of time, the fading of memories, changes in the life situations of individuals, their needs, and the influence of other cultural texts.[16]

There is evidence that certain themes persistently reappear in new iterations of collective memory and resonate in the works of subsequent generations. An example of this is the paradigm of romanticism, evident in the films of Andrzej Wajda and Ryszard Bugajski,[17] but also on YouTube, where Elżbieta Szyngiel notes a surprisingly large number of videos about Juliusz Słowacki and other Romantics.[18] However, it appears that film producers do not always find it easy to identify recurring themes that evoke strong reactions. Maciej Białous lists several films that did not achieve significant box office success. The reasons for their failure include not only low budgets, unappealing scripts, and anachronistic narration, but also erroneous assumptions about the appeal of nostalgia (e.g. *Hans Kloss. Stawka większa niż śmierć*).[19] On the other hand, Wiktoria Czarnecka observes a positive response to the inclusion of historical themes in an advertisement by PKO Bank Polski commemorating the 100th anniversary of Poland’s independence and in the spots by Comedy Central Polska, encouraging voters to participate in elections. Both films unexpectedly featured historical figures such as

[14] Piotr Skrzypczak, *Nowe źródło historii? Redefinicja gatunku filmu historycznego w dzisiejszym kinie polskim*, “Media-Culture-Social Communication” 2017, no. 3(13), pp. 44–46.

[15] Kyle A. Jenkins, *The Reel Truth: The Importance of Historical Accuracy in Film*, master thesis Eastern Washington University Cheney, Washington, Washington 2020. Available at: <https://dc.uwu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1653&context=theses>.

[16] Piotr Witek, op. cit., p. 62; Maciej Białous, Robert Gliński, op. cit., pp. 315–318; Maciej Białous, op. cit., pp. 168–169.

[17] Maciej Białous, op. cit., pp. 24 and 191.

[18] Elżbieta Szyngiel, *Sposób kreowania postaci Juliusza Słowackiego w przestrzeni internetowej: Rekonoesans*, “Prace Literackie” 2021, no. 60, p. 28.

[19] Maciej Białous, op. cit., p. 339.

Józef Piłsudski and Maria Curie-Skłodowska. According to Czarnecka, the success was attributed to a correct portrayal of the emotional essence of these characters – courage, patriotism, and dedication to Poland's development – and the effective integration of these qualities with the message of the advertisements.[20] This example best illustrates that great involvement results from a certain coherence between historical memory and the social demand for specific values.

## Method

The study was conducted using a qualitative method with the help of the content analysis technique, which methodologists regard as appropriate for analysing media messages.[21] A significant extension of this method is the analysis of audiovisual messages, assuming that audiovisual text is the most comprehensive type of media communication. This type of text functions by linking various modalities (modes, communication channels such as picture, music, sound effect, etc.) and submodalities (i.e. parameters of modalities that determine their diversity).[22] The author proposes a multimodal analysis, using five modalities. Making certain assumptions about the standard production of a promotional film, she identified layers potentially valuable for analysing the message, such as the image (a single frame or a sequence of images) with its visual characteristics (the content of individual frames or sequences, containing objects, characters, scenography, costumes, characteristic colouring or lighting), music, sound (sound effects), text (subtitles or text boards, containing fragments of the script) and other characteristics, such as the use of infographics or special effects. Multimodal analysis of individual elements of the historical spot allows the research questions to be answered:

1. Can the elements used be considered components of typical advertising functions (informational, educational, persuasive)?
2. How do elements of historical and contemporary film used in the spot interdepend to create engagement?

All elements were evaluated and categorised, drawing from both advertising and film domains. In the field of advertising, the techniques included:

[20] Wiktoria Czarnecka, *Marketing historyczny: Czy umiemy mądrze korzystać z historii?*, CeDeWu sp. z o.o., Warszawa 2023, pp. 30–32.

[21] Mirosław Krajewski, *O metodologii nauk i zasadach pisarstwa naukowego*, Oficyna Wydawnicza Szkoły Wyższej im. Pawła Włodkowica WN Novum Sp. z o.o., Płock 2020.

[22] Kay L. O'Halloran, Bradley A. Smith, *Multimodal Text Analysis*, [in:] *The Encyclopedia of Applied Linguistics*, ed. Carol A. Chapelle, 2012, pp. 1–5; Jeff Bezemer, Jewitt Carey, *Multimodal Analysis: Key Issues*, "Research Methods in Linguistics", [in:]

*Research Methods in Linguistics*, ed. Lia Litosseliti, Continuum, London 2010, pp. 180–197; Monika Bednarek, *Corpus-Assisted Multimodal Discourse Analysis of Television and Film Narratives*, [in:] *Corpora and Discourse Studies: Integrating Discourse and Corpora*, eds. Paul Baker, Tony McEnery, Palgrave Macmillan UK, London 2015, pp. 63–87; Signe Kjær Jensen, Niklas Salmose, *Media and Modalities: Film*, [in:] *Intermedial Studies: An Introduction to Meaning Across Media*, eds. Jørgen Bruhn, Beate Schirrmacher, Routledge, London 2022, pp. 28–41.

- information techniques – the presence of factual information confirming the existence of a fact, specifying the creators, source and circumstances of producing a spot with specific content;

- education techniques – the presence of content that deepens knowledge;

- persuasive techniques – the presence of emotionally impactful images and motivational elements that draw attention to specific values.

In the field of film, categories were developed with regard to the theory of “dialogic reception”, emphasizing the participation of present experience and historical memory as functioning in parallel. It was assumed that in a spot, whose task is to bind the viewer strongly to the story and message, that this dialogue can be realized by interweaving contemporary images with historical ones. Thus, there can be two narratives:

- narratives about the past – stories reflecting the past (historical figures, scenography, props and historical costumes);

- narratives about the present – stories reflecting contemporary life (images of everyday life).

The category common to both groups will be a meaningful symbol, used as a means of expression, due to the fact that the tradition of using a symbol as a semantic measure (signifier) is found in both the types of audiovisual genres mentioned here.

The examined sequences were classified multiple times and the presence of specific techniques enabled us to discern differences in the functionality of each spot and propose a typology.

Three spots produced between 2010 and 2017 were analysed in connection with upcoming important anniversaries or events. The first, produced by the National Cultural Centre (NCK), was part of the campaign celebrating the 600th anniversary of the Battle of Grunwald. The second, *Animated History of Poland*, by Tomasz Bagiński, was created to accompany Poland’s presence at the Expo 2010 Shanghai China. The third shared the theme of the Warsaw Uprising: *There is a City...* (2012), and was one in the series of Warsaw Uprising spots which aimed at reviving remembrance about the insurrection in view of the forthcoming 70th anniversary (see Tables 1–3).

The first spot *Grunwald 1410–2010: The 600-Year Fight* opens with a historical image – a blacksmith forging a tool, likely a sword – next, a warrior demonstrating sword fighting. These scenes exhibit historical ambiguity – the blacksmith’s attire and the warrior’s costume do not specifically align with the late medieval period, but rather evoke earlier eras or Viking culture. Clarity emerges in the subsequent sequence, when a mysterious warrior, emerging from the fog, turns into a Teutonic knight. Recognisable motifs (meaningful symbols) appear – a Polish shield with a white eagle and a Teutonic white shield with a black cross on. Finally, the warriors approach each other in

## The Sample

## Findings

readiness to fight. Without a doubt, the lighting plays a distinctive role of persuasive importance. The events take place on a cloudy day, but the appearance of the Polish knight is accompanied by a brightening of the sky and flashes of sunshine, while thick, black clouds loom over the Teutonic Knights, filling the frame with darkness. Dynamic film music is used, with choral and rock elements, highly characteristic of films about the Middle Ages, especially for scenes heralding a battle or imminent important events. The spot concludes with the anniversary logo – an inscription of ‘GRUNWALD’ forged from steel, crossed by two swords (a meaningful symbol).

Filmed entirely in the style of a historical film, the spot is not strictly educational, as viewers may not fully grasp the historical event being depicted, nor informative, as they do not receive plain informational details about anniversary events. The purely historical elements (white eagle, cross on the shield, medieval helmet) are too limited to give an adequate account of the Battle of Grunwald, but the compilation of historical aesthetic with dramatic music and sudden turns of actions, may be attractive to person, familiarized with such convention (e.g. as gamer, fan of fantasy movie or comic book reader). That leads to the conclusion that the spot is not historical, but “history-inspired”, based on pop culture associations of history as the background for an exciting story. However, it takes on engaging power in the final sequences, where both knights approach each other in preparation for combat. This climactic moment heightens the emotional tension, suggesting a forthcoming dramatic and solemn battle. The use of film techniques is particularly evident in this spot. Despite the viewers’ initial unfamiliarity with the specific historical context, they become engrossed in the hero’s journey as it is portrayed.

The final scene evokes an emotional ‘readiness for battle’, potentially achieving success in capturing viewers’ engagement. The effect of evoking “the readiness for more” allows the spot to be classified as a movie trailer, irrespective of whether its creators intended to popularise a real event (reconstruction of battle) or merely a more general construction of the 600th anniversary. The spot is neither informative nor educational, but strongly persuasive, predicting that soon something exciting will happen, and that the viewer should be alert.

The *Animated History of Poland* spot prepared for the Shanghai Expo was created in a completely different convention. Its creators faced the challenge of summarizing the history of Poland for audiences from all over the world. Animated sequences show scenes from selected historical events, with motifs that act as meaningful symbols (a cross, a torn map of Poland under partitions, a nobleman’s manor, a factory, a newspaper, the first cinema). Individual scenes combine into film sequences on a specific theme: the formation of the Polish state, the Battle of Grunwald, the defensive wars, the partitions of Poland, the national uprisings, the Second World War (with specific themes such as the September Campaign or the Polish struggle against the occupying

forces). The scenes change smoothly, their drama enhanced by the use of dynamic elements (clouds of smoke, dust, flashes of fire, shouts of despair, but also of voices of triumph). Not to be overlooked is the role of the atmospheric soundtrack, into which Chopin's music has been blended (in scenes from the 19th century). Historical scenes are directed with historical accuracy and the proper reconstruction of scenery, infrastructure, building, clothes, weapons, tools. Some sequences start with subtitles, containing historical dates, but without explanations.

This convention recalls a richly illustrative, animated history textbook, which summarises the history of Poland. However, the spot seems to be educationally effective mainly for Poles, who have learnt Polish history before and only need consolidation of their knowledge. They are able to decode the meaningful symbols mentioned (like the "V" gesture, representations of historical heroes, meaningful objects, incorporated fragments of Polish paintings and historical maps). For global audiences (the Expo target audience), the spot plays rather a persuasive role: it encourages us to visit Poland, a country with an impressive history.

The convention is consistently classical. Contemporary tones appear only in the finale. The PPR (Polish People's Republic) apartment blocks are transformed into skyscrapers and a circle of yellow stars appears in the sky. The finale's reference to the European flag is the only abstract motif, which may be classified as having a persuasive meaning. It argues that after its long march to modernity, Poland fully deserves a place in the European Union, and celebrates this success (fireworks – a meaningful symbol). Although this spot is completely different to the *Grunwald* spot described previously, it employs a similar narrative convention with an unexpected ending. Initially presenting a carefully delivered lecture on Polish history (educational function), it transitions unexpectedly into a symbolic story of Poland's success (persuasive function). As a result, viewers who have already emotionally invested in the narrative of significant events find additional fulfilment in the finale, experiencing legitimate joy in their country's developmental achievement. This dual purpose of the spot not only fulfils its persuasive intention, but also exemplifies how film techniques, such as developing the narrative towards an unexpected conclusion, may be adapted in advertising messages.

Over the past decade, the tradition of producing spots to commemorate the anniversary of the Warsaw Uprising has become widespread. One of the first spots examined is the highly popular and still recognizable *There Is a City...* This spot's central motif is anchored in the phrase "there is a city that stops for a minute every year." This phrase dictates the structure of the film, which unfolds in two distinct parts. In the first part, we are introduced to contemporary Warsaw, a city filled with the everyday noise of thousands of lives. Historical landmarks are depicted without apparent symbolic significance, merely serving as spaces where daily life unfolds. However, the mood shifts

dramatically when the second part of the phrase is revealed. As the air raid siren sounds, traffic halts and urban spaces transform. Flags and banners emerge, redirecting attention to the historical and emotional significance of these locations. *There Is a City...* attempts a “dialogic reception” without the need for elaborate sets or historical aesthetics. By transforming the everyday experiences of the urban community (walking the streets, shopping, business, entertainment) into the collective form of commemoration, the creator succeeds in redefining the idea of the city (very modern, but remembering the past, dynamic, but capable of symbolic silencing). It also allows the idea of the freedom to be redefined (as the effect of heroism and extreme dedication, but also a chance for rejoicing in independence and self-determination). By remaining firmly rooted in the present, the spot stresses the success of ‘W’ Hour project. However, text interjections in English, which, combined with the background music (*Infinite Horizons* by the Irish band God is an Astronaut), indicates that the spot is aimed more at an international audience, which may be unfamiliar with the ‘W’ Hour tradition, but might wish to understand it. The spot concludes with an informative element, namely, a board displaying the slogan ‘Find Out Why We Do It’ and the website address of the Warsaw Uprising Museum.

## Conclusions

This study reveals that historical spots exist in various forms, each employing different techniques to achieve their objectives. Based on the intensity of these techniques, they can be typologised as follows:

- a) Trailers: announcements of upcoming anniversaries presented in a format similar to movie trailers.
- b) Educational spots: providing historical knowledge in connection with upcoming events.
- c) Persuasive and identity spots: aimed at fostering or deepening the audience’s connection with a historical event.

The combination of advertising and film techniques in historical spots seems to enhance their effectiveness in stimulating discussions about history. Film narration immerses viewers in the story while softening the persuasive nature typical for advertising. Viewers are engaged as participants in a dialogue about history, rather than mere consumers targeted to generate demand for specific content. The authors respect their contemporary perspective, the everyday life of the world, in which there is little time left to reflect on history. The viewer must be invited into it with an empathetic approach, and persuasion must be non-intrusive, encouraging sentiments like “You don’t have to attend the Grunwald reconstruction, but you can take pride in our history;” “You don’t have to be present during ‘W’ Hour, but understand why we commemorate it.” The use of the symbol is in accordance with cultural codes; what is perceptible, however, is the role of the director, an artist who does not hesitate to look for new interpretations in the world he talks about. Traditionally, Polish national symbols, religious symbols are used and these are based on common associations (fireworks – a sym-



bol of triumph, sword – a symbol of bravery). At some points, there is a visible desire to search for original meaningful images that prompt expressions but also wonder (a blacksmith as good preparation for battle, fire as a symbol of strength, not destruction, 1920s newspapers and cinema as symbols of a reborn culture, skyscrapers as a symbol of the Europeanization of Poland). In parallel, the advertising format allows for multiple functions not typically found in historical films. Their brevity ensures audience attention throughout the entire broadcast, while symbolic elements receive more time compared to conventional feature films. Spots also integrate informational and educational elements seamlessly, without compromising their artistic integrity and without thread of being accused of too didactic intrusiveness.

So what is a YouTube historical spot? It can be called a “social media creation”, not clearly subordinated to one, particular genre. The study demonstrates that the transmediality of contemporary visual forms, through genre blending, has promise for enhancing public engagement (“revival”), not only in historical contexts but potentially across various fields.

- Bednarek Monika, *Corpus-Assisted Multimodal Discourse Analysis of Television and Film Narratives*, [in:] *Corpora and Discourse Studies: Integrating Discourse and Corpora*, eds. Paul Baker, Tony McEnery, Palgrave Macmillan UK, London 2015, pp. 63–87.
- Bezemer Jeff, Carey Jewitt, *Multimodal Analysis: Key Issues*, [in:] *Research Methods in Linguistics*, ed. Lia Litosseliti, Continuum, London 2010, pp. 180–197.
- Białous Maciej, *Spółeczna konstrukcja filmów historycznych: Pamięć zbiorowa i polityka pamięci w kinematografii polskiej lat 1920–2010*, PhD thesis University of Białystok, Białystok 2015.
- Białous Maciej, Gliński Piotr, *Internet jako medium pamięci zbiorowej młodych ludzi: Przykład sieciowej aktywności wokół filmu Miasto 44*, “Studia Podlaskie” 2016, vol. 24, pp. 315–327. <https://doi.org/10.15290/sp.2016.24.13>
- Czarnecka Wiktoria, *Marketing historyczny: Czy umiemy mądrze korzystać z historii?*, CeDeWu sp. z.o.o., Warszawa 2023.
- Fickers Andreas, *Towards a New Digital Historicism? Doing History in the Age of Abundance*, “Journal of European Television History and Culture” 2012, no. 1, pp. 19–26. <https://doi.org/10.25969/mediarep/14043>
- Gregory Gary D., Munch James M., *Cultural Values in International Advertising: An Examination of Familial Norms and Roles in Mexico*, “Psychology & Marketing” 1997, no. 14(2), pp. 99–119.
- Guitart Ivan A., Stremersch Stefan, *The Impact of Informational and Emotional Television Ad Content on Online Search and Sales*, “Journal of Marketing Research” 2021, no. 58(2), pp. 299–320. <https://doi.org/10.1177/0022243720962505>
- Hensoldt-Fyda Magdalena, *Zdrowy rozsądek czy bezkrytyczny optymizm? Wokół perswazji w przekazie reklamy społecznej “Kopiuj-wklej. Pokaż mi ten lepszy świat”*, “Studia Socialia Cracoviensia” 2018, vol. 10, no. 1(18), pp. 221–233. <https://doi.org/10.15633/ssc.2608>
- Jakubowski Witold, *Film jako medium edukacyjne*, “Studia Edukacyjne” 2018, no. 47, pp. 95–113. <https://doi.org/10.14746/se.2018.47.7>

## BIBLIOGRAPHY

- Jenkins Kyle A., *The Reel Truth: The Importance of Historical Accuracy in Film*, master thesis Eastern Washington University Cheney, Washington, Washington 2020. Available at: <https://dc.ewu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1653&context=theses>.
- Kalinowska-Żeleźnik Anna, Kuczamer-Kłopotowska Sylwia, *Storytelling w przekazie reklamowym marki Allegro*, "Zarządzanie Mediami = Media Management" 2020, no. 8(3), pp. 210–214. <https://doi.org/10.4467/23540214ZM.20.032.12050>
- Kjær Jensen Signe, Salmose Niklas, *Media and Modalities: Film*, [in:] *Intermedial Studies An Introduction to Meaning Across Media*, eds. Jørgen Bruhn, Beate Schirrmacher, Routledge, London 2022, pp. 28–41.
- Kozłowska Anna, *Bohater reklamowy, czyli jak budować wiarygodność w reklamie*, "Studia i Prace. Kwartalnik Kolegium Ekonomiczno-Społecznego" 2013, no. 1(13), pp. 119–137, <https://open.icm.edu.pl/handle/123456789/1769>
- Krajewski Mirosław, *O metodologii nauk i zasadach pisarstwa naukowego*, Oficyna Wydawnicza Szkoły Wyższej im. Pawła Włodkowica WN Novum Sp. z o.o., Płock 2020.
- Krawczak Ada, Drozdowski Mateusz, *Najpopularniejsze polskie portale historyczne – próba analizy pod względem merytorycznym oraz user experience (doświadczeń użytkownika)*, "AUPC Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia" 2021, no. 19, pp. 536–561. <https://doi.org/10.24917/20811861.19.34>
- Mortimer Kathleen, Grierson Samantha, *The Relationship Between Culture and Advertising Appeals for Services*, "Journal of Marketing Communications" 2010, no. 16(3), pp. 149–162. <https://doi.org/10.1080/13527260802614229>
- O'Halloran Kay L., Smith Bradley A., *Multimodal Text Analysis*, [in:] *The Encyclopedia of Applied Linguistics*, ed. Carol A. Chapelle, 2012, pp. 1–5. <https://doi.org/10.1002/9781405198431.wbeal0817>
- Rees Jonathan, *Teaching History with YouTube*, "Perspectives on History" 2008, no. 46(5), p. 18.
- Skrzypczak Piotr, *Nowe źródło historii? Redefinicja gatunku filmu historycznego w dzisiejszym kinie polskim*, "Media-Culture-Social Communication" 2017, no. 3(13), pp. 29–51. <https://doi.org/10.31648/mkks.2972>
- Snelson Chareen, Perkins Ross A., *From Silent Film to YouTube: Tracing the Historical Roots of Motion Picture Technologies in Education*, "Journal of Visual Literacy" 2009, no. 28(15), pp. 1–27, <https://doi.org/10.1080/23796529.200.11674657>
- Spot: *600 rocznica bitwy pod Grunwaldem*, 2010, <https://youtu.be/Fgm64MLgbp4?si=BdGY7eHCvpYI6AiW> (accessed: 5.05.2024).
- Spot: *Animated History of Poland*, 2010, <https://youtu.be/7SpddNW7a3k?si=rkenxoWdiyi4nWAt> (accessed: 5.05.2024).
- Spot: *There Is a City...*, 2013, <https://youtu.be/Ejd2rsXoQSI?si=i7G8WZDhezRJ6YVz> (accessed: 5.05.2024).
- Starzyńska Katarzyna, *Funkcje i cele reklamy*, "Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach. Seria: Administracja i Zarządzanie" 2015, no. 34, pp. 261–268. <http://hdl.handle.net/11331/1466>
- Szyngiel Elżbieta, *Sposób kreowania postaci Juliusza Słowackiego w przestrzeni internetowej: Rekonesans*. "Prace Literackie" 2021, no. 60, pp. 27–40. <https://doi.org/10.19195/0079-4767.60.2>
- Werner Wiktor, Gralik Dawid, Trzoss Adrian, *Media społecznościowe a funkcjonowanie wiedzy historycznej w Polsce: Raport z badań*, "Przegląd Archiwalno-Historyczny" 2019, vol. 6, pp. 211–235. <https://open.icm.edu.pl/handle/123456789/18546>
- Witek Piotr, *Metafora źródła – czyli film w funkcji poznawczej*, "Przegląd Humanistyczny" 2002, no. 1, pp. 57–70. <https://open.icm.edu.pl/handle/123456789/837>

Wójciuk Anna, *Reklama komercyjna i reklama społeczna: różnice i podobieństwa*, “Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego, Nauki Społeczne” 2017, no. 16(1), pp. 27–43. <https://open.icm.edu.pl/handle/123456789/13736>

Zakrzewska Anita, *Kanał “Historia Bez Cenzury”, a wykorzystanie go na lekcjach historii*, [in:] *Historia a media: Studium selektywne*, vol. 3, eds. Dominika Gołaszewska, Tomasz Sińczak, Mateusz Zmudziński, Instytut Promocji Historii Sp. z o.o., Toruń 2017, pp. 103–114.

## Appendix

Table 1. *Grunwald 1410 – 2010, 600th Anniversary Battle* (National Cultural Centre)

Image	Image (visual characteristics)	Music	Sound	Text	Other (e.g. special effects, infographic)	Advertising message	Film message				
						Information	Persuasion	Educational	Meaningful symbol	Narration about the past	Narration about the present
Medieval blacksmith forging sword	Dark interior	Dramatic orchestral film music	Metallic crackles		Slow motion Animated flashes of fire smoke				×	×	
Sword		Dramatic orchestral film music	Metallic crackles		Slow motion Extreme Close-up				×	×	
Warrior (training)	Isolated rural area, cloudy sky	Rock music	Metallic crackles		Slow motion					×	
Throwing spear, shield falls apart into pieces		Rock music			Slow Motion				×	×	
Mysterious warrior	Cloudy day	Rock Music	Metallic crackles		Slow Motion, virtual reconstruction of armour, smoke					×	
Teutonic eagle	Cloudy sky	Rock Music, choir	Metallic crackles		Gathering black clouds		×	×	×	×	
Polish Knight, banner with eagle	Sunny sky	Rock Music, choir	Metallic crackles		Flashes of light		×	×	×	×	
Knights (Polish and Teutonic) confront		Rock Music, choir	Metallic crackles				×	×	×	×	
Logo of the battle		Logo ‘Walka Stulecia’				×			×	×	×

Table 2. *Animated History of Poland* – Shanghai Expo 2010 (1966–2010) (Polish Agency of Enterprise Development and Ministry of Economy)

Image	Image: (visual characteristics)	Music	Sound	Text	Other (e.g. special effects) infographic	Advertising message		Film message	
						Information	Persuasion	Educational	Meaningful symbol
Sticking a spear into the forest ground	Forest, rural village	Choir, ethnic music			Virtual constructing of the town Map of old Poland Smoke			×	×
Baptism of Poland (1966)	Cross, toppling the statue of a pagan god	Dynamic film music		966		×		×	×
Coronation of Boleslaw Chrobry	Palace scene, the courtiers kneeling	Dynamic		1025			×	×	×
Events of the Middle Ages (wars)	Battle scenes, knights on horses, archers shooting	Dynamic, mourning choral song	Men screaming, the sound of hooves, horse neighing	1018, 1200, 1300	Close-ups: flags, spears, swords, arrows		×		×
Grunwald battle	Battle scenes, Teutonic knights in ranks	Dynamic	Metal Crackles (sword effect)	1410	Fire, "burning sky", close-ups: Polish banner			×	×
Progress of Middle Age/Renaissance Poland	Trade scenes, boat transport of grain agriculture, mills, Krakow Academy, Nicolaus Copernicus	Dynamic	Bells, enthusiastic voices	1543			×		×

Image	Image: (visual characteristics)	Music	Sound	Text	Other (e.g. special effects) infographic	Advertising message		Film message	
						Information	Persuasion	Educational	Meaningful symbol
Battle of Vienna (1683)	Battle scenes, hussars	Dynamic	Sound of hooves, horse neighing, enthusiastic voices, cheers of triumph	1683	Smoke, fire			×	×
A noble manor culture	Manor	Dance music						×	×
Proclamation of the Constitution of May 3 (1791)	Presenting the Act to the crowd	Dynamic music	enthusiastic voices, cheers	1791				×	×
The third partition of Poland,	Tearing the map of Poland, portraits of emperors	Dramatic, sad music		1795	Civilization falling into the abyss, dust, smoke		×		×
19th-century conspiracy	Insurgents, Siberian prisoners, conspiratorial meetings, arrests, battle scenes	Dramatic, sad music Chopin music	Screams, battle sounds	1800–1900	Dark fog, smoke, fire			×	×
Age of steam and electricity	Train, factory, artists	Chopin music		1800–1900				×	×
The year 1918, regaining independence	Man hitting the ground with knife	Dramatic piano music	The whistle of the steel	1918			×		×

Polish-Bolshevik war	Józef Piłsudski and Bolshevik soldier confrontation, Battle scene, Soviet symbol "Hammer and Sickle"	Sounds of battle, screams, explosions, gunshots	1920	Map, visualisation of Soviet attack	×	×	×	×
Interwar Poland:	Factories, Gdynia port, cinema, newspaper,	Dynamic music	1922		×	×	×	×
September Campaign 1939.	Attack on Westerplatte, tanks, bombers (aircraft), destroyed city	Dramatic, sad music	1939	Flashes of fire, smoke	×	×	×	×
Occupation	German and Soviet armies handshake, concentration camps	Dramatic, sad music	1940	Dark, monochromatic filter	×	×	×	×
Polish Resistance	A battle of Britain in the air, Monte Cassino, Warsaw Uprising	Dramatic, sad music	1940 1944	Close-ups for: Polish banners, dead people on the battlefield	×	×	×	×
Polish People's Republic	Reconstruction of Warsaw, workers, a girl on a tractor, blocks of flats,	More cheerful music	1945		×	×	×	×
Workers' revolts, War State	"Solidarity" flags, raising fingers in the "V" symbol, confrontation of workers and militia	Dramatic music, mournful vocal music	1978 1981		×	×	×	×

Image	Image: (visual characteristics)	Music	Sound	Text	Other (e.g. special effects) infographic	Advertising message			Film message		
						Information	Persuasion	Education	Meaningful symbol	Narration about the past	Narration about the present
Transformation	Round Table, transformation of old blocks of flats into modern buildings, city lights, evening sky	Nostalgic music		1989 1990-2000 2100	Effect of transformation of houses to skyscrapers fireworks, transformation of fireworks to European flag on the sky	×	×	×	×	×	×
Bows	Theatre stage, bows of animated "actors" in costumes	Solemn music	Claps								×
Logo of the Polish presence at the Shanghai Expo				Logo		×					×



Table 3. *There Is a City...* Warsaw Uprising Museum

Image	Image (visual characteristics)	Music	Sound	Text	Other (e.g. special effects) infographic	Advertising message			Film message		
						Information	Persuasion	Education	Meaningful symbol	Narration about the past	Narration about the present
Spaces of Warsaw	Aleje Jerozolimskie), art installation ("Greetings from Jerusalem") on the Charles de Gaulle Roundabout, Astronaut King Sigismund's Column	<i>Infinite Horizons</i> by God is an Astronaut									x
The sentence	Black board, white letters	Ibidem		There is a city			x				x
Crowds of people	Sunny day, Warsaw streets, extreme wide shot	Ibidem									x
The sentence	Black board, white letters	Ibidem	Sirens	...that stops for one minute every year			x				x
Minute for Warsaw	People sitting and rising of their seats, cars and passers-by stopping, extreme wide shots in different locations, historical buildings, white and red flags, burning flare,	Ibidem	Sirens				x		x		x
The Minute ends up	People start walking, bikes and cars moving	Ibidem									x
The sentence	Blackboard, white letters	Ibidem	Street sounds, voices, car sound	The Warsaw Uprising			x			x	x
The sentence	Blackboard, white letters	Ibidem	Street sounds, voices, car sound	Find Out Why We Do It, website address			x			x	x



Pracownik zdejmuje szpulę taśmy komputerowej z półek w dziale mailingu bezpośredniego firmy Richard A. Viguerie Company, 1979

Źródło: domena publiczna (Library of Congress), <https://www.loc.gov/pictures/item/2021637542/>

# AUTHOR GALLERY

*Tryb fotograficzny jako narzędzie  
historyczno-kulturowej interpretacji.  
Kinofilskie spojrzenie na świat Ghost of  
Tsushima przez pryzmat trybu Kurosawy*

Prezentowana galeria stanowi wybór autorskich kadrów wykonanych w trybie fotograficznym gry *Ghost of Tsushima* (Sucker Punch, 2020) z wykorzystaniem tzw. *Kurosawa mode* – stylizacji inspirowanej japońskim kinem samurajskim lat 50. XX wieku. Filtr ten odwołuje się do języka filmowego Akiry Kurosawy i Masakiego Kobayashiego, manifestując się nie tylko w warstwie wizualnej (czarno-biała kolorystyka, efekt ziarna, wyraźniejsze manifestowanie podmuchów wiatru), ale również w ścieżce dźwiękowej (wzbogaconej o efekty audialne charakterystyczne dla ówczesnych dzieł Kurosawy).

W zaaranżowanych przeze mnie scenach dramatyczne kontrasty światłocieniowe, narracja budowana poprzez pejzaż, samotność postaci i wyraźnie komponowane ujęcia przywołują estetykę japońskiego kina połowy XX wieku, jak również skłaniają do refleksji nad sposobami obrazowania przeszłości. Chociaż akcja gry osadzona jest w XIII-wiecznej Japonii, wiele jej elementów – od znaczenia samurajskiego etosu po motywy kultury wysokiej (m.in. haiku) – stanowi przetworzenie dorobku późniejszych epok (a także związanych z nimi uproszczeń). Tryb Kurosawy okazuje się tu więc zarówno estetycznym zabiegiem, jak i narzędziem reinterpretacji – a nawet papierkiem lakmusowym – wpływu kina gatunkowego na kształtowanie wyobrażeń historycznych.

W perspektywie współczesnej kultury cyfrowej możliwość samodzielnego komponowania obrazów w interaktywnym świecie gry jeszcze mocniej akcentuje przestrzeń dla kinofilskiego współuczestnictwa. Gracz – w tym wypadku reprezentowany przeze mnie – nie tylko eksploruje zaprojektowaną przez twórców reprezentację japońskiego dziedzictwa, lecz także aktywnie ją przekształca i interpretuje, nadając jej nowy kulturowy i estetyczny wymiar.

Marcin Pigulak

## *Photo Mode as a Tool of Historical and Cultural Interpretation: A Cinephilic Perspective on Ghost of Tsushima Through the Lens of Kurosawa Mode*

This gallery features a selection of authorial compositions created within the photo mode of *Ghost of Tsushima* (Sucker Punch, 2020), employing the so-called ‘Kurosawa Mode’ – a visual and auditory stylization inspired by Japanese samurai cinema of the 1950s. The filter draws on the cinematic language of Akira Kurosawa and Masaki Kobayashi, manifesting not only in the visual layer (black-and-white imagery, film grain effect, emphasized gusts of wind), but also in the sound design, enriched with audio effects characteristic of Kurosawa’s works from that period.

The dramatic light and shadow contrasts, landscape-driven storytelling, isolated characters, and carefully crafted framings in the scenes I have composed evoke not only the aesthetics of mid-20th-century Japanese cinema, but also prompt reflections on how the past is represented. Although the game is set in 13th-century Japan, many of its core elements – from the samurai ethos to motifs of high culture (such as haiku) – are reinterpretations of ideas from later historical periods, often shaped by simplifications or cultural myths. Kurosawa Mode thus functions not merely as an aesthetic device but as a tool of reinterpretation, or even as a litmus test of how genre cinema continues to shape historical imagination.

Within the framework of contemporary digital culture, the ability to compose images autonomously within an interactive game world further highlights the space for cinephilic co-authorship. The player – in this case, myself – not only explores the developer-crafted representation of Japanese heritage, but also actively reshapes and reinterprets it, imbuing it with new cultural and aesthetic meaning.

*Marcin Pigulak*































ALPHA  
VARIA



Pomiędzy kulturą analogową a cyfrową: mikrokomputer obok stosu książek i lampy, 1982

Źródło: domena publiczna (Library of Congress), <https://www.loc.gov/pictures/item/2023631796/>

# Kilka uwag o realizmie filmowym i jego społecznym wymiarze

ANNA ŚLIWIŃSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

**ABSTRACT.** Śliwińska Anna, *Kilka uwag o realizmie filmowym i jego społecznym wymiarze* [Some Remarks on Film Realism and Its Social Dimension]. "Images" vol. XXXVIII, no. 47. Poznań 2025. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 295–301. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2025.38.47.16>.

This text explores the concept of realism in the context of cinema on various levels. It examines the relationship between film and reality, compares realism with classic narration and art film, explores film techniques that aim to authentically depict reality on screen, and considers the social aspect of realism. Regarding the latter term, an attempt is made to identify the characteristics that best capture its essence. The text aims to present different contexts related to the concept of realism, but it does not provide a comprehensive and in-depth analysis of this phenomenon.

**KEYWORDS:** reality, film realism, social realism in cinema

Termin „realizm” w odniesieniu do kina warto rozważyć na kilku płaszczyznach. Po pierwsze, można analizować, w jakie relacje wchodzi kino z rzeczywistością, czyli jak film odzwierciedla świat zewnętrzny. Po drugie, porównać realizm[1] z klasyczną narracją oraz kinem artystycznym. Po trzecie, przyjrzeć się technikom filmowym, które pozwalają na pełniejsze ukazanie rzeczywistości na ekranie. Po czwarte, dodać do rzeczownika „realizm” przymiotnik „społeczny”, próbując wyznaczyć jego cechy charakterystyczne. Niniejszy tekst służy przytoczeniu wskazanych kontekstów, nie rości sobie jednak prawa do przedstawienia tematu w sposób dogłębny. Użyta w tytule formuła „kilku uwag” sugeruje, że pewne kwestie zostaną wskazane, by pozostawić je do dalszej refleksji i pobudzić do kolejnych poszukiwań.

## Kino a rzeczywistość

Od początku istnienia medium filmu jasne było, że właśnie ta ze sztuk będzie idealnym narzędziem do próby pokazywania życia takim, jakim jest. Nie dawały tej możliwości literatura, malarstwo, muzyka, nawet fotografia, w której „brakowało” przecież elementu ruchu, by precyzyjniej odwzorowywać rzeczywistość.

Choć, zdaniem wielu badaczy (np. Siegfrieda Kracauera[2]), zarówno fotografię, jak i film należy traktować jako blisko ze sobą związane, przewagą tego drugiego był fakt, że nie tylko uwydatniał on „prawdziwy”[3] obraz świata, ale

[1] Pozostawiam ten termin niedookreślony, mając na uwadze, że zdaniem Arkadiusza Lewickiego można go nazwać systemem sygnifikacji (lub kulturowym paradygmatem), a według Birgera Langkjæra praktyką filmową. Por. Arkadiusz Lewicki, *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007, s. 67–69 oraz Birger Langkjær, *Realism as a Third Film Practice*, „MedieKultur” 2011, nr 27(51).

[2] Por. Siegfried Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. Wanda Wertenstein, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 29–49.

[3] Warto jednak zaznaczyć, że kino nigdy nie odzwierciedla rzeczywistości w całej jej złożoności i w tym znaczeniu nigdy też nie pokazuje „prawdy” (sam montaż oznacza przecież zerwanie z zasadą pokazywania „prawdy”, na co dowody można znaleźć choćby w eksperymentach Kuleszowa). Dlatego też wielu badaczy (na czele z André Bazinem) sugerowało, by unikać zbyt częstych cięć montażowych, a środki techniczne sprowadzać do koniecznego minimum.

mógł też pokazać go w czasie i w rozwoju (pisał o tym Kracauer, wspominając choćby o „poku życia”, który może być uchwycony przez oko kamery[4]). Relacja łącząca kino i rzeczywistość pozostawała zresztą w centrum zainteresowań większości teoretyków kina: tych, którzy – jak André Bazin – pytali, za pomocą jakich technik można najlepiej pokazać to, co za oknem, ale również tych, którzy (jak np. już na początku XX wieku Hugo Münsterberg) stwierdzali, że film nie reprodukuje rzeczywistości, a raczej to, w jaki sposób umysł ludzki tworzy rzeczywistość z dostępnych mu danych. Podążając za tym drugim tropem, współczesne teorie kina skupiają się bardziej na relacji film-widz, mniej zaś film-rzeczywistość. Ta ostatnia kwestia nie zostaje jednak usunięta z pola widzenia teoretyków. Wspomniane relacje można połączyć w jedno, czego dowodem są badania kognitywne sugerujące, że bez większego wysiłku możemy zrozumieć film, bo oglądanie go przypomina nam prawdziwe, rzeczywiste zdarzenia. Joseph D. Anderson zauważa, że film wydaje się nam realistyczny, ponieważ obserwujemy bezpośrednio wydarzenia i słyszymy dźwięki stworzonego fikcyjnego świata. Teoretyk konstatuje, że kino pozostaje oczywiście iluzją (lub – by użyć jego określenia – „zbiorem zagnieżdżonych iluzji”), której istnienie utrzymuje się tylko wtedy, gdy spełnione są warunki narzucone przez nasze systemy percepcyjne. Film pełni zaś funkcję zastępczą wobec rzeczywistości. Widzowie mają świadomość, że obcuje z filmem

(czyli czymś innym niż rzeczywistość), ale wie-  
 zda o iluzji wizualnej nie staje na drodze w jej przyjęciu i zaakceptowaniu. Tym samym film jako „zastępcza rzeczywistość” nie przeszkadza w odczuwaniu przez widzów rzeczywistych emocji i myśli, które mogą potwierdzać, wspierać lub podważać różne aspekty postrzeganej przez nich rzeczywistości. Anderson zauważa, że niebezpieczeństwo w thrillerze nie jest rzeczywiste, ale odczuwany przez nas lęk o losy bohatera już tak. Wydarzająca się na naszych oczach tragedia nie jest realna – jednak nasza empatia i smutek takie pozostają[5].

### Realizm wobec klasycznej narracji i kina artystycznego

Thomas Elsaesser europejskie kino artystyczne/autorskie (a co za tym idzie – również kino światowe)[6] postrzega jako występujące w opozycji do Hollywood[7] dlatego, że charakteryzuje je większy stopień realizmu zarówno w odniesieniu do opowiadanych historii, jak i samego sposobu opowiadania. Rozwinięciem tej myśli może być tabela, którą w swoim artykule umieścił Birger Langkjær[8], porównując w niej najważniejsze elementy dotyczące klasycznej narracji, realizmu oraz filmu artystycznego. Badacz zaczyna od porównania konstrukcji postaci, które w klasycznej narracji są psychologicznie wyraźnie określone, przez co stają się dla nas bardziej jednoznaczne, ale też jednowymiarowe. W realizmie, choć protagoniści są „zdefiniowani”, a ich cechy i motywacje szczegółowo przedstawione, więcej miejsca zajmuje akcentowanie ich złożoności. Jeszcze bardziej „otwarcie” i podatni na naszą interpretację pozostają bohaterowie filmu artystycznego, charakteryzujący się złożonością i wieloznacznością, która stawia ich w procesie poszukiwania sensu, akcentując pewne aspekty osobowości w sposób subtelny i niedookreślony.

Kolejne kwestie zestawiane przez badacza dotyczą fabuły i konfliktów. Klasyczna narracja kładzie nacisk na przyczynowość i ma wyraźne zakończenie. W tym przypadku konflikty są dokładnie zdefiniowane i związane z zewnętrznym światem. Inaczej dzieje się w odniesieniu

[4] Siegfried Kracauer, op. cit., s. 100–102.

[5] Por. Joseph D. Anderson, *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film*, Southern Illinois University Press, Carbondale–Edwardsville 1996, s. 166–167.

[6] Thomas Elsaesser używa tu określenia „European art/auteur cinema”. Thomas Elsaesser, *World Cinema. Realism, Evidence, Presence*, [w:] *Realism and the Audiovisual Media*, red. Lúcia Nagib, Cecilia Mello, Palgrave, Basingstoke 2009, s. 3.

[7] Symbolizującego klasyczne narracje.

[8] Poniższe rozważania będą rozwinięciem zagadnień, które w formie tabeli zamieścił w swoim artykule Birger Langkjær. Por. Birger Langkjær, op. cit., s. 47.

do realizmu, w którym dotyczą one przede wszystkim relacji intymnych oraz społecznych; fabuła jest tu łatwa do zrozumienia, ale epizodyczna i prowadząca nas do otwartego zakończenia, które sugeruje pewną ciągłość (np. nowy początek). Finał opowieści w kinie artystycznym również pozostaje otwarty, ale przede wszystkim na nasze, odbiorcze interpretacje. Natomiast prowadząca do niego fabuła opiera się na egzystencjalnych konfliktach i opowieści, która jest nie tylko epizodyczna, ale też wieloznaczna.

Langkjær wskazuje w końcu dwa obszary (stylu i fikcji), które łączą klasyczną narrację z realizmem, odróżniając je jednocześnie od filmu artystycznego. W tym ostatnim chodzi o fikcję, która jest niespójna, może być przerywana różnymi zabiegami, np. dezorientującymi widza, a całość historii podlega przy tym wyraźnym zabiegom stylizowania. Podczas gdy w klasycznej narracji i realizmie głównym zabiegiem stylistycznym jest koncentrowanie się na akcentowaniu fabuły. Kwestia fikcji podlega w tych dwóch przypadkach zasadzie utrzymania spójności i przekonania widza do tego, że przedstawiany fikcyjny świat jest koherentny i kompletny.

### **Realizm bezszwowy, estetyka realistyczna**

Zdaniem Susan Hayward realizm funkcjonuje w filmie zarówno na poziomie narracyjnym, jak i wizualnym. Ponadto, według badaczki istnieją dwa rodzaje realizmu filmowego. Po pierwsze, realizm bezszwowy<sup>[9]</sup>, którego „ideologiczną” funkcją jest maskowanie iluzji realizmu. Po drugie, realizm motywowany estetycznie (czyli inaczej: estetyka realistyczna<sup>[10]</sup>), który próbuje używać kamery w sposób niemanipulacyjny i za cel realizmu uznaje jego zdolność do odszyfrowania rzeczywistości z założeniem, że sposobów jej odczytywania może być więcej niż tylko jeden<sup>[11]</sup>.

W realizmie bezszwowym techniki filmowe usuwają ideę iluzji, stosując odpowiednie oświetlenie, kolor, dźwięk lub montaż po to, by nie zwracać uwagi na iluzjonistyczną naturę

„efektu rzeczywistości”<sup>[12]</sup>. Celem takich działań jest utrzymanie widza w permanentnym stanie złudzenia – zapewniając tym samym „bezpieczeństwo” rzeczywistości<sup>[13]</sup>. W estetyce realistycznej (wysoko cenionej przez francuskich filmowców w latach 30. XX wieku, a następnie przez André Bazina w latach 50.) „efekt rzeczywistości” wywoływany jest przede wszystkim tym, co kino chce powiedzieć, ale zapewnia też widzowi miejsce na indywidualną, osobistą lekturę. Rozwiązania techniczne działają w tym przypadku tak, aby nie narzucać zakodowanego, preferowanego systemu czytania. Raczej wybiera się maksymalnie obiektywną formę realizmu osiąganą za pomocą wybranych lokalizacji, odpowiednich typów ujęć oraz naturalnego oświetlenia i obsady składającej się w większości z nieprofesjonalnych aktorów. Wykorzystuje się przy tym długie ujęcia (aby „nie kontrolować” obrazu za pomocą montażu), często z użyciem głębi ostrości (w celu przeciwdziałania manipulacji obrazem), preferowane są ujęcia o kącie 90 stopni, ponieważ pozostają one na wysokości oka, co oznacza najbardziej obiektywne oddanie stanu rzeczy. Wszystkie wykorzystane techniki mają chronić czasoprze-

[9] W polskim piśmiennictwie przedmiotu temu zagadnieniu w dużej mierze została poświęcona publikacja: Mirosław Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1994.

[10] W dalszej części rozważań będę używać tego terminu, ponieważ (mimo że nie jest on w pełni wierny anglojęzycznemu oryginałowi), moim zdaniem, lepiej oddaje kwestie, o których pisze Hayward.

[11] Por. Susan Hayward, *Cinema Studies. The Key Concepts*, Routledge, New York 2000, s. 311–312.

[12] Warto zauważyć, że używany przez Hayward termin „reality effect” badaczka najprawdopodobniej wywodzi od „l'effet de réel” („the reality effect”) Rolanda Barthes’a (choć nie sugeruje tego wprost, jedynie zaznacza cudzysłowem). Por. Roland Barthes, *Efekt rzeczywistości*, tłum. Michał P. Markowski „Teksty Drugie” 2012, nr 4(136), s. 119–126.

[13] Por. Susan Hayward op. cit., s. 312.

strzeżną integralność tego, co zostaje pokazane na ekranie[14].

### **Estetyka realistyczna: przypadek realizmu społecznego**

Realizm społeczny w filmie odnosi się, podobnie jak w literaturze (np. w powieściach Emila Zoli), do przedstawienia okoliczności społecznych i ekonomicznych, w których konkretne grupy społeczne (zwykle klasy robotnicze i średnie) są prezentowane w trakcie zmagania z codziennymi niedogodnościami i problemami. Samo pojęcie „realizmu społecznego” jest trudne do zdefiniowania. Nie jest on typowym przykładem gatunku filmowego, który ma skodyfikowany repertuar zasad. Może zatem konwencją? Albo, wypożyczając termin Langkjæra (którego, jak już wiemy, użył w odniesieniu do realizmu), praktyką filmową? Badacz termin „praktyka filmowa” (rzecz jasna – w kontekście realizmu) widzi w obszarze trzech opozycji: jako fikcja (w przeciwieństwie do filmu faktu), jako produkcja o poważnej wymowie (w przeciwieństwie do komedii), jako zjawisko z pewną ogólną tendencją albo „globalną” formą danego filmu (w przeciwieństwie do pojedynczych lub pomniejszych rozwiązań, które mogą pojawiać się też w innych filmach, które nie są w pełni realistyczne)[15].

W odniesieniu do pojęcia realizmu społecznego warto byłoby niewątpliwie skupić się na trzeciej ze wskazanych przez Langkjæra opozycji, próbując tym samym wskazać pewną „ogólną tendencję” oraz repertuar cech, które opisywałyby ten typ kina. Wśród wymienionych elementów na pewno na pierwszy plan wysuwają się następujące: bohater (najczęściej z klasy robotniczej), sposób filmowania („surowy”, bez zbędnych ozdobników), lokalizacja

(industrialny, fabryczny klimat, mieszkania komunalne, ubogie dzielnice) oraz podejmowanie trudnych, poważnych tematów, często nurtujących samych autorów (z których większość ma zdecydowanie lewicowe poglądy). Wskazany katalog cech tego kina odpowiada też poglądom Samantha Lay, która widzi realizm społeczny w kilku obszarach: praktyki i polityki, zagadnień i tematów, reprezentacji oraz formy i stylu. Wskazane pola wydają się dość jednoznaczne. Warto jedynie dodać, że praktyka, zdaniem badaczki, wiąże się z procesem produkcji filmu (niskich kosztów, niezależnych projektów, nieprofesjonalnych aktorów i naturalnych plenerów). Polityka dotyczy zaś stanowiska samego autora filmu – badającego tematy często trudne, ignorowane lub marginalizowane oraz angażującego się w problemy mniejszości lub konkretnych grup społecznych[16].

By dalej brnąć w gąszczu możliwych określeń, które można łączyć z terminem realizmu społecznego, warto przywołać raz jeszcze estetykę realistyczną, którą – zdaniem Hayward – najłatwiej rozpoznać, przyglądając się użytym w filmie technikom. W takim kinie, jak wspomniałam wcześniej, nie chodzi tylko o utrzymanie nas w stanie iluzji (jak to ma miejsce w realizmie bezszwowym), ale przede wszystkim o przekonanie, że to, co widzimy na ekranie, jest spójne z tym, co obserwujemy za naszym oknem. Sprawdźmy zatem, jak wskazane cechy estetyki realistycznej działają w obrębie kina realizmu społecznego.

Według Julii Hallam i Margaret Marshment głównym celem filmów spod znaku realizmu społecznego jest eksplorowanie wpływu czynników społecznych i otoczenia na rozwój postaci. Twórcy takiego kina skupiają się na pokazywaniu, jak miejsce, w którym znajdują się bohaterowie, wpływa na ich tożsamość i sposób życia. Starają się jednocześnie uwypuklić powiązania między lokalizacją a tożsamością oraz tym, z czym protagoniści się identyfikują[17]. W przypadku realizmu społecznego można dostrzec inny rodzaj narracji niż ten charakterystyczny dla kina klasycznego, w którym bohaterowie dążą do konkretnego celu, pokonują

[14] Por. ibidem.

[15] Birger Langkjær, op. cit., s. 43.

[16] Samantha Lay, *British Social Realism. From Documentary to Brit Grit*, Wallflower, London–New York 2002, s. 9.

[17] Julia Hallam, Margaret Marshment, *Realism and Popular Cinema*, Manchester University Press, Manchester 2000, s. 184.



przeszkody, a ich losy stoją w centrum całej historii. W takiej opowieści chodzi o ich rozwój, gdy zaś te cele zostają zrealizowane, narracja dobiega końca. Rozważa tę kwestię Langkjær, odnosząc ją właśnie do struktur narracji klasycznej. Stwierdza, że w filmie detektywistycznym bohater chce dowiedzieć się, kto dopuścił się przestępstwa – do wyjaśnienia tego zmierza cała opowieść. W romansie natomiast chłopak pragnie zdobyć serce dziewczyny (i *vice versa*), a spełnienie ich romantycznej tęsknoty jest tym, co zapewni finalne „domknięcie” narracji. W realizmie społecznym bohater może marzyć o rowerze, żeby dzięki niemu zdobyć potrzebną pracę, albo o romansie z kobietą, którą spotkał w barze, ale filmy takie jak *Złodzieje rowerów* (1948, reż. V. De Sica) czy *Z soboty na niedzielę* (1960, reż. K. Reisz) są skupione wokół tematów dumy, poczucia własnej wartości i tożsamości, nie zaś – konkretnych celów i działań. Emocje ujawniane w procesie interakcji społecznych, takie jak wstyd, duma i upokorzenie (w przeciwieństwie do podstawowych uczuć, np. strachu w thrillerach lub radości w komediach romantycznych) odgrywają kluczową rolę w sposobie zachowania i reakcji bohaterów kina realizmu społecznego. Sytuacje dramatyczne zaś są najczęściej konstruowane przez uwarunkowania społeczne, które definiują i wyznaczają granice tego, jak protagonista może radzić sobie w życiu, nie tylko w kwestiach pracy, edukacji i aspektów materialnych, ale także w obszarze relacji przyjacielskich, miłosnych i intymnych[18].

Dla protagonistów realizmu społecznego istotne jest przede wszystkim radzenie sobie z otaczającą ich rzeczywistością, a nie jedynie osiągnięcie konkretnego celu poprzez działania ukazywane w ciągu przyczynowo-skutkowym. Narracja skupia się na tym, jak bohaterowie adaptują się do trudnych sytuacji bez utraty własnej tożsamości[19]. Dobrym przykładem jest film *Ja, Daniel Blake* (2016), w którym Ken Loach nie podąża za standardowymi narracjami klasycznymi. Głównym zadaniem jego filmu (zgodnie ze wskazanymi wcześniej wytycznymi) jest podjęcie trudnego, poważnego tematu – bezrobocia. Sytuacja Daniela Blake’a,

stolarza, który z powodów zdrowotnych zostaje pozbawiony możliwości wykonywania pracy, wywołuje w nas empatię oraz nadzieję, która każe nam wierzyć, że bohaterowi uda się optymalnie rozwiązać problemy. Głównym celem filmu nie jest jednak chęć pokazania „osiągnięcia” czy „rezultatu”. Zamiast tego skupiono się na drodze, jaką Blake przemierza, i na jego dążeniu do zachowania godności w trudnej sytuacji. Reżyser kieruje naszą uwagę tak, by nie było dla nas najistotniejsze, czy bohaterowi uda się rozwiązać problem braku pracy w sposób zgodny ze schematami znanymi z klasycznej narracji. Film podkreśla przy tym znaczenie samej podróży, a nie tylko jej finalnego celu.

W *Ja, Daniel Blake* pojawiają się tropy, które pozornie mogą wydawać się podobne do klasycznych rozwiązań. Podług przypuszczeń widza, przywiązanego do klasycznej narracji, znajomość Katie z Danielem powinna zamienić się w relację romantyczną. W filmie Loacha sposób pokazania zażyłości łączącej tych bohaterów nie wychodzi naprzeciw takim oczekiwaniom odbiorców, pozostaje natomiast poruszającym obrazem przyjaźni.

Omawiany film odchodzi od kanonicznej drogi rozwoju postaci i koncentruje się na autentycznym przedstawieniu trudności, jakie wiążą się z walką z biurokracją i systemem społecznym oraz próbą zachowania honoru. Bohaterowi nie udaje się wprowadzić żadnych znaczących zmian w jego środowisku, co jeszcze bardziej dystansuje film od klasycznych rozwiązań, konfrontując widza z brutalną rzeczywistością i zachęcając go do refleksji nad niesprawiedliwością oraz potrzebą zmiany systemu. Zdradza nam przy tym stanowisko reżysera, który nigdy nie krył się ze swoimi lewicowymi poglądami i wielokrotnie publicznie wypowiadał się na temat koniecznych, jego zdaniem, zmian.

Nawet śmierć Daniela Blake’a wydaje się być przypadkowa i niewpływająca na to, co dzieje się wokół niego. Ponownie, wskazane ujęcia są

[18] Por. Birger Langkjær, op. cit., s. 49.

[19] Ibidem.

bardzo dalekie od spektakularnych scen znanych z klasycznych narracji, w których bohater zostaje tylko teoretycznie pokonany, a umierając zwycięża, np. wykrzykując słowo: *wolność* (jak to ma miejsce w scenie śmierci Williama Wallace'a w filmie *Braveheart. Waleczne serce*, 1995, reż. M. Gibson). Wokół Daniela Blake'a nic się nie zmienia, świat pozostaje taki sam, a bohater nie wygrywa z biurokratyczną maszyną i bezwzględny systemem. Jedyne, co się udaje, to ocalenie godności i człowieczeństwa.

Mimo że bohater filmu *Ja, Daniel Blake*, podobnie jak w kinie klasycznym, jest oglądany przez nas przez osiemdziesiąt procent czasu trwania seansu, a cały pokazywany nam materiał filmowy bezpośrednio powiązany z protagonistą, dostrzegamy także paradokmentalne ujęcia, które nie wpływają w znaczącym stopniu na rozwój akcji, nie są nośnikami żadnych idei, nie wpływają na rozwój bohatera, często służą tylko i wyłącznie obserwacji społeczeństwa (np. w ujęciach pokazujących życie ulicy, toczące się na drugim planie, za plecami bohatera, który odbywa swoją odyseję ulicami Newcastle). Czujemy się tym samym, jakbyśmy oglądali „potok życia”, a każde użyte przez Loacha rozwiązanie techniczne ma na celu unikanie nadmiernej estetyzacji, skupiając się na przedstawieniu zdarzeń w najbardziej autentyczny sposób i to taki, w którym przedmioty i zdarzenia niemające wpływu na narrację najpełniej oddają realność sytuacji.

W opisywanym filmie nawet rozwiązania montażowe są podporządkowane zasadzie oszczędności i prostoty – widać to np. w scenie, w której bohater nie może uporać się z elektronicznym wypełnieniem formularza. Zastosowane zaciemnienia, które mają sugerować widzowi nieubłagalnie płynący czas, wyglądają jakby zostały przygotowane przez kogoś, kto posługuje się najprostszym programem montażowym. Dodatkowo, opisana scena rozgrywa się w publicznej bibliotece, która wpisuje się w wachlarz „zwykłych” i, dzielonych z innymi członkami społeczeństwa, miejsc, które z taką lubością eksponuje się w filmach realizmu społecznego. Różne lokalizacje Newcastle (bloki

i mieszkania komunalne, biura instytucji państwowych czy ulice zniszczonych dzielnic) jeszcze wyraźniej podkreślają kwestie problemów społecznych (ubóstwa, bezrobocia, biurokracji), z którymi zmagają się bohater.

\*\*\*

Pojęcia realizmu i realizmu społecznego wymykają się jednoznaczny definicjom. Krytycy i teoretycy kina podsuwają tropy, za pomocą których można skupiać się na różnych aspektach (narracyjnych, estetycznych czy tematycznych) wskazanych zagadnień. Realizm i (nierozzerwalnie zespolony z nim) realizm społeczny stanowią kategorie o szerokim zakresie interpretacji, generując różnorodne podejścia i stanowiska. Wiemy doskonale, że każda rozmowa o tego typu pojęciach pozostaje w pewnym sensie abstrakcyjna, bo mówimy o konstruktach, które tworzymy, by opisać pewne zjawiska, podczas gdy te artefakty są pozbawione realnie istniejących odpowiedników. Jako pewne fikcje mają jednak tę zaletę, że można wypełniać je wciąż na nowo innymi znaczeniami, a każda ich reprezentacja, czyli np. konkretny film, może być traktowany jako ten, który, wpisując się w pewien paradygmat, pozostaje jednocześnie wierny swoim własnym celom, perspektywom oraz podejściu do przedstawionych zagadnień i to właśnie pobudza widza, krytyka czy teoretyka do kolejnych badawczych poszukiwań.

#### BIBLIOGRAFIA

- Anderson Joseph D., *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film*, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville 1996.
- Barthes Roland, *Efekt rzeczywistości*, tłum. Michał P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4 (136), s. 119–126.
- Elsaesser Thomas, *World Cinema. Realism, Evidence, Presence*, [w:] *Realism and the Audiovisual Media*, red. Lúcia Nagib, Cecilia Mello, Palgrave, Basingstoke 2009, s. 3–19.
- Hallam Julia, Marshment Margaret, *Realism and Popular Cinema*, Manchester University Press, Manchester 2000.

- Hayward Susan, *Cinema Studies. The Key Concepts*, Routledge, New York 2000.
- Kracauer Siegfried, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. Wanda Wertenstein, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Langkjær Birger, *Realism as a Third Film Practice*, „MedieKultur” 2011, nr 27(51), s. 40–54. <https://doi.org/10.7146/mediekultur.v27i51.4078>
- Lay Samantha, *British Social Realism. From Documentaries to Brit Grit*, Wallflower, London–New York 2002.
- Lewicki Arkadiusz, *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007.
- Nagib Lúcia, *Realist Cinema as World Cinema*, [w:] *The Routledge Companion to World Cinema*, red. Rob Stone et al., Routledge, Abingdonon Thames 2017.
- Przylipiak Mirosław, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1994.

# Polska krytyka filmowa kina dokumentalnego w czasopiśmie branżowych. Od końca II wojny światowej do przełomu cyfrowego. Rekonesans badawczy\*

MATEUSZ DREWNIAK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

**ABSTRACT.** Drewniak Mateusz, *Polska krytyka filmowa kina dokumentalnego w czasopiśmie branżowych. Od końca II wojny światowej do przełomu cyfrowego. Rekonesans badawczy* [Polish Film Criticism of Documentary Cinema in Professional Journals: From the End of World War II to the Digital Turn. Research Reconnaissance]. "Images" vol. XXXVIII, no. 47. Poznań 2025. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 302–316. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2025.38.47.17>.

The subject of this paper is Polish film criticism of documentary cinema present in the Polish trade magazines from the end of the Second World War (1945) to the digital turn (*circa* 2000). The starting point for undertaking this topic was two library searches at the Library of the Polish National Film Archive in Warsaw. As a result, the author compiled an atlas of critical texts on film (which were created in the indicated time period and published in the selected trade magazines), presented their genealogical division and pointed out the most important places of their publication. Then looking at this map, he highlighted several names of publicists, some of which caught his special attention. The final aim of this analysis involves the wish to inspire other researchers to show interest in the topic indicated above. The atlas offered in this work is intended to serve film, cultural and media scholars as an inspiration to undertake further research on documentary cinema journalism in Poland.

**KEYWORDS:** film criticism, documentary cinema, atlas of critical texts, critical reception, journalism in Polish People's Republic, journalism after the digital turn

W artykule dotyczącym dokumentacji archiwalnej w zasobach Filmoteki Narodowej –

\* Badania archiwum FINA zostały przeprowadzone dzięki funduszom uzyskanym w konkursie grantowym *Study@research*, organizowanym przez Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w ramach programu „Inicjatywa Doskonałości – Uczelnia Badawcza” (ID-UB) – nr konkursu: 096, zad. 34. Nr wniosku ID-UB: 096/34/UAM/0010. Artykuł powstał zaś na bazie pierwszego rozdziału mojej pracy magisterskiej, obronionej w 2024 roku na UAM.

[1] W dalszej części tekstu zamiast pełnej nazwy instytucji będę stosował skrótowiec „FINA”.

[2] Chciałbym bardzo podziękować panu Adamowi Wyżyńskiemu, kierownikowi Biblioteki FINA, za wszelką pomoc i wskazówki podczas przeprowadzania moich kwerend.

[3] Adam Wyżyński, *Dokumentacja archiwalna w zasobach FINA – typologia zbiorów, próba cha-*

Instytutu Audiowizualnego w Warszawie[1] Adam Wyżyński[2] pisze, że: „Badania filmoznawcze w ostatnich latach coraz częściej prowadzone są na podstawie dokumentów źródłowych. Wiąże się to z faktem, że przedmiotem analizy badaczy jest już nie tylko samo dzieło, lecz w dużym stopniu również konteksty, uwarunkowania polityczne, społeczne i realizacyjne [...]”[3]. Zwrot ku archiwom, szeroko opisywany w publikacji *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych*, dowartościował ten wcześniej niezbyt wnikliwie eksplorowany, a bogaty obszar naukowych poszukiwań. Jak zauważają redaktorzy przywołanej pracy:

W archiwach zawarty jest potencjał umożliwiający wielogłos, tworzenie narracji równoległych, które w sposób radykalny zmieniają postrzeganie tego, co minęło. Drzemie w nich niezwykła siła rewi-

dowania przeszłości, ujrzenia jej jako pełniejszej, bardziej zniuansowanej. [...] Wielość i równoprawność źródeł może stanowić wartość, lecz rodzi też pewne zagrożenia, ponieważ prowadzić może do obalenia kanonów, do zacierania wartości, na podstawie których je tworzono, a w następstwie – do poczucia chaosu[4].

Być może, chcąc przeciwdziałać owemu chaosowi, Wyżyński dzieli papierową dokumentację FINA na trzy grupy: dokumenty okołofilmowe, akta oraz materiały odnoszące się do kultury filmowej. Te ostatnie, które możemy nazwać „dokumentami życia społecznego”[5], zdają się zawierać w sobie największy potencjał w poszerzaniu wiedzy na temat krytyki filmowej. To ważne, gdyż od pewnego czasu naukowcy przekonują się, że badanie krytyki dostarcza wcześniej nieznanych tropów analityczno-interpretacyjnych oraz stanowi nieocenione świadectwo myśli filmowej minionych dekad, stymulującej niejednokrotnie metamorfozy kina. Jest to widoczne zwłaszcza w obszarach dotychczas niespenetrowanych naukowo – chociażby w polskiej krytyce kina dokumentalnego, uprawianej między końcem II wojny światowej a przełomem stuleci.

Czytelnikowi należą się w tym miejscu wyjaśnienia. Celem podjętych przeze mnie studiów oraz kwerend w Bibliotece FINA było zidentyfikowanie oraz wstępne rozpoznanie i skategoryzowanie genologiczne tekstów, z którymi można spotkać się w rodzimej publicystyce dotyczącej filmu dokumentalnego. Istotę tematu stanowiło zatem stworzenie podstawowej mapy, a może raczej atlasu, recepcji krytycznej obecnej na łamach drukowanej prasy filmowej, zarówno w okresie PRL-u, jak i w pierwszych kilkunastu latach istnienia III RP. Ogrom zebranych materiałów zmusił mnie jednak do publikacji wyników badania w częściach. Niżej tekst jest pierwszą z nich – skupioną tylko na czasopiśmie branżowych. Kolejne obejmować będą zagadnienia krytyki pisanej w ogólnopolskiej prasie kulturalno-społecznej, gazetach festiwalowych, publikacjach zbiorowych i książkach autorskich.

Oczywiście taka idea szerokich kwerend prowokowała do zestawiania tekstów odda-

lonych od siebie czasem nie o miesiące, ale o dziesięciolecia. Była to jednak decyzja podjęta z pełną świadomością ewolucyjności krytyki filmowej. Kończąca cezura czasowa jest zaś trochę płynna. Wynika z obserwowanych po 2000 roku coraz silniejszych zmian związanych z przełomem cyfrowym, który przyczynił się do zapaści klasycznego modelu krytyki filmowej. Dzięki takiej koncepcji unika się mieszania dwóch metodologii badania krytyki filmowej, precyzyjniej wskazuje się terytorium badawcze oraz koncentruje się na sporządzaniu atlasu tekstów bez wchodzenia w analizę ich treści.

Tradycja i wartość dawnej publicystyki dotyczącej kina dokumentalnego nadal pozostają dla polskiego czytelnika przestrzenią całkowicie enigmatyczną, a dla rodzimych filmoznawców zaledwie szczątkowo rozpoznaną. Zatem na tym etapie studiów istotniejsze jest uchwycenie wzrokiem wybranego obszaru i jego uporządkowanie, niż ryzykowne poszerzanie panoramy zjawiska. Jedynymi propozycjami z zakresu archiwalnych badań filmoznawczych na temat krytyki dokumentu są artykuły podejmujące wybrane, bardzo konkretne i często ograniczone materiałowo wątki wyciągnięte z tego ogromnego zbioru. Zwiększa to wrażenie wyobcowania krytycznego pisania o kinie dokumentalnym w naukowym dyskursie, gdzie dominuje refleksja nad krytyką filmu fabularnego. Nie ma w tym właściwie nic dziwnego – badając publicystykę odnoszącą się do dokumentu, musimy przebrnąć przez szereg tekstów skrupulatnie rozróżniających odmiany tego kina: produkcje

*rakterystyki, potencjał badawczy, [w:] Konteksty źródłowe w badaniach filmoznawczych*, red. Barbara Giza, Barbara Gierszewska, Monika Bator, Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2022, s. 93.

[4] Barbara Giza, Piotr Zwierzchowski, Katarzyna Mąka-Malatyńska, *Od redaktorów, [w:] Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych*, red. eidem, Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2020, s. 8–9.

[5] Adam Wyżyński, op. cit., s. 94.

krótkometrażowe i pełne metraże, film oświatowy i instruktażowy, dokument telewizyjny, kino montażowe czy reportażowe albo film o sztuce. Były mnożą się na każdym kroku, co uświadamia potencjalnym badaczom, że w przeciwnieństwie do fabuły krytyka dokumentu już na etapie samego przedmiotu swojego zainteresowania jest znacznie bardziej skomplikowanym terytorium niż jej bliźniacza siostra.

### Mapa źródeł

Kilka słów należy się źródłom, które podsuwały tropy poszukiwawcze i pozwalały działać

- [6] *Bibliografia polskich wydawnictw filmowych. 1945–1972*, oprac. Alicja Dembowska, Ilona Szuster-Kacprzyk, FilMOTEKA Polska, Warszawa 1974.
- [7] *Bibliografia polskich wydawnictw filmowych. 1973–1978*, oprac. Urszula Franczyk, Hanna Luba, Anna Wastkowska, FilMOTEKA Polska, Warszawa 1980.
- [8] *Bibliografia polskich wydawnictw filmowych. 1979–1982*, oprac. Urszula Franczyk, Hanna Luba-Drabik, Anna Wastkowska, FilMOTEKA Polska, Warszawa 1984.
- [9] *Bibliografia polskich wydawnictw filmowych. 1983–1986*, oprac. Urszula Franczyk, Elżbieta Kolosa, Krystyna Nowicka, Anna Wastkowska, FilMOTEKA Polska, Warszawa 1990.
- [10] *Wytwórnia Filmów Dokumentalnych 1949–1984*, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, Warszawa 1985.
- [11] *Katalog filmów oświatowych. Część I. Filmy instruktażowe*, wstęp: Stanisław Reymont, Filmom. Centrala Filmów Oświatowych, Warszawa 1962; *Katalog filmów oświatowych. Część II. Filmy popularno-naukowe*, wstęp: Stanisław Reymont, Filmom. Centrala Filmów Oświatowych, Warszawa 1962; *Katalog filmów oświatowych. Część III. Filmy szkolne*, wstęp: Stanisław Reymont, Filmom. Centrala Filmów Oświatowych, Warszawa 1962.
- [12] Janusz Skwara, *Wstęp*, [w:] *Polskie filmy krótkometrażowe nagrodzone na festiwalach*, Centrala Filmów Oświatowych „Filmos”, Kraków 1967, s. 3–4.
- [13] Bogumił Drozdowski, Zbigniew Klaczyński, *Polska w filmie dokumentalnym. 1960–1973. Przewodnik-informator*, Instytut Wydawniczy CRZZ, Warszawa 1975.

sprawniej podczas kwerend. Warto zajrzeć do takich pozycji jak *Biblioteka zawartości czasopism czy Polska bibliografia literacka*, aby wstępnie rozeznaczyć to, czego można się spodziewać, przeglądając zasoby FINA. Pierwsze z wymienionych źródeł dostępne jest fizycznie i umożliwia szukanie informacji po nazwiskach autorów lub wskazanej tematyce tekstu. *Biblioteka zawartości czasopism* okazuje się pomocna, gdyż obejmuje właściwie cały przewidziany dla tej pracy przedział czasowy, lecz podczas kwerend ujawnia się jej niekompletność. Niekiedy, podążając za jednym z wyszukanych tekstów, natrafia się na kilka innych (nie mniej ważnych) artykułów w obrębie tego samego numeru pisma, których istnienia *Biblioteka zawartości czasopism* w ogóle nie rejestruje. Podobnie jest z *Polską bibliografią literacką* (w wersji internetowej obejmującą obecnie lata 1989–2012) czy bibliografią polskich wydawnictw filmowych z lat 1945–1972[6], 1973–1978[7], 1979–1982[8] oraz 1983–1986[9]. Tylko od czasu do czasu uzyskane z nich informacje uzupełniają to, czego nie da się wyczytać z wcześniej wskazanego źródła.

Wypadałoby chociaż pokrótce wspomnieć także o broszurach i katalogach, których treści związane są z różnymi odmianami kina dokumentalnego. Pozycje takie jak wydana przez Centralę Filmów Oświatowych „Filmos” w 1967 roku broszura *Polskie filmy krótkometrażowe nagrodzone na festiwalach*, katalog Wytwórnii Filmów Dokumentalnych obejmujący swoim zasięgiem lata 1949–1984[10] czy *Katalogi Filmów Oświatowych* z 1962 roku[11] nie oferują niczego ciekawego poza spisem dzieł i wykazem nagród zdobytych przez nie na polskich lub zagranicznych festiwalach. Jedynie w pierwszej z broszur znalazła się przestrzeń na krótką przedmowę napisaną przez krytyka filmowego, Janusza Skwarę, w której zastanawia się on nad społeczną użytecznością wskazanych w publikacji filmów[12].

Podobnie rzecz ma się z książką *Polska w filmie dokumentalnym. 1960–1973. Przewodnik-informator*[13], autorstwa Bogumiła Drozdowskiego i Zbigniewa Klaczyńskiego. Krytycy pochyłają się w niej nad następującymi obszara-

mi dokumentu: filmem historycznym (głównie tym dotyczącym II wojny światowej), filmem społeczno-obyczajowym (odmalowującym krajobraz Polski im współczesnej) oraz filmem o sztuce i rodzimej kulturze. Zgodnie z tytułem publikacji całość jest napisana neutralnym stylem informacyjnym z okazjonalnymi urozmaienieniami w postaci zdawkowych krytycznych opinii (np. „Film jednak wart jest uwagi i dyskusji” [14]), lecz brakuje na łamach tej publikacji bardziej precyzyjnych odniesień do konkretnych recenzji czy felietonów, co otworzyłoby naukowcom drogę do dalszych poszukiwań.

W kontekście krytyki dokumentu czasem wprowadzające w błąd okazują się zaś informacje dostępne w serwisie [filmpolski.pl](http://filmpolski.pl) (konkretnie w zakładce „film w prasie polskiej”). W przypadku większości profili publicystów parających się pisaniem o tym segmencie kinematografii dostrzegalne są spore braki. Jak wynika z rozmowy przeprowadzonej przez Barbarę Gierszewską z Jarosławem Czembrowskim, redaktorem tej bazy i Dyrektorem Biblioteki PWSFTviT w Łodzi: „Pieniądzy na serwis jest [...] stanowczo za mało. [...] Baza bibliograficzna powstaje wyłącznie z autopsji, wydaje mi się, że [...] jest kilka «białych plam» wynikających zarówno z problemów natury merytorycznej, jak i braku mocy «przerobowych»” [15]. Nie chodzi więc o dezawuowanie wartości bazy i pracy jej administratorów, ale o zwrócenie uwagi na pewien pogłębiający się wciąż problem – tekstów z każdym rokiem przybywa, odkrywane są coraz to ciekawsze starsze publikacje, a serwis nie jest w stanie nadążyć za rejestrowaniem tych zmian. Niemniej może to być dobry punkt wyjścia do kolejnych kwerend. Wszakże portal ten posiada listę indeksowanych w nim czasopism. Sugerując się tym katalogiem, należałoby powiedzieć, że w większości z wymienianych tam pism branżowych zostały opublikowane teksty dotyczące kina dokumentalnego. Jest to jednak obecność nierówna, przez co nie wszystkie wydawnictwa zostaną omówione szczegółowo w niniejszej pracy. Z moich wizyt w bibliotece Filmoteki Narodowej wynika, że najciekawszy materiał badawczy (w kontekście magazynów

branżowych) znajduje się w „Kamerze” (wcześniej: „Nowym Filmie Oświatowym”), „Filmie”, „Ekranie”, „Magazynie Filmowym” oraz „Kinie” (włączając tu „Reżysera”). W pismach takich jak „Film Business”, „Filmowy Serwis Prasowy” czy „Video Club” uprawiano publicystykę dokumentu w ilościach śladowych (co należy odnotować), lecz ze względu na jej techniczno-ekonomiczno-produkcyjny charakter nie zmieściła się ona w ramach tego artykułu. Warto będzie jednak wspomnieć o niej w kolejnych częściach. Z kolei na łamach „Cinema Polska” i „Film&TV Kamera” nie spotkałem się z krytyką dokumentu. „EKRAŃy” powstały zaś w 2011 roku, zatem nie mieszczą się w przewidzianej tutaj cezurze czasowej.

Nieocenionym źródłem pozostaje jednak wirtualny katalog samej Biblioteki FINA, który dzięki możliwości wyszukiwania po hasle przedmiotowym oraz typie zarchiwizowanego dokumentu pozwala na dosyć precyzyjne wyznaczanie celów danej kwerendy. Ilość dostępnych materiałów początkowo przytłacza i wymaga odpowiedniej znajomości kanonów czy kryteriów selekcji źródeł, ale opanowanie systemu nie stanowi ostatecznie problemu. Kłopotem w kontekście krytyki filmowej jest za to na dziś niewielka liczba wprowadzonych do katalogu czasopism. Na szczęście, wedle zapewnień kierownika Wyżyńskiego, wyszukiwarka ta jest ciągle uzupełniana o nowe pozycje bibliograficzne oraz hasła, zatem jej przydatność dla badacza publicystyki może tylko rosnąć w najbliższych latach.

### Krytyka kina dokumentalnego na tle XX-wiecznej powojennej publicystyki filmowej

Alicja Helman, pisząc o zmieniającym się po 1945 roku profilu publicystyki filmowej, podkreślała, że: „Pierwsze, znamienne, liczące się teks-

[14] Ibidem, s. 122.

[15] Barbara Gierszewska, *Rozmowa z Jarosławem Czembrowskim (Dyrektorem Biblioteki PWSFTviT im. L. Schillera w Łodzi oraz redaktorem serwisu [www.filmpolski.pl](http://www.filmpolski.pl))*, [w:] *Konteksty źródłowe w badaniach...*, s. 250–251.

ty, które powstały po wojnie, były kontynuacją i nawiązaniem do najbardziej wartościowych tradycji okresu międzywojennego. Ewidentna zmiana orientacji i profilu [...] widoczna jest dopiero na początku lat pięćdziesiątych”[16]. Wtedy też, a właściwie nieco później, kiedy dobiegał końca trudny okres stalinizmu, nastąpiło ożywienie w środowisku krytyków, a na temat kina dokumentalnego dyskutowano z podobną intensywnością, jak w przypadku produkcji fabularnych. Wielkim zainteresowaniem krytyków cieszyła się zwłaszcza grupa dokumentów spod znaku tzw. czarnej serii[17], choć nadal pojawiało się dużo recenzji dokumentów socrealistycznych. Wśród nich warto wymienić chociażby *Kierunek – Nowa Huta!* Andrzeja Munka (1951) czy *Żerań – Fabryka jutra* Witolda Lesiewicza (1951).

[16] Alicja Helman, *O specyficznych uwarunkowaniach krytyki filmowej*, [w:] *Szkice o krytyce filmowej i telewizyjnej*, red. Maria Korytowska, Aleksander Kumor, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1978, s. 118.

[17] Andrzej Szpulak, *Czas przeobrażeń 1956–1960. „Czarna seria” polskiego dokumentu. Dokument poza serią*, [w:] *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. Małgorzata Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018, s. 91–148.

[18] Stefan Morawski, *Kilka refleksji metakrytycznych*, „Nowa Kultura” 1961, nr 16; cyt. za: Danuta Palczewska, *Współczesna polska myśl filmowa*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1981, s. 201–202.

[19] Danuta Palczewska, op. cit., s. 205. Pisownia oryginalna.

[20] Jacek Nowakowski, *W poszukiwaniu niezależności w filmie i kulturze okresu PRL. Szkice*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019, s. 25.

[21] Andrzej Szpulak, *Manewry polemiczne. O polskiej krytyce filmowej lat 1979–1981 na wybranych przykładach*, [w:] *Kino polskie wczoraj i dziś. Polskie piśmiennictwo filmowe*, red. Piotr Zwierzchowski, Barbara Giza, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013, s. 177.

Jednakże, jak przekonywał Stefan Morawski, nobilitacja dokumentu na łamach prasy prowadziła do pewnych zagrożeń. Ówczesni krytycy przedstawiali polskie kino dokumentalne na łamach publicystycznych pism jako wzór do naśladowania w sztuce, gdyż kierowali się w opinii Morawskiego głównie kryterium ideologicznym – skupiali się na treści. Przywołany komentator upodobał sobie zaś taki rodzaj krytyki, który uwzględnia nie tylko przesłanie dzieła, ale również jego warstwę artystyczną. Oceny tej drugiej początkowo brakowało w recenzjach filmów dokumentalnych lat 50. i 60. Sytuacja ta miała ulec zmianie dopiero z czasem[18].

Za charakterystyczną tendencją polskiej krytyki lat 60. i 70. Danuta Palczewska uznawała zwrócenie szczególnej uwagi na europejskie kino nowofalowe (w tym na istotny dla dokumentu nurt *cinéma-vérité*) oraz sukcesy kina faktów spod znaku Kazimierza Karabasa. Widziała w tym rezultat sporów zaobserwowanych we wcześniejszej dekadzie, a także dostrzegała postępujący „rozryw między narzędziami operacyjnymi krytyki filmowej [...] a metodami, jakie w latach 60. zaczęła sobie przyswajać rodzima refleksja filmowa o ambicjach naukowych”[19]. Proces ten był w późniejszym czasie nierzadko tłumiony przez cenzurę lub polityczną potrzebę chwili. Jacek Nowakowski pisał, że „po 1976 roku spora część krytyki [...] zaczęła publikować w drugim obiegu, mogąc opisywać tematy i zjawiska wcześniej traktowane jako tabu [...]. Starano się przede wszystkim umyć oficjalnej wykładni historii polskiej kultury i kina”[20]. Jest to całkowicie zrozumiała decyzja opozycyjnej publicystyki, zwłaszcza że narracja głównego nurtu umyślnie pomijała niektóre wydarzenia kulturalne. Jako przykład takiego cenzuralnego działania można podać film fabularny *Człowiek z marmuru* Andrzeja Wajdy (1976), „który miał zakaz recenzowania”[21]. Nie wszyscy uznawali jednak polityczną formę prasowego sprzeciwu wobec władzy za godną pochwały. Tadeusz Sobolewski „krytykę filmową, kulturę, a nawet zbiorową świadomość Polaków w okresie stanu wojennego ujął jako objaw zdziecinnienia, regresu



do ich dziewiętnastowiecznych postaci”[22]. Dyskurs krytyczny, z którym będziemy mieć zatem tu do czynienia, należał do oficjalnego obiegu, co w kontekście badania krytyki filmowej zazwyczaj wiąże się z pewnymi niebezpieczeństwami.

Zagrożenia te można określić jako pułapki zastawione przez ówczesną politykę kulturalną czy państwową cenzurę. Jak zauważyła Dorota Skotarczak, zestawiająca w swoim artykule postawy Leona Bukowieckiego i Jerzego Płażewskiego wobec bezpieki, interakcja dziennikarzy z władzą była wówczas nieunikniona. Jako przedstawiciele prasy musieli zwodzić decydentów lub współpracować z tajnymi służbami, próbującymi:

roztaczać kontrolę nad poszczególnymi środowiskami polskiego społeczeństwa [...]. Jako tajni współpracownicy mieli donosić na członków środowiska, do którego sami należeli. A zatem zażądano od nich złamania zasady zwykłej lojalności środowiskowej, w zamian oferując pieniądze i – zapewne także – pomoc w robieniu kariery. Bukowiecki tę propozycję przyjął, jak się wydaje, bez wahania [...]. Płażewski [...] podjął z bezpieką grę zmierzającą do sklonienia jej funkcjonariuszy, aby sami skreślili go z listy potencjalnych współpracowników[23].

Są to, rzecz jasna, wyłączenie egzemplifikacje postaw wobec komunistycznego aparatu, z jakimi możemy spotkać się w trakcie analizowania pracy publicystów kulturalnych w PRL-u. Nie każdy krytyk obrał bowiem tak jednoznaczną taktykę jak Płażewski albo poddał się machinacjom władzy jak Bukowiecki. Często przy ocenie danych postaci pozostają nam jedynie domysły wynikające z interpretacji zarchiwizowanych dokumentów lub ślady stosunku do systemu ukryte między wierszami krytycznych artykułów. Przykładowo, Zygmunt Kałużyński, któremu Filip Gańczak poświęcił w swojej publikacji *Filmowcy w matni bezpieki* cały rozdział[24], prawdopodobnie został zwerbowany do roli informatora Służb Bezpieczeństwa i nadano mu pseudonim „Literat”, lecz nie jest jasne, czy sam Kałużyński wyraził na to bezpośrednią zgodę. Podobnie sprawa ma się z Alicją Iskierko (jej nazwisko jeszcze niejednokrotnie powróci

ze względu na zainteresowanie krytyczki kinem dokumentalnym), której zaangażowanie w komunistyczny system daje się wyśledzić głównie na podstawie jej działalności publicystycznej. Należy więc być czujnym na potencjalne, a do pewnego stopnia nawet nieuniknione uwikłanie pisarzy w niejasne i niejednoznaczne relacje z totalitarną władzą. Na etapie szkicowania mapy krytycznych tekstów o filmie dokumentalnym nie jest to jednak wątek nadrzędny wobec innych.

Od krytyka piszącego o dokumencie, który opiera się na silnym związku z autentycznym życiem w znacznie większym stopniu niż film fabularny, powinno się wymagać stosownych kompetencji oraz doświadczenia egzystencjalnego. Od fikcji dokument różni się zatem przede wszystkim stopniem przylgnięcia do opisywanej rzeczywistości. Posługując się lekko zmodyfikowaną koncepcją Bolesława Michałka, Helman sugerowała, że krytyk to „«znawca życia», człowiek, który dysponuje wiedzą o różnych dziedzinach rzeczywistości. [...] [P]owinien dysponować maksymalną i wszechstronną wiedzą o możliwych relacjach między utworem i rzeczywistością”[25]. Taki zestaw cech mimowolnie zwiększa elitarność i prestiż krytycznego zajmowania się kinem dokumentalnym.

[22] Idem, *Pierwszy rok wolności. O peerelowskiej przeszłości w publikacjach miesięcznika „Kino” z roku 1990*, [w:] *Kino to nie wszystko. Księga pamiątkowa w 80. urodziny Andrzeja Wernera*, red. Andrzej Szpulak, Mateusz Werner, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2020, s. 135.

[23] Dorota Skotarczak, *Leon Bukowiecki i Jerzy Płażewski w kręgu oddziaływań Bezpieki*, „Czas Przeszły. Poznańskie Studia Historyczne” 2015, nr 1–2, s. 135.

[24] Filip Gańczak, *Krótki metraż – Zygmunt Kałużyński („Literat”)*, [w:] idem, *Filmowcy w matni bezpieki*, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2011, s. 91–108.

[25] Alicja Helman, *Problemy krytyki sztuk masowych*, [w:] *Współczesne problemy krytyki artystycznej*, red. eadem, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk Wrocław–Warszawa–Kraków 1973, s. 87–88.

Recenzent wkracza także często w rejony socjologii, ponieważ dyskutując o wybranym filmie, „notuje [...] bogactwo jego ulotnych i nietrwałych znaczeń, jego funkcjonowanie w strukturze świadomości społecznej danego czasu. Pisze więc coś w rodzaju społecznego życiorysu utworu. Ten życiorys jest coraz bogatszy, narasta i potrafi być ciekawszy niż sam utwór” [26]. Tradycja takiego intelektualnego pisarstwa krytycznofilmowego o zacięciu socjologicznym sięga – zdaniem Kałużyńskiego – końca lat 50. [27] Analiza tekstów z czasopism branżowych potwierdza zaś, iż ten model pisanie o dokumencie przetrwał z powodzeniem kilka dekad publicystyki PRL-u.

Z kolei Morawski jasno podzielił krytykę na „wypowiedź oceniającą” oraz „działalność krytyczno-artystyczną”: „Granica jest nader wyraźna, co nie przeszkadza zresztą płynnym przejściom między jedną a drugą – zwłaszcza kiedy dana instytucja zatrudnia krytyka-eksperta, zmuszając go okazjonalnie do osądów skrótowych, preparowanych w pigułkach, ale niemniej rzeczowych” [28]. Helman poszła jednak nawet krok dalej niż Morawski, bo brutalnie przeciwstawiła tradycyjną krytykę o literackim rodowodzie takim recenzjom, które zostały „utkane z samych niemal przymiotni-

ków typu: piękny, zdumiewający, błyskotliwy, elegancki, urzekający, nieporównywalny, prześwietny” [29]. Powodów takiego spadku jakości upatrywała w zataczającej pod koniec lat 70. coraz to szersze kręgi tzw. telewizyjnej poetyce plakatu, według której od krytyki nie oczekuje się już elokwentnych i rozbudowanych interpretacji, ale raczej zapadającego w pamięć odbiorcy anonsu zjawisk kulturalnych [30].

### Publikacje w czasopismach branżowych

Po przeprowadzonych kwerendach można dojść do wniosku, że najbardziej znane czasopisma branżowe – tj. „Kino” (1966–) czy nieistniejący już „Film” (1946–2013) – były skoncentrowane na podejmowaniu refleksji krążących wokół produkcji fabularnych. Fakt ten nie powinien dziwić, gdyż idąc za słowami Małgorzaty Hendrykowskiej, można skonstatować, iż dokument funkcjonował „zawsze na obrzeżach głównego nurtu, jakim w powszechnych odczuciu jest kino fikcji” [31]. Analogicznie w świecie krytyki filmowej pisanie o dokumencie sprawiało wrażenie tematu podejmowanego okazyjnie, jakby teksty o nim należały do treści limitowanych.

Najczęściej powtarzającym się w „Kinie” typem tekstu był esej, komentujący najnowsze tendencje w ówczesnym polskim kinie dokumentalnym lub analizujący związki między tą poetyką a prawami fikcji filmowej. Taki esej służył syntetycznemu ujęciu zyskujących na popularności prądów i przybliżeniu ich czytelnikowi, wykorzystując szereg przykładów dzieł filmowych. Najistotniejszą postacią korzystającą z tego gatunku okazała się Alicja Iskierko, autorka związana raczej z „Ekranem”, ale okazjonalnie używająca swojego pióra publicystycznej konkurencji, za jaką mogło uchodzić „Kino”. Na jego łamach zajmowała się głównie ogólnymi problemami dokumentu lat 70. [32], a także analizą dokumentalistycznych tendencji w filmie fabularnym tamtego okresu [33] czy też kreśleniem portretów wielkich dokumentalistów (np. Kazimierza Karabasza [34]). Są to pozycje niezwykle bogate w konteksty i refleksje ogólne, aczkolwiek pojawiające się dosyć sporadycznie.

[26] Ibidem, s. 92.

[27] Monika Bator, *O filmach dobrze i źle. Tematyka filmowa na łamach łódzkiego czasopisma społeczno-kulturalnego „Odgłosy”*, [w:] *Konteksty źródłowe w badaniach...*, s. 172.

[28] Stefan Morawski, *Identyfikacja zagrożenia (Uwagi o dzisiejszej krytyce artystycznej)*, [w:] *Szkice o krytyce filmowej...*, s. 68.

[29] Alicja Helman, *O specyficznych uwarunkowaniach...*, s. 128.

[30] Ibidem, s. 129.

[31] Małgorzata Hendrykowska, *Wstęp*, [w:] *Historia polskiego filmu...*, s. 9.

[32] Alicja Iskierko, *Młodzi dobrali się nam do skóry*, „Kino” 1976, nr 8, s. 24–27.

[33] Eadem, *Pokusy i zasady autentyzmu*, „Kino” 1977, nr 9, s. 2–7.

[34] Eadem, *Paradoksy artysty. Trzy spotkania z Kazimierzem Karabasem*, „Kino” 1986, nr 1, s. 9–12.

Ów trend „okazyjności” jest bardzo dobrze widoczny na przykładzie utworów drukowanych w „Kinie” i w „Filmie” ze względu na pewne jednorazowe wydarzenie lub indywidualny pomysł danego krytyka. Czasem otrzymywaliśmy zatem tekst dający się zaklasyfikować jako „portret filmowca” (np. wspomnienie o Johnie Griersonie w piątą rocznicę jego śmierci<sup>[35]</sup>), natomiast w innym momencie czytelnicy mogli zapoznać się z esejem historycznofilmowym<sup>[36]</sup> czy artykułem o ambicjach teoretycznych, quasi-filmoznawczych<sup>[37]</sup>. W dwóch ostatnich przypadkach krytyczny charakter tekstu został ograniczony do minimum, a publicystyczny styl ustąpił miejsca bardziej neutralnemu. Próżno szukać tutaj osobistego, dziennikarskiego podejścia do tematu (nie mówiąc nawet o lekkiej felietonowej stylistyce pełnej kolokwializmów) – zostaje ono zastąpione wywodem bliskim naukowej analizie, systematyzującej prezentowane informacje. Dodatkowo w obu tekstach pojawiają się przypisy, które mają za zadanie uwiarygodnić treść przygotowaną przez krytyka, co upodabnia artykuł do publikacji akademickiej.

Sporadycznie publikowano również zwykłe recenzje filmowe dokumentów, choć zazwyczaj dzieła te omawiane były w zestawieniu z kinem fabularnym. Hybrydyczność wskazanych recenzji bardzo precyzyjnie podsumowuje sytuację publicystyki skoncentrowanej na dokumencie w wymienionych pismach – albo było jej niewiele, albo pozostawała ona w ścisłym związku z treścią bardziej atrakcyjną dla zwykłego czytelnika. W takich okolicznościach pisali swoje teksty Janusz Skwara<sup>[38]</sup>, Bogumił Drozdowski<sup>[39]</sup> czy Stanisław Ozimek<sup>[40]</sup>. Zwłaszcza przykład tego ostatniego wydaje się interesujący, gdyż idealnie obrazuje on specyfikę tego problemu. Otóż, choć Ozimek napisał tekst o kronikach wojennych, to zamiast omawiać je jako samodzielne produkcje, głównym punktem zainteresowania tego utworu uczynił analizę wykorzystania takich źródeł w kinie fabularnym. Nie jest to samo w sobie niczym niewłaściwym, a nawet stanowi fascynujący przykład hybrydycznej refleksji, lecz wprowadza trudno-

ści klasyfikacyjne za względu na silny związek z kinem fikcji.

Na szczególną uwagę w kontekście „Kina” zasługuje jeszcze rubryka „uwaga: dokument!”, w której publikowano (w latach 90. oraz na początku XXI wieku) krótkie, maksymalnie półtorastronicowe, opracowania i recenzje najnowszych zjawisk kina dokumentalnego. Pamiętając o objętości, do jakiej przyzwyczaiło nas to czasopismo, łatwo policzyć, że był to bardzo niewielki procent ogółu artykułów. Wybrani krytycy zamieszczali tam refleksje o najróżniejszych produkcjach – Andrzej Kołodyński pisał chociażby na temat filmu o Normanie Daviesie<sup>[41]</sup>, ale miejsce znalazło się również dla analizy filmu o Janie Pawle II<sup>[42]</sup>, Magda Lebecka opublikowała recenzję *Jazzmana z gułagu* Pierre-Henriego Salfatego (1999)<sup>[43]</sup>, z kolei Tadeusz Szyma rozmyślał nad telewizyjną produkcją o Jerzym Turowiczu, zmarłym w 1999 roku redaktorze naczelnym „Tygodnika Powszechnego”<sup>[44]</sup>. W podobnym tonie i gatunkowych ramach została zainicjonowana przez Marię Malatyńską, autorkę związaną z różnymi festiwalami dokumentalnymi, seria „podróże dokumentalne”<sup>[45]</sup> (również obecna

[35] Andrzej Kołodyński, *Nie tylko adwokat*, „Kino” 1977, nr 5, s. 61–64.

[36] Idem, *Granice filmowego dokumentu*, „Kino” 1981, nr 10, s. 21–23.

[37] Idem, *Antropologiczny eksperyment Sola Wortha. Nowe funkcje kina dokumentalnego*, „Kino” 1980, nr 7, s. 26–28.

[38] Janusz Skwara, *Przybliżenie ludzkiej pracy*, „Film” 1978, nr 18, s. 3–5.

[39] Bogumił Drozdowski, *Film zwany dokumentem*, „Kino” 1973, nr 2, s. 14–19.

[40] Stanisław Ozimek, *Cytat dokumentalny*, „Kino” 1973, nr 5, s. 30–33.

[41] Andrzej Kołodyński, *Uparty wędrowiec*, „Kino” 1998, nr 11, s. 22.

[42] Idem, *Człowiek nadziei*, „Kino” 1995, nr 11, s. 19.

[43] Magda Lebecka, *Jazzman z gułagu*, „Kino” 2001, nr 5, s. 13.

[44] Tadeusz Szyma, *Tajemnica dobroci*, „Kino” 1998, nr 4, s. 12–13.

[45] Maria Malatyńska, *Ecce homo*, „Kino” 1995, nr 11, s. 20.

na łamach pisma w latach 90.). Niestety najprawdopodobniej ze względu na formalne podobieństwo z poprzednim cyklem redakcja „Kina” nie wracała już później do tego pomysłu, co podkreśla zminimalizowanie refleksji o dokumencie w pismach branżowych.

W pewnym sensie taką platformę gwarantował „Film”, w którym w dziale pt. „komentarze” publikowano (głównie w latach 70. i 80.) zwięzłe eseje teoretyzujące chociażby na temat funkcji dokumentu w dyskursie społecznym[46] albo zastanawiające się nad jego sytuacją po pojawieniu się medium telewizji[47]. Również w „Filmie” spotykamy się z wartościową rubryką zatytułowaną „film krótki i okolice” (od końca 1973 r. do nr 12 z 1990 r.). Wcześniej funkcjonowała ona pod nazwą „krótki metraż” i pisał do niej przeważnie Kazimierz Żurawski. Głównym polem jego zainteresowań był najczęściej eksperymentalny film animowany[48]. Teksty te raczej koncentrowały się na recenzjach i omówieniach dzieł filmowych. Niekiedy zdarzało się, że artykuł nie był w ogóle podpisany żadnym nazwi-

skiem[49]. Następnie, już po przemianowaniu tytułu tej kolumny, pod pseudonimem „Arcitenens” felietony pisał Bogumił Drozdowski[50]. Lekka, zwięzła i nastawiana na wyrażenie opinii autora forma umożliwiała Drozdowskiemu swobodne komentowanie najważniejszych spraw branży filmu krótkometrażowego (głównie dokumentalnego). W jednym z tekstów zainteresował się chociażby produkcjami Przedsiębiorstwa Usług Filmowych Polfilm[51], a w innym postanowił wyrazić swój pogląd na głosy nawołujące do jak najszerzej dystrybucji filmu krótkiego w PRL-u[52]. Co warte przywołania, w ostatnim z wspomnianych felietonów „Arcitenens” obwołuje się Trzecim Prorokiem Krótkiego Metrażu w Polsce (zaraz po Jerzym Giżyckim oraz Alicji Iskierko)[53]. Wskazuje to, mimo lekko żartobliwego tonu wypowiedzi, na ogromny bagaż doświadczeń krytycznych oraz uznanie środowiska. Teksty „Arcitenensa” skończyły ukazywać się w roku 1990, gdy magazyn mierzył się z ekonomiczną transformacją po ustrojowych rozsadach. Ostatecznie periodyk nie upadł, lecz został przekształcony trzy lata później z tygodnika w miesięcznik, ale nie uchroniło to cyklu Bogumiła Drozdowskiego przed całkowitym zniknięciem ze stron pisma. Można się domyślić, dlaczego właśnie treści o kinie dokumentalnym zostały znacząco ograniczone, a inne wróciły w odświeżonej formule „Filmu”. Tematyka fabuł cieszyła się znacznie większym zainteresowaniem odbiorców.

Zupełnie osobną kwestią pozostają teksty będące relacjami z festiwalu filmowych lub wywiadami z ważnymi dla kina dokumentalnego postaciami. Najbogatszym w takie treści czasopismem branżowym był bez wątpienia „Ekran” (1957–1996), którego ilustrowana formuła oraz częstotliwość wydawania (tygodnik) predysponowała do relacjonowania z stosunkowo niewielkim opóźnieniem najważniejszych wydarzeń kulturalnych, zogniskowanych wokół kina dokumentalnego. Chociaż na łamach „Kina” (rozmowa z dyrektorem-redaktorem naczelnym Wytwórni Filmów Dokumentalnych, Marianem Kruczkowskim[54] i relacja z festiwalu w Amsterdamie z roku 1997[55]) czy „Filmu” (wywiad

[46] Andrzej Kołodyński, *Tropem prawdy*, „Film” 1980, nr 24, s. 20.

[47] Idem, *Publiczność poza kinem*, „Film” 1977, nr 48, s. 21.

[48] Kazimierz Żurawski, *Osiem minut o niczym*, „Film” 1971, nr 28–29, s. 6; idem, *Stara poczciwa Atlantyda*, „Film” 1972, nr 49, s. 14.

[49] Autor nieznan, *Kłopoty z debiutem*, „Film” 1972, nr 53, s. 14.

[50] Alicja Iskierko, *Znajomi z kina. Szkice o polskim filmie krótkometrażowym*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1982, s. 146–147. W zakończeniu tej książki Iskierko zdemaskowała „Arcitenensa”, powołując się na jeden z jego felietonów i przypisując jego autorstwo B. Drozdowskiemu.

[51] Bogumił Drozdowski, *Zapalcie światło, idziemy do domu*, „Film” 1974, nr 1, s. 12.

[52] Idem, *Striptiz jeszcze mało znany*, „Film” 1978, nr 4, s. 6.

[53] Ibidem.

[54] Autor nieznan, *Co się dzieje z dokumentem?* (wywiad z Marianem Kruczkowskim), „Kino” 1979, nr 5, s. 6–7.

[55] Andrzej Kołodyński, *Spotkania. Amsterdam '97: Jesienna oferta*, „Kino” 1998, nr 2, s. 54.

z Andrzejem Brzozowskim, przedstawicielem Sekcji Filmu Dokumentalnego Stowarzyszenia Filmowców Polskich[56] i sprawozdanie z X Przeglądu Filmów o Sztuce w Zakopanem[57]) mogliśmy spotkać się z podobnymi tekstami, to „Ekran” pozostał w tym względzie pismem absolutnie wyjątkowym. Publikowano w nim także bardzo krótkie recenzje zachęcające do seansu danego dzieła (mieściły się w jednej kolumnie) albo notki prasowe dotyczące najświeższych premier telewizyjnych bądź kinowych. Ważna była również ogromna liczba wywiadów z różnymi osobistościami branży filmowej. Dzięki nim czytelnicy mogli poznać bliżej sylwetki chociażby Marka Piwowskiego[58], Stanisława Kuszewskiego (zdeklarowanego działacza PZPR, kierownika zespołu „Nike” oraz byłego prowadzącego programu „Pegaz”)[59] czy zyskującego wówczas rozpoznawalność Krzysztofa Kieślowskiego[60]. Są to rzecz jasna wyłącznie przykłady tego typu publikacji, których na łamach wymienionego pisma można znaleźć całe mnóstwo. Co warte podkreślenia, „Ekran” wypracował dwie sekcje poświęcone filmowi dokumentalnemu: jedna została ochrzczone mianem „prawdy i mity dokumentu”, a druga „uwaga! dokument!” (obie funkcjonowały bardzo sporadycznie na początku lat 80.) Publikowała tutaj głównie Iskierko[61], lecz półstronicowy format tych rubryk nie sprzyjał jakiegokolwiek szerszej refleksji. Okazjonalnie pojawiały się w „Ekranie” większe artykuły w tonie tego, który Iskierko napisała o twórczości filmowej Tadeusza Makarczyńskiego[62] (portret filmowca), ale był to raczej wyjątek od reguły. Największe stężenie dokumentu było bowiem zauważalne przede wszystkim na stronach poświęconych kolumnowym recenzjom premier telewizyjnych. Często przewijały się tutaj reportaże[63] lub filmy oświatowe[64]. W pisaniu o różnych odmianach dokumentu w ramach tych rubryk wspierali Iskierko[65] tacy autorzy jak chociażby Zdzisław Ornatowski[66], Julitta Nowicka[67] czy Barbara Kaźmierczak[68].

Bardzo podobną gatunkową specyfikę do tekstów z wymienionych wyżej czasopism można zaobserwować w „Magazynie Filmowym” (1967–

1972), w którym okazjonalnie pojawiały się mniejsze problemowe[69] albo pojedyncze recenzje filmowe (np. filmu *273 dni poniżej zera* w reżyserii Jerzego Bossaka z 1968 roku[70]). Także w dodawanym do miesięcznika „Kino” magazynie „Reżyser” (1991–2001) publikowano większe teksty o dokumencie, przede wszystkim wywiady z twórcami[71] oraz notki prasowe, promujące w zwięzłym tekście mniejsze[72] bądź większe[73] festiwale poświęcone kinu dokumentalnemu.

[56] Idem, *Warunkiem jest dostępność* (wywiad z Andrzejem Brzozowskim), „Film” 1987, nr 49, s. 3.

[57] Tadeusz Sobolewski, *Przekaz dla wszystkich. X Przegląd Filmów o Sztuce w Zakopanem*, „Film” 1978, nr 18, s. 8–9.

[58] Alicja Iskierko, „Ekran” rozmawia z Markiem Piwowskim, „Ekran” 1968, nr 9, s. 2.

[59] Eadem, *Nowe zespoły filmowej. O zespole „Nike” mówi jego kierownik Stanisław Kuszewski*, „Ekran” 1969, nr 7, s. 16–17.

[60] Eadem, *Jak robić niezłe filmy w obecnej strukturze produkcyjnej? Mówi Krzysztof Kieślowski*, „Ekran” 1971, nr 21, s. 14.

[61] Eadem, *Sygnaly niepokoju*, „Ekran” 1981, nr 1, s. 15; eadem, *Scena zbiorowa z Mariuszem Walterem*, „Ekran” 1980, nr 22, s. 16–17.

[62] Eadem, *Tadeusza Makarczyńskiego język uniwersalny*, „Ekran” 1975, nr 52, s. 16–17.

[63] Eadem, *Dwaj panowie, czyli rzecz o pracy*, „Ekran” 1984, nr 13, s. 4.

[64] Janusz Miłkowski, *Klasyca gatunku*, „Ekran” 1984, nr 28, s. 5.

[65] Alicja Iskierko, *Z życia*, „Ekran” 1986, nr 21, s. 5, 11.

[66] Zdzisław Ornatowski, *Zagrożenie dla Europy i świata*, „Ekran” 1985, nr 33, s. 4.

[67] Julitta Nowicka, *My jesteśmy mięsem, wy jesteście nożem*, „Ekran” 1986, nr 7, s. 5.

[68] Barbara Kaźmierczak, *Na przykład Resko*, „Ekran” 1986, nr 44, s. 4.

[69] Alicja Iskierko, *Czy istnieją filmy męskie i damskie?*, „Magazyn Filmowy” 1969, nr 10, s. 10.

[70] Eadem, *„273 dni poniżej zera”*, „Magazyn Filmowy” 1969, nr 6, s. 12.

[71] Krzysztof Fus, *Rzemieślnik filmowy* (wywiad z Grzegorzem Skurskim), „Reżyser” 1999, nr 11, s. 7–8.

[72] Tadeusz Szyma, *Szczecińskie spotkania z dokumentem*, „Reżyser” 1999, nr 4, s. 4–5.

[73] Autor nieznany, *Kraków ’96*, „Reżyser” 1996, nr 7–8, s. 4–5.

Jednakże głównym czasopismem branżowym sprofilowanym pod szeroko zakrojoną dyskusję o filmie dokumentalnym była „Kamera” (oraz jej poprzednik, czyli „Nowy Film Oświatowy”), ukazująca się pod tymi dwoma szyldami nieprzerwanie od 1957 do 1972 roku. „Nowy Film Oświatowy”, sygnowany jako „Biuletyn Informacyjny Centrali Rozpowszechniania Filmów Oświatowych”, stanowił wprowadzenie do znacznie bardziej zaawansowanej pod względem krytycznym „Kamery”. Zgodnie ze słowami samej redakcji „Nowego...” na treści owego wydawnictwa składały się:

informacje o nowych filmach, wprowadzonych do rozpowszechniania w miesiącu poprzedzającym wydanie numeru. Równocześnie poświęci ono [czasopismo – przyp. M.D.] część miejsca ogólnej

[74] Autor nieznany, *Od Redakcji*, „Nowy Film Oświatowy” 1957, kwiecień, s. 3.

[75] Stanisław Czarnecki, *Film rolniczy – tematem międzynarodowej konferencji*, „Nowy Film Oświatowy” 1958, nr 11, s. 7.

[76] Józef Ostrowski, *Film w nauczaniu fizyki* (c. d.), „Nowy Film Oświatowy” 1958, nr 4, s. 11–13.

[77] (Autor nieznany) Rt., *Międzynarodowa konferencja w sprawach filmu oświatowego*, „Nowy Film Oświatowy” 1957, lipiec, s. 3–5.

[78] Zofia Kaiser, *Jarosław Brzozowski*, „Nowy Film Oświatowy” 1959, nr 8, s. 7–8.

[79] Jolanta Mach, *Nie wiem, co to poezja. O filmie „Władysław Broniewski” i jego widzach*, „Nowy Film Oświatowy” 1959, nr 7, s. 3–5.

[80] Autor nieznany, *Od Redakcji*, „Kamera” 1961, nr 1–2, s. tytułowa.

[81] (Autor nieznany) MOL., *Obserwacja, cierpliwość, selekcja. O trzech przykazaniach dokumentalistów mówi Kazimierz Karabasz*, „Kamera” 1961, nr 3, s. 8–9.

[82] Maria Oleksiewicz, *O sprawach polskiego dokumentu i swoich planach twórczych mówi reżyser Jerzy Bossak*, „Kamera” 1962, nr 6, s. tytułowa, 1.

[83] Tadeusz Kowalski, *Chwytać żywych ludzi w działaniu*, „Kamera” 1963, nr 3, s. 6–7.

[84] Jerzy Giżycki, *I co dalej?*, „Kamera” 1965, nr 4, s. 2–3.

[85] (Autor nieznany) WIT., *Krytycy i dziennikarze zagraniczni o krakowskich festiwalach*, „Kamera” 1967, nr 4, s. 5–6.

problematyce filmu oświatowego, a więc informacjom analitycznym z zakresu rozpowszechniania oraz perspektywom rozwojowym produkcji filmów oświatowych i ich wyświetlania<sup>[74]</sup>.

Początkowo oferta tego pisma ograniczała się więc do notek prasowych anonsujących daną premierę oraz krótkich reportaży opowiadających o świeżych zjawiskach w branży – od tekstów o filmie rolniczym<sup>[75]</sup>, przez instrukcję prowadzenia zajęć z fizyki za pośrednictwem medium kina<sup>[76]</sup>, do relacji z międzynarodowej konferencji w sprawach filmu oświatowego<sup>[77]</sup>. Z czasem zakres pisma rozszerzał się, a publikacje popularno-naukowe lub czysto informacyjno-instruktażowe zyskiwały coraz to bardziej widoczny komponent krytyczny w postaci sylwetek konkretnych realizatorów (np. Jarosława Brzozowskiego<sup>[78]</sup>) czy esejów łączących prostą recenzję filmową z analizą widowni danego dzieła<sup>[79]</sup>.

Dopiero „Kamera”, kontynuująca tradycję poprzedniego biuletynu, wprowadziła prawdziwe innowacje, a jej redakcja (podobnie jak w przypadku pierwszych numerów „Nowego...”, początkowo „Kamera” nie podawała składu redakcji, przypisując autorstwo pisma Centrali Filmów Oświatowych „Filmos”) zadeklarowała w 1961 roku, że będzie pisać „częściej i obszerniej o problemach węzłowych filmu oświatowego, jak również o twórcach filmowych. W szerszym też niż dotychczas zakresie uwzględnimy ciekawsze wydarzenia w innych krajach”<sup>[80]</sup>. Dopiero po tych zmianach czasopismo stało się jedyną na polskim rynku platformą publicystyczną w pełni poświęconą kinu dokumentalnemu. Świadczy o tym chociażby zapraszanie na wywiady takich twórców jak Kazimierz Karabasz<sup>[81]</sup> lub Jerzy Bossak<sup>[82]</sup>, publikowanie komentarzy<sup>[83]</sup> i esejów<sup>[84]</sup> o aktualnych problemach rodzimego dokumentu czy przedrukowywanie opatrzonych własnym opisem głosów zagranicznych krytyków o Ogólnopolskim Festiwalu Filmów Krótkometrażowych (dla konkursu zagranicznego: o Międzynarodowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych)<sup>[85]</sup>. Nie brakowało również artykułów promujących lokalne festiwale filmów oświatowych

i dokumentalnych[86] czy krótkich recenzji[87]. Prestiż czasopisma rósł szybko na przestrzeni kilku lat, czego najlepszym przykładem było zamieszczenie w numerze trzecim z 1970 roku pierwszej części naukowego artykułu Alicji Helman, poświęconego problemom estetycznym dokumentu[88]. Seria była później kontynuowana w kolejnych wydaniach pisma – numerze czwartym[89] oraz piątym[90]. Zaskakujące, iż pismo o takim rozmachu i historii pozostało przez tyle lat niezauważone przez badaczy krytyki filmowej. Być może zniechęcił ich charakter gatunkowy „Kamery”, w której przeważały teksty informacyjne, reportaże i notki promocyjne. Jednakże w gąszczu mniej interesujących artykułów daje się odnaleźć prawdziwe perły. W końcu to właśnie tutaj można było zapoznać się z najobszerniejszymi w branży relacjami z festiwalu filmów dokumentalnych (numer ósmy z tekstami Bogumiła Drozdowskiego czy Barbary Kaźmierczak wydany w 1972 roku jest w dużej części poświęcony właśnie temu[91]), przeczytać ciekawe autorskie eseje na nieoczywiste tematy (np. o wizerunku Warszawy w dokumentach[92]) albo natrafić na quasi-naukową refleksję nad metodą dokumentalną w kinie[93]. Czyni to z tego czasopisma zbiór unikatowych artykułów oraz zupełnie niezbadane dotąd w polskiej nauce o filmie miejsce krytyczno-filmowego dyskursu. Dla badaczy chcących zajmować się publicystyką o kinie dokumentalnym jest to pozycja obowiązkowa.

### Konkluzja

Przyglądając się temu zbiorowi tekstów, który stanowi jedynie ułamek zgromadzonych podczas kwerend materiałów, należy podkreślić fakt, że jest to przestrzeń niezwykle rozległa oraz bogata w treści. W okresie między II wojną światową a przełomem cyfrowym powstała duża ilość interesujących artykułów związanych z szeroko pojętą refleksją nad filmem dokumentalnym. Nie chodzi tutaj tylko o ich różnorodność gatunkową (obok klasycznych i krótkich recenzji możemy wymienić chociażby portrety, wywiady, eseje krytyczne i ich odmiany, komentarze, relacje z festiwalu i reportaże, teksty

w gazetkach festiwalowych, księgi pamiątkowe, notki prasowe, retro-recenzje czy książki autorskie), ale również mnogość miejsc, gdzie były publikowane (prasa branżowa, ogólnopolska, społeczno-kulturalna). Koncentrując się zaś wyłącznie na czasopismach branżowych, otrzymujemy bardzo pokąźną i niespodziewanie gęsto zapisaną mapę treści krytycznofilmowych związanych z dokumentem okresu PRL-u i lat 90. Z pewnością trzeba będzie ją poszerzać o kolejne wyżej wskazane obszary ich obecności.

Obok refleksji związanych z samą genologią można sformułować jeszcze uwagi co do tego, gdzie dane gatunki tekstów radziły sobie najlepiej. Czasopisma branżowe nie były w tej kwestii spójne, gdyż poważniejsze formy takie jak esej czy dłuższa recenzja pojawiały się przeważnie tylko w „Kinie”. Domeną „Ekranu” czy „Filmu” pozostawały krótkie recenzje, felietony, wywiady oraz jednokolumnowe komentarze. Zupełnie osobna była zaś „Kamera” (i poprzedzający ją „Nowy Film Oświatowy”), w której refleksja sprofilowana pod kino dokumentalne opierała się na rozbudowanych wywiadach z twórcami, esejach ważnych autorów (jak Iskierko czy Helman), pełnowartościowych reportażach z festiwalu filmowych albo notkach prasowych o życiu branży.

[86] Alicja Iskierko, *Wielkopolska wczoraj, dziś i jutro*, „Kamera” 1970, nr 4, s. 25–26.

[87] Eadem, *Zawsze rodzi się chleb*, „Kamera” 1970, nr 6, s. tytułowa.

[88] Alicja Helman, *Ewolucja pojęcia dokumentu*, „Kamera” 1970, nr 3, s. 1–3.

[89] Eadem, *Reprodukcja i znak*, „Kamera” 1970, nr 4, s. 18.

[90] Eadem, *Film i jego odbiorcy*, „Kamera” 1970, nr 5, s. 12–13.

[91] Bogumił Drozdowski, *Kraków 1972. Drugie okno dziwów*, „Kamera” 1972, nr 8, s. 14–17; Barbara Kaźmierczak, *Dużo szklanych ekranów, czyli na pograniczu dokumentu, publicystyki i fabuły. Korespondencja własna z Pragi*, „Kamera” 1972, nr 8, s. 23–26.

[92] Jerzy Giżycki, *Warszawa w filmowym dokumencie*, „Kamera” 1963, nr 3, s. 8–9.

[93] Wanda Wertenstein, *O metodzie dokumentalnej*, „Kamera” 1966, nr 3, s. tytułowa, 1.

Różnorodna gatunkowość tekstów rzutowała również na ich treść – dzięki tak szerokiemu spektrum genologicznemu publicyści byli w stanie podejmować refleksję krytyczną zarówno nad najważniejszymi zjawiskami dokumentu, jak i nad jego niszowymi nurtami. Warto odnotować, że najwięcej miejsca poświęcali polskiemu kinu dokumentalnemu i zagadnieniom związanym z naszą rodzimą kulturą filmową. O światowym filmie faktu pisali raczej jako o pewnym odległym trendzie, który choć był godny analizy, to niekoniecznie miał przełożenie na ówczesne im problemy dokumentu.

Mniej optymistycznymi wnioskami pozostają jednak te dotyczące miejsca zajmowanego przez krytyczną refleksję o dokumencie w przestrzeni publicznej w porównaniu z popularnością, jaką cieszył się w tym względzie film fabularny. Krytyka dokumentu to rzecz jasna nikły procent całego XX-wiecznego piśmiennictwa filmowego, który przy postępującemu zacieraniu się zawodu krytyka zdaje się kurczyć coraz szybciej. Wszakże w pogoni za czytelnikami i widzami (a raczej wyświetleniami) publicyści będą zdecydowanie częściej sięgać po tematykę opowieści fikcyjnych, bardziej atrakcyjnych dla przeciętnego odbiorcy treści krytycznych. Dodatkowo, większość czasopism, służących kiedyś za platformę do wymiany myśli krytycznej o dokumencie, już nie funkcjonuje, a te, które przetrwały (jak „Kino”), spychają tę tematykę na kilka ostatnich stron swoich wydawnictw. Jedynym właściwie polem dyskusji krytycznych o filmie faktów pozostaje przestrzeń festiwalowa.

Abstrahując jednak od tych spostrzeżeń na przyszłość, trzeba podkreślić, iż nadal można znaleźć ludzi gotowych eksplorować niezwykle bogaty i wartościowy zasób dawnej krytyki sprzed przełomu cyfrowego. Idealnym tego przykładem jest Biblioteka FINA, wyrastająca na przestrzeń, od której powinny zaczynać się wszelkie poszukiwania związane z krytyką filmową (nie tylko kina dokumentalnego). Jej wirtualne bazy są nieustannie aktualizowane, a wskazane w mojej pracy luki czy braki czekają na uzupełnienie. Poszukiwania badaczy tak naprawdę dopiero się rozpoczynają – również

dlatego, że obrana w tej pracy cezura czasowa nie obejmuje lat najnowszych, które po przełomie cyfrowym przyniosły nową rzeczywistość dla krytyki filmowej kina dokumentalnego.

#### BIBLIOGRAFIA

- Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych*, red. Barbara Giza, Piotr Zwierzchowski, Katarzyna Mąka-Malatyńska, FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2020.
- Bator Monika, *O filmach dobrze i źle. Tematyka filmowa na łamach łódzkiego czasopisma społeczno-kulturalnego „Odgłosy”*, [w:] *Konteksty źródłowe w badaniach filmoznawczych*, red. Barbara Giza, Barbara Gierszewska, Monika Bator, FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2022, s. 169–200.
- Bibliografia polskich wydawnictw filmowych. 1945–1972*, oprac. Alicja Dembowska, Ilona Szuster-Kacprzyk, FilMOTEKA Polska, Warszawa 1974.
- Bibliografia polskich wydawnictw filmowych. 1973–1978*, Urszula Franczyk, Hanna Luba, Anna Wastkowska, FilMOTEKA Polska, Warszawa 1980.
- Bibliografia polskich wydawnictw filmowych. 1979–1982*, oprac. Urszula Franczyk, Hanna Luba-Drabik, Anna Wastkowska, FilMOTEKA Polska, Warszawa 1984.
- Bibliografia polskich wydawnictw filmowych. 1983–1986*, oprac. Urszula Franczyk, Elżbieta Kolosa, Krystyna Nowicka, Anna Wastkowska, FilMOTEKA Polska, Warszawa 1990.
- Co się dzieje z dokumentem?* (wywiad z Marianem Kruczkowskim), „Kino” 1979, nr 5, s. 6–7.
- Czarnecki Stanisław, *Film rolniczy – tematem międzynarodowej konferencji*, „Nowy Film Oświatowy” 1958, nr 11, s. 7.
- Drozdowski Bogumił, *Film zwany dokumentem*, „Kino” 1973, nr 2, s. 14–19.
- Drozdowski Bogumił, *Kraków 1972. Drugie okno dziwów*, „Kamera” 1972, nr 8, s. 14–17.
- Drozdowski Bogumił, *Striptyz jeszcze mało znany*, „Film” 1978, nr 4, s. 6.
- Drozdowski Bogumił, *Zapalcie światło, idziemy do domu*, „Film” 1974, nr 1, s. 12.
- Drozdowski Bogumił, Klaczyński Zbigniew, *Polska w filmie dokumentalnym. 1960–1973. Przewodnik-informator*, Instytut Wydawniczy CRZZ, Warszawa 1975.
- Fus Krzysztof, *Rzemieśnik filmowy* (wywiad z Grzegorzem Skurskim), „Reżyser” 1999, nr 11, s. 7–8.
- Gańczak Filip, *Filmowcy w matni bezpieczeństwa*, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2011.



- Gierszewska Barbara, *Rozmowa z Jarosławem Czembrowskim (Dyrektorem Biblioteki PWSFTviT im. L. Schillera w Łodzi oraz redaktorem serwisu www.filmpolski.pl)*, [w:] *Konteksty źródłowe w badaniach filmoznawczych*, red. Barbara Giza, Barbara Gierszewska, Monika Bator, Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2022, s. 239–254.
- Giżycki Jerzy, *I co dalej?*, „Kamera” 1965, nr 4, s. 2–3.
- Giżycki Jerzy, *Warszawa w filmowym dokumencie*, „Kamera” 1963, nr 3, s. 8–9.
- Helman Alicja, *Ewolucja pojęcia dokumentu*, „Kamera” 1970, nr 3, s. 1–3.
- Helman Alicja, *Film i jego odbiorcy*, „Kamera” 1970, nr 5, s. 12–13.
- Helman Alicja, *O specyficznych uwarunkowaniach krytyki filmowej*, [w:] *Szkice o krytyce filmowej i telewizyjnej*, red. Maria Korytowska, Aleksander Kumor, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1978, s. 99–121.
- Helman Alicja, *Problemy krytyki sztuk masowych*, [w:] *Współczesne problemy krytyki artystycznej*, red. Alicja Helman, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1973, s. 85–94.
- Helman Alicja, *Reprodukcja i znak*, „Kamera” 1970, nr 4, s. 18.
- Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. Małgorzata Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018.
- Iskierko Alicja, „273 dni poniżej zera”. *Epicka opowieść o Syberii*, „Magazyn Filmowy” 1969, nr 6, s. 12.
- Iskierko Alicja, *Czy istnieją filmy męskie i damskie?*, „Magazyn Filmowy” 1969, nr 10, s. 10.
- Iskierko Alicja, *Dwaj panowie czyli rzecz o pracy*, „Ekran” 1984, nr 13, s. 4.
- Iskierko Alicja, „Ekran” rozmawia z Markiem Piwowskim, „Ekran” 1968, nr 9, s. 2.
- Iskierko Alicja, *Jak robić niezłe filmy w obecnej strukturze produkcyjnej? Mówi Krzysztof Kieślowski*, „Ekran” 1971, nr 21, s. 14.
- Iskierko Alicja, *Młodzi dobrali się nam do skóry. Paradoxy dokumentu połowy lat siedemdziesiątych*, „Kino” 1976, nr 8, s. 24–27.
- Iskierko Alicja, *Nowe zespoły filmowe. O zespole „Nike” mówi jego kierownik Stanisław Kuszewski* (wywiad ze Stanisławem Kuszewskim), „Ekran” 1969, nr 7, s. 16–17.
- Iskierko Alicja, *Paradoxy artysty. Trzy spotkania z Kazimierzem Karabaszem*, „Kino” 1986, nr 1, s. 9–12.
- Iskierko Alicja, *Pokusy i zasadki autentyczności. Estetyczne rodowody polskiego kina*, „Kino” 1977, nr 9, s. 2–7.
- Iskierko Alicja, *Scena zbiorowa z Mariuszem Walterem. Uwaga. dokument*, „Ekran” 1980, nr 22, s. 16–17.
- Iskierko Alicja, *Sygnaly niepokoju*, „Ekran” 1981, nr 1, s. 15.
- Iskierko Alicja, *Tadeusza Makarczyńskiego język uniwersalny*, „Ekran” 1975, nr 52, s. 16–17.
- Iskierko Alicja, *Wielkopolska wczoraj, dziś i jutro*, „Kamera” 1970, nr 4, s. 25–26.
- Iskierko Alicja, *Z życia*, „Ekran” 1986, nr 21, s. 5, 11.
- Iskierko Alicja, *Zawsze rodzi się chleb*, „Kamera” 1970, nr 6, s. tytułowa.
- Iskierko Alicja, *Znajomi z kina. Szkice o polskim filmie krótkometrażowym*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1982.
- Kaiser Zofia, *Jarosław Brzozowski, „Nowy Film Oświatowy”* 1959, nr 8, s. 7–8.
- Katalog filmów oświatowych. Część I. Filmy instruktażowe*, oprac. Stanisław Reymont, Filmom. Centrala Filmów Oświatowych, Warszawa 1962.
- Katalog filmów oświatowych. Część II. Filmy popularno-naukowe*, Stanisław Reymont, Filmom. Centrala Filmów Oświatowych, Warszawa 1962.
- Katalog filmów oświatowych. Część III. Filmy szkolne*, oprac. Stanisław Reymont, Filmom. Centrala Filmów Oświatowych, Warszawa 1962.
- Katalog prasy polskiej*, Biuro Wydawnicze „Ruch”, Zakład Badań Prasoznawczych, Warszawa 1957.
- Każmierczak Barbara, *Dużo szklanych ekranów, czyli na pograniczu dokumentu, publicystyki i fabuły. Korespondencja własna z Pragi*, „Kamera” 1972, nr 8, s. 23–26.
- Każmierczak Barbara, *Na przykład Resko*, „Ekran” 1986, nr 44, s. 4.
- Kłopoty z debiutem*, „Film” 1972, nr 53, s. 14.
- Kołodźński Andrzej, *Antropologiczny eksperyment Sola Wortha. Nowe funkcje kina dokumentalnego*, „Kino” 1980, nr 7, s. 26–28.
- Kołodźński Andrzej, *Człowiek nadziei*, „Kino” 1995, nr 11, s. 19.
- Kołodźński Andrzej, *Granice filmowego dokumentu*, „Kino” 1981, nr 10, s. 21–23.
- Kołodźński Andrzej, *Nie tylko adwokat*, „Kino” 1977, nr 5, s. 61–64.
- Kołodźński Andrzej, *Publiczność poza kinem*, „Film” 1977, nr 48, s. 21.
- Kołodźński Andrzej, *Spotkania. Amsterdam ’97: Jesien na oferta*, „Kino” 1998, nr 2, s. 54.
- Kołodźński Andrzej, *Tropem prawdy*, „Film” 1980, nr 24, s. 20.
- Kołodźński Andrzej, *Uparty wędrowiec*, „Kino” 1998, nr 11, s. 22.
- Kołodźński Andrzej, *Warunkiem jest dostępność* (wywiad z Andrzejem Brzozowskim), „Film” 1987, nr 49, s. 3–5.

- Kowalski Tadeusz, *Chwytać żywych ludzi w działaniu*, „Kamera” 1963, nr 3, s. 6–7.
- Kraków '96, „Reżyser” 1996, nr 7–8, s. 4–5.
- Lebecka Magda, *Jazzman z gułagu*, „Kino” 2001, nr 5, s. 13.
- Mach Jolanta, „Nie wiem, co to poezja”. O filmie „Władysław Broniewski” i jego widzach, „Nowy Film Oświatowy” 1959, nr 7, s. 3–5.
- Malatyńska Maria, *Ecce homo*, „Kino” 1995, nr 11, s. 20.
- Miłkowski Janusz, *Klasyki gatunku*, „Ekran” 1984, nr 28, s. 5.
- MOL., *Obserwacja, cierpliwość, selekcja. O trzech przykazaniach dokumentalistów mówi Kazimierz Karabasz*, „Kamera” 1961, nr 3, s. 8–9.
- Morawski Stefan, *Identyczność zagrożenia (Uwagi o dzisiejszej krytyce artystycznej)*, [w:] *Szkice o krytyce filmowej i telewizyjnej*, red. Maria Korytowska, Aleksander Kumor, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1978, s. 49–70.
- Nowakowski Jacek, *W poszukiwaniu niezależności w filmie i kulturze okresu PRL. Szkice*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019.
- Nowicka Julitta, *My jesteśmy mięsem, wy jesteście nożem*, „Ekran” 1986, nr 7, s. 5.
- Od Redakcji*, „Kamera” 1961, nr 1–2, s. tytułowa.
- Od Redakcji*, „Nowy Film Oświatowy” 1957, kwiecień, s. 3.
- Oleksiewicz Maria, *O sprawach polskiego dokumentu i swoich planach twórczych mówi reżyser Jerzy Bossak*, „Kamera” 1962, nr 6, s. tytułowa, 1.
- Ornatowski Zdzisław, *Zagrożenie dla Europy i świata*, „Ekran” 1985, nr 33, s. 4.
- Ostrowski Józef, *Film w nauczaniu fizyki (c. d.)*, „Nowy Film Oświatowy” 1958, nr 4, s. 11–13.
- Ozimek Stanisław, *Cytat dokumentalny*, „Kino” 1973, nr 5, s. 30–33.
- Palczewska Danuta, *Współczesna polska myśl filmowa*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1981.
- Rt., *Międzynarodowa konferencja w sprawach filmu oświatowego*, „Nowy Film Oświatowy” 1957, lipiec, s. 3–5.
- Skotarczak Dorota, *Leon Bukowiecki i Jerzy Płażewski w kręgu oddziaływań Bezpieki*, „Czas Przeszły. Poznańskie Studia Historyczne” 2015, nr 1–2, s. 129–136.
- Skwara Janusz, *Przybliżenie ludzkiej pracy*, „Film” 1978, nr 18, s. 3–5.
- Skwara Janusz, *Wstęp*, [w:] *Polskie filmy krótkometrażowe nagrodzone na festiwalach*, Centrala Filmów Oświatowych „Filmos”, Kraków 1967, s. 3–4.
- Sobolewski Tadeusz, *Przekaz dla wszystkich. X Przegląd Filmów o Sztuce w Zakopanem*, „Film” 1978, nr 18, s. 8–9.
- Szpułak Andrzej, *Czas przeobrażeń 1956–1960. „Czarna seria” polskiego dokumentu. Dokument poza serią*, [w:] *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. Małgorzata Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018, s. 91–148.
- Szpułak Andrzej, *Manewry polemiczne. O polskiej krytyce filmowej lat 1979–1981 na wybranych przykładach*, [w:] *Kino polskie wczoraj i dziś. Polskie piśmiennictwo filmowe*, red. Piotr Zwierzchowski, Barbara Giza, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013, s. 175–188.
- Szpułak Andrzej, *Pierwszy rok wolności. O peerelowskiej przeszłości w publikacjach miesięcznika „Kino” z roku 1990*, [w:] *Kino to nie wszystko. Księga pamiątkowa w 80. urodziny Andrzeja Wernera*, red. Andrzej Szpułak, Mateusz Werner, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2020, s. 125–140.
- Szyma Tadeusz, *Szczecińskie spotkania z dokumentem*, „Reżyser” 1999, nr 4, s. 4–5.
- Szyma Tadeusz, *Tajemnica dobroci*, „Kino” 1998, nr 4, s. 12–13.
- Wertenstein Wanda, *O metodzie dokumentalnej*, „Kamera” 1966, nr 3, s. tytułowa, 1.
- WIT., *Krytycy i dziennikarze zagraniczni o krakowskich festiwalach*, „Kamera” 1967, nr 4, s. 5–6.
- Wytwórnia Filmów Dokumentalnych 1949–1984, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, Warszawa 1985.
- Wyżyński Adam, *Dokumentacja archiwalna w zasobach FINA – typologia zbiorów, próba charakterystyki, potencjał badawczy*, [w:] *Konteksty źródłowe w badaniach filmoznawczych*, red. Barbara Giza, Barbara Gierszewska, Monika Bator, Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2022, s. 91–116.
- Żurawski Kazimierz, *Osiem minut o niczym*, „Film” 1971, nr 28–29, s. 6.
- Żurawski Kazimierz, *Stara pocziwa Atlantyda*, „Film” 1972, nr 49, s. 14.

## Noty o autorach

**Maciej Białous** – doktor, adiunkt w Zakładzie Socjologii Kultury na Wydziale Socjologii Uniwersytetu w Białymstoku. Interesuje się tematyką współczesnych praktyk kulturowych, socjologii filmu, pamięci zbiorowej i polityki pamięci. Autor książki *Społeczna konstrukcja filmów historycznych* (2016). <https://orcid.org/0000-0002-7194-790X>

**Mateusz Drewniak** – doktorant w Szkole Nauk o Języku i Literaturze Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jest zdobywcą Nagrody Głównej w VIII Konkursie im. Profesor Nurczyńskiej-Fidelskiej na najlepszą pracę magisterską z zakresu kina polskiego lub edukacji audiowizualnej, II miejsca w konkursie Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej UAM za tę samą pracę oraz stypendystą Ministra Nauki za znaczące osiągnięcia na rok akademicki 2023/2024. Pełni funkcję Sekretarza Redakcji w czasopiśmie „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication”. Współorganizator drugiej (21–23.04.2022) oraz trzeciej (10.10.2025) edycji konferencji „Forum Krytyki Filmowej”. Laureat dwóch konkursów grantowych ID-UB UAM: *BESTStudentGRANT* (2020–2021) oraz *Study@research* (2023–2024). Jego zainteresowania badawcze krążą wokół krytyki filmowej, zagadnień recepcji kina i kultury audiowizualnej oraz ewolucji gatunków. <https://orcid.org/0000-0001-6437-3293>

**Elżbieta Durys** – doktor habilitowana, profesorka Uniwersytetu Warszawskiego zatrudniona na Wydziale Pedagogicznym. Obecnie w swoich badaniach koncentruje się na problematyce filmu i historii, kina i pamięci, współczesnym polskim kinie historycznym i problematyce gender w kinie. Autorka artykułów zamieszczanych w czasopismach i monografiach naukowych. Współredagowała z Konradem Klejsą dwa tomy poświęcone kinu amerykańskiemu

(2006, 2007) oraz dwa tomy dotyczące problematyki gender z Elżbietą Ostrowską (2005) i Patrycją Chudziłą-Dudzik (2013). Autorka trzech książek: *Mieliśmy tu mały problem... O twórczości Johna Cassavetes* (2009), *Amerykańskie popularne kino policyjne 1970–2000* (2013) oraz *Film jako źródło wiedzy historycznej* (2019). <https://orcid.org/0000-0002-3545-3160>

**Aleksandra Julia Kaniuk** – studentka drugiego roku studiów licencjackich na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Entuzjastka gier azjatyckich, trudnych i strasznych. Obecnie bada kobiece lęki w survival horrorach. <https://orcid.org/0009-0004-0126-8356>

**Kacper Kajetan Kidziak** – absolwent pierwszego rocznika poznańskiego groznawstwa. Obecnie podejmuje studia magisterskie w ramach Międzydziedzinowych Studiów Indywidualnych na UAM. Entuzjasta gier detektywistycznych, azjatyckich i pętli czasowych. Szuka perspektyw badawczych alternatywnych do immersji. <https://orcid.org/0009-0007-8276-5806>

**Iwona Kolasińska-Pasterczyk** – doktor habilitowana nauk humanistycznych, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. Ukończyła filologię polską i filmoznawstwo. Uzyskała doktorat w 1995 r. (rozprawa o widzu w horrorze) i habilitację w 2008 r. (książka o Buñuelu). W latach 1995–1997 pracowała w Université de Bourgogne w Dijon we Francji. Opublikowała książki: *Kobieta i demony. O widzu horroru filmowego* (2003) [2004 Nagroda Indywidualna Ministra Edukacji Narodowej i Sportu] i *Piekła Luisa Buñuela. Wokół problematyki sacrum i profanum* (2007) [Nagroda JM Rektora UJ]. Współredaktorka (obok Eugeniusza Wilka) książki *Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury?* (2008). Obecnie pracuje nad książką poświęconą kwestiom relacji pomiędzy filmem a teologią. <https://orcid.org/0000-0001-5242-281X>

**Piotr Kurpiewski** – doktor, zastępca dyrektora w Instytucie Badań nad Kulturą na Wydziale Fi-

lologicznym Uniwersytetu Gdańskiego, redaktor naczelny czasopisma naukowego „Panoptikum”. Autor *Historii na ekranie Polski Ludowej* (2017), monografii opisującej powojenny polski film historyczny. Od 2007 roku naukowo zajmuje się historią polskiej kinematografii z naciskiem na prowadzenie badań historycznofilmowych z zakresu kina PRL oraz relacji filmu i historii. Autor kilkudziesięciu tekstów naukowych i popularnonaukowych dotyczących historii filmu, zafascynowany twórczością Krzysztofa Kieślowskiego i Wojciecha Smarzowskiego, wykładowca Akademii Polskiego Filmu, stały współpracownik Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. <https://orcid.org/0000-0002-3040-9734>

**Iwona Leonowicz-Bukała** – Dziekanka Kolegium Mediów i Komunikacji Społecznej Wyższej Szkoły Informatyki i Zarządzania, adiunktka w Katedrze Mediów, Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej. W WSiIZ zatrudniona od 2008 roku. Medioznawczyni, migracjolożka. Doktora nauk społecznych w zakresie nauk o polityce (Uniwersytet Warszawski, Wydział Dziennikarstwa i Nauk Politycznych, 2014), magistra kulturoznawstwa (Uniwersytet Jagielloński, Wydział Studiów Międzynarodowych i Politycznych, 2008), licencjatka politologii (Uniwersytet Rzeszowski, Wydział Socjologiczno-Historyczny, 2006) oraz dziennikarstwa i komunikacji społecznej (Wyższa Szkoła Informatyki i Zarządzania w Rzeszowie, Wydział Administracyjno-Informatyczny, 2006). Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół problematyki oddziaływania współczesnych mediów na kwestie migracji, zdrowia i gender. Zajmuje się głównie mediami społecznościowymi oraz komunikacją cyfrową. Zastępczyni redaktora naczelnego czasopisma „Social Communication. Online Journal”. Członkini międzynarodowego zespołu naukowego w ramach projektu COVID G.A.P. <https://orcid.org/0000-0003-3164-1209>

**Krzysztof Loska** – profesor zwyczajny w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego, prodziekan Wydziału Zarzą-

dzania i Komunikacji Społecznej UJ, przewodniczący Komitetu Nauk o Sztuce PAN, prezes krakowskiego oddziału Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. Prowadzi badania z zakresu historii kina – ze szczególnym uwzględnieniem kinematografii azjatyckich – postkolonializmu i kulturowych uwarunkowań tekstów filmowych. Kierował czterema projektami badawczymi finansowanymi ze środków KBN, MNiSW i NCN; jest autorem 170 artykułów naukowych (publikowanych na łamach „Kwartalnika Filmowego”, „Studiów Filmoznawczych”, „Przeglądu Kulturoznawczego”, „Ekranów”, „Er(r)go”, „Images”, „Kultury Współczesnej”, „Ethosu” i in.) oraz trzynastu monografii, m.in. *Dziedzictwo McLuhana – między nowoczesnością a ponowoczesnością* (2001), *Hitchcock: autor wśród gatunków* (2002), *David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku* (2003, wspólnie z Andrzejem Pitrussem), *Tożsamość i media. O filmach Atoma Egoyana* (2006), *Poetyka filmu japońskiego* (2009), *Kenji Mizoguchi i wyobraźnia melodramatyczna* (2012), *Nowy film japoński* (2013), *Mistrzowie kina japońskiego* (2015), *Postkolonialna Europa: etnoobrazy współczesnego kina* (2016), *W cieniu Imperium Wschodzącego Słońca* (2022). <https://orcid.org/0000-0003-4078-798X>

**Marta Maciejewska** – filmoznawczyni, polonistka, anglistka, menedżerka kultury. Absolwentka Uniwersytetu Gdańskiego i Szkoły Głównej Handlowej w Warszawie. Pracuje na Uniwersytecie Gdańskim (w Zakładzie Filmu i Mediów oraz Akademickim Centrum Języka Polskiego i Kultury Polskiej dla Cudzoziemców). Współredagowała książki *Orson Welles. Twórczość – recepcja – dziedzictwo* (2016), *Racism and Trauma* (2018) i *Censorship, Politics and Oppression* (2018), jest także autorką monografii *Dialektyka formy. Pełnometrażowe filmy fabularne Jana Švankmajera* (2023; oparta na pracy doktorskiej). Jej artykuły ukazały się m.in. w „Ekranach”, „Panoptikum”, „Kulturze Popularnej”, „Literaturze i Kulturze Popularnej” oraz w licznych tomach zbiorowych. <https://orcid.org/0000-0002-0482-9903>

**Marcin Pigulak** – doktor nauk humanistycznych w dyscyplinie nauk o sztuce. Historyk, filmoznawca, badacz gier cyfrowych. Adiunkt w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Do jego zainteresowań badawczych należą: historia filmu i gier cyfrowych, audiowizualne oraz cyfrowe przejawy kultury historycznej, historiozofia w kinematografii, tematyka historyczna w grach wideo, a także sposoby konstruowania dyskursu dotyczącego pamięci zbiorowej. <https://orcid.org/0000-0001-8950-6937>

**Małgorzata Radkiewicz** – profesora w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. W swoich badaniach i publikacjach zajmuje się tożsamością kulturową oraz twórczością kobiet w kinie, fotografii i sztuce. Wyrazem jej zainteresowań są publikacje: *W poszukiwaniu sposobu ekspresji. O filmach Jane Campion i Sally Potter* (2001), *Władczyni spojzenia. Teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek* (2010) oraz *Refleksje zza kamery. Reżyserki o kinie i formie filmowej* (2022). Autorka książek o Dereku Jaramanie, polskich debiutach filmowych lat 90. oraz kinie queer. Jako stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w roku 2015 prowadziła badania, których efektem jest monografia *Modernistyki o kinie. Kobiety w polskiej krytyce i publicystyce filmowej 1918–1939* (2016). Jej artykuł o polsko-żydowskiej producentce filmowej Marii Hirszbein został opublikowany w „Camera Obscura” (2021). Jest autorką rozdziału o Poli Negri w książce poświęconej globalnemu dziedzictwu filmowemu kobiet *Stretching the Archives* (2024). <https://orcid.org/0000-0001-6387-0810>

**Joanna Rydzewska** – filmoznawczyni, zatrudniona w Swansea University w Wielkiej Brytanii. Zajmuje się problematyką kina europejskiego, ze szczególnym naciskiem na studia migracyjne i transnarodowe. Współautorka (wraz z Elżbietą Ostrowską) książki *The Films of Paweł Pawlikowski* (2025). <https://orcid.org/0000-0002-9011-6378>

**Wojciech Sitek** – adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Kulturoznawca i filmoznawca z Zatoki Piratów, miłośnik kultury popularnej, zainteresowany ideologicznym podłożem kina amerykańskiego i gier wideo. Przygląda się oddolnym inicjatywom fanowskim: społecznemu fenomenowi wideokaset oraz pozarynkowym obiegom kultury. Autor książki *Żegnaj, Ameryko. Mitologia późnego kapitalizmu w filmach Michaela Manna*. <https://orcid.org/0000-0002-4550-7679>

**Wojciech Sławnikowski** – doktorant w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Magister filmoznawstwa, licencjat filologii polskiej i filozofii. Zainteresowania naukowe: kino autorskie, teoria filmu, polityczność kina, posthumanizm. <https://orcid.org/0009-0001-5963-6148>

**Paweł Sołodki** – doktor, pracuje w Instytucie Kultury Współczesnej na Uniwersytecie Łódzkim. Zajmuje się narracjami interaktywnymi, ze szczególnym naciskiem na współczesne praktyki dokumentalistyczne. Opublikował m.in. książkę *Rubieże przyjemności. Seksualna niesubordynacja na obrzeżach amerykańskiej kinematografii* oraz artykuły w takich czasopismach, jak „Przegląd Kulturoznawczy”, „QuArt”, „Panoptikum”, „Pleograf” czy „Ekran”. Współredaktor jednej z pierwszych w Polsce książek poświęconych perspektywie queer w filmie *O polityce ciała i pożądania w kulturze audiowizualnej*. Pomysłodawca i organizator Międzynarodowego Festiwalu Filmu Queer „a million different loves!?”. <https://orcid.org/0000-0003-1879-2109>

**Andrzej Szpulak** – profesor w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, badacz zajmujący się historią filmu polskiego, filmem religijnym i historycznym. Ważniejsze publikacje: *Kino wśród mitów: o filmach śląskich Kazimierza Kutza* (2004), *Filmy Wojciecha Mar-*

czewskiego (2009), „Róża” (2016). <https://orcid.org/0000-0001-9332-9291>

**Anna Śliwińska** – profesor uczelni w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się wybranymi zagadnieniami kina brytyjskiego. Autorka książek *Sekrety i kłamstwa* (2011), *Miłość i gniew. Brytyjska Nowa Fala* (2016) i *Running off the Anger. British New Wave* (2019). <https://orcid.org/0000-0002-2309-691X>

**Patrycja Wilczyńska** – magister sztuki (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Wydział Artystyczny, 2023). Asystent w Kolegium Mediów i Komunikacji Społecznej, Katedra Projektowania Graficznego. Zatrudniona w Wyższej Szkole Informatyki i Zarządzania od 2023 roku. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół animacji cyfrowej oraz tradycyj-

nej, *motion design* oraz sztuki mediów cyfrowych. <https://orcid.org/0009-0003-9078-5525>

**Katarzyna Ewa Zielińska** – doktorka nauk społecznych w zakresie nauk o mediach Wydziału Dziennikarstwa i Nauk Politycznych (obecnie: Wydział Dziennikarstwa, Informacji i Bibliologii) Uniwersytetu Warszawskiego. Jako pracownik Katedry Informatologii i Bibliologii Uniwersytetu Łódzkiego specjalizuje się w analizie przekazów audiowizualnych, analizie nowych mediów i technik komunikacji społecznej. Wieloletni pracownik oddziału Dziedzictwa Łodzi Urzędu Miasta Łodzi, organizuje wydarzenia rocznicowe, eventy z elementami rekonstrukcji historycznej oraz spotkania dla młodzieży w formule „żywej lekcji historii”. Do jej zainteresowań należy obecności historii w mediach oraz rola mediów w budowaniu świadomości historycznej. <https://orcid.org/0000-0003-0911-9975>

## Notes about authors

**Maciej Białous** – PhD, assistant professor at the Department of Sociology of Culture, Department of Sociology, University of Białystok. He is interested in contemporary cultural practices, the sociology of film, collective memory and the politics of memory. Author of the book *Społeczna konstrukcja filmów historycznych* [*Social construction of historical films*] (2016). <https://orcid.org/0000-0002-7194-790X>

**Mateusz Drewniak** – PhD student at the School of Languages and Literature at Adam Mickiewicz University in Poznań. He is the winner of the Main Prize in the 8th Professor Nurczyńska-Fidelska Award for the best master's thesis in the field of Polish cinema or audiovisual education, second place in the contest organized by the Faculty of Polish and Classical Philology (AMU) for the same work, and the holder of a Minister of Science scholarship for major achievements for the academic year 2023/2024. He serves as Editorial Secretary for the academic journal "Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication". Co-organizer of the 2nd (21–23.04.2022) and 3th (10.10.2025) edition of conference "Forum of Film Criticism". Winner of two ID-UB AMU grant programs: *BESTStudentGRANT* (2020–2021) and *Study@research* (2023–2024). His research interests revolves around film criticism, matters of cinema reception and audiovisual culture, and the evolution of genres. <https://orcid.org/0000-0001-6437-3293>

**Elżbieta Durys** – associate professor in the Faculty of Education at the University of Warsaw, Poland. Her recent research focuses on film and history, remediation of memory in film, contemporary Polish historical cinema and film and gender. She is the author of numerous articles on film that have appeared in journals and anthologies. She has coedited two volumes on

American Cinema (2006, 2007) and two volumes on gender in culture (2005, 2014). She has published three books: in 2009 an analysis of John Cassavetes's oeuvre, in 2013 a monograph of American police movies, and in 2019, *Film as a Source of Historical Knowledge* (all in Polish). <https://orcid.org/0000-0002-3545-3160>

**Aleksandra Julia Kaniuk** – second-year student at Adam Mickiewicz University in Poznań. Interested in Asian games, challenging games, and horror games. Currently researching women's fears in the survival horror genre. <https://orcid.org/0009-0004-0126-8356>

**Kajetan Kacper Kidziak** – a graduate of the first cohort of game studies in Poznań. Currently working towards a master's degree as part of the Interdisciplinary Individual Studies programme at Adam Mickiewicz University in Poznań. An enthusiast of detective games, Asian games, and time loops. Looking for research perspectives alternative to immersion. <https://orcid.org/0009-0007-8276-5806>

**Iwona Kolańska-Pasterczyk** – PhD in humanities, professor at the Jagiellonian University, Kraków. Graduated of Polish philology and film studies. She obtained her doctorate in 1995 (dissertation about the viewer in horror) and habilitation degree in 2008 (a book about Buñuel). In 1995–1997, she worked at the Université de Bourgogne in Dijon, France. She has published the books: *Woman and Demons. On the viewer of a horror film* (2003) [2004 Individual Award of the Minister of National Education and Sport] and *Luis Buñuel's Hell. Around the problems of the sacred and the profane* (2007) [JM Rector's Award]. Co-editor (next to Eugeniusz Wilk) of the book *New audiovisuality – a new paradigm of culture?* (2008). She is currently working on a book on the relationship between film and theology. <https://orcid.org/0000-0001-5242-281X>

**Piotr Kurpiewski** – PhD, deputy director at the Institute of Cultural Research at the Fac-

ulty of Languages of the University of Gdańsk, executive editor of the academic journal “Panoptikum”. Author of *History on the Screen of the Polish People’s Republic* (2017), a monograph describing post-war Polish historical film. Since 2007, he has been researching the history of Polish cinematography, with an emphasis on historical film research in the field of cinema of the People’s Republic of Poland and the relationship between film and history. Author of several dozen academic and popular science articles on the history of film, fascinated by the works of Krzysztof Kieslowski and Wojciech Smarzowski, lecturer at the Polish Film Academy, regular collaborator of the Polish Film Festival in Gdynia. <https://orcid.org/0000-0002-3040-9734>

**Iwona Leonowicz-Bukała** – Dean of the Faculty of Media and Social Communication at University of Information Technology and Management, assistant professor at the Chair of Media, Journalism and Social Communication. Employed at the University of Information Technology and Management since 2008. PhD in social sciences in the field of political sciences (University of Warsaw, Faculty of Journalism and Political Sciences, 2014), MA in cultural studies (Jagiellonian University, Faculty of International and Political Studies, 2008), BA in political science (University of Rzeszów, Faculty of Sociology and History, 2006), BA in journalism and social communication (the University of Information Technology and Management in Rzeszów, Faculty of Administration and Information Technology, 2006). Her research interests focus on the issues of contemporary migration and media, the presence of ethnic and national problems in the media, with an emphasis on new media and social networks, and the mediatization of migration. <https://orcid.org/0000-0003-3164-1209>

**Krzysztof Loska** – professor of human sciences, Vice-Dean of the Faculty of Management and Social Communication at the Jagiellonian University in Kraków. He is co-founder of the

Polish Society for Film and Media Studies. He is President of The Study of Art Committee at the Polish Academy of Sciences. He has written 170 papers and dissertations on media, popular culture, postcolonialism, and Asian cinema published in many journals and collective works. He has supervised several research projects funded by the Ministry of Science and Higher Education, and National Science Centre. He has published 13 books (in Polish), including: *McLuhan’s Legacy. Between Modern and Postmodern* (2001), *Poetics of Japanese Cinema* (2009), *Kenji Mizoguchi and the Melodramatic Imagination* (2011), *New Japanese Cinema* (2013), *Masters of Japanese Film* (2015) and *Postcolonial Europe: Ethnoscapes of Contemporary Cinema* (2016) and *In the Shadow of the Empire of the Rising Sun* (2022). <https://orcid.org/0000-0003-4078-798X>

**Marta Maciejewska** – film theorist, philologist, cultural manager. She graduated from the University of Gdańsk and the Warsaw School of Economics. She works at the University of Gdańsk (teaching film aesthetics and history and Polish as a foreign language). She is a co-editor of three academic books: *Orson Welles. Twórczość – recepcja – dziedzictwo (Orson Welles. Work – Reception – Heritage)*, 2016), *Racism and Trauma* (2018), and *Censorship, Politics and Oppression* (2018). She also wrote a book based on her PhD thesis – *Dialektyka formy. Pełnometrażowe filmy fabularne Jana Švankmajera (Dialectics of Form. Jan Švankmajer’s feature films)*, 2023). Her articles on film were published in several magazines, such as “Ekran”, “Panoptikum”, “Kultura Popularna”, and “Literatura i Kultura Popularna” as well as in academic books. <https://orcid.org/0000-0002-0482-9903>

**Marcin Pigulak** – PhD, historian, film scholar, and digital games researcher. Assistant professor at the Institute of Film, Media, and Audiovisual Arts at Adam Mickiewicz University in Poznań. His research interests include the history of film and digital games, audiovisual and



digital manifestations of historical culture, philosophy of history in cinema, historical themes in video games, and methods of constructing discourse on collective memory. <https://orcid.org/0000-0001-8950-6937>

**Małgorzata Radkiewicz** – professor of film studies at the Jagiellonian University in Kraków. In her research and publications, she focuses on cultural identity and on women's creativity in film, photography, and video art. Her three books (from 2002, 2010, 2022, all published in Polish) address the issue of women directors and artists, but also of female viewers. In *Modern Women on Cinema* (2016), she presents Polish female film critics of 1920s and 1930s, quoting original articles and archive material. Her article on the Polish-Jewish film producer Maria Hirszein was published in "Camera Obscura" in 2021. She authored a chapter on Pola Negri in a book on global women's film heritage *Stretching the Archives* (2024). <https://orcid.org/0000-0001-6387-0810>

**Joanna Rydzewska** – senior lecturer in film and tv studies at Swansea University, UK. Her research focuses on European, Eastern European and British cinema, with particular emphasis on exile, migration and transnational film studies. She co-authored *The Films of Paweł Pawlikowski* (2025) with Elżbieta Ostrowska. <https://orcid.org/0000-0002-9011-6378>

**Wojciech Sitek** – assistant professor in the Institute of Culture Studies at the University of Silesia in Katowice. A cultural and film scholar of Pirate Bay. He is a fan of popular culture and is interested in the ideological background of American cinema and video games. He researches grassroots fan initiatives: the social phenomena of video cassettes and off-market culture. Author of the book *Goodbye, America: The mythology of late capitalism in Michael Mann's films*. <https://orcid.org/0000-0002-4550-7679>

**Wojciech Sławnikowski** – PhD candidate at the Institute of Film, Media and Audiovisual Arts

at Adam Mickiewicz University in Poznań. MA in film studies, BA in Polish philology and philosophy. Scientific interests: auteur cinema, film theory, political nature of cinema, posthumanism. <https://orcid.org/0009-0001-5963-6148>

**Paweł Sołodki** – PhD, works in the Institute of Contemporary Culture at the University of Łódź. He explores interactive narratives, with a particular focus on contemporary documentary practices. His publications include the book *Rubieże przyjemności. Seksualna niesubordynacja na obrzeżach amerykańskiej kinematografii* and articles in the following journals: "Przegląd Kulturoznawczy", "QuArt", "Panoptikum", "Pleograf", "Ekran". Co-editor of one of the first books in Poland devoted to the queer perspective in film, *O polityce ciała i pożądania w kulturze audiowizualnej* (2010). Originator and organiser of the International Queer Film Festival „a million different loves!?”. <https://orcid.org/0000-0003-1879-2109>

**Andrzej Szpulak** – professor in the Institute of Film, Media and Audiovisual Arts at Adam Mickiewicz University in Poznań, a scholar interested in Polish film history, religious and historical film. Major publications: *Kino wśród mitów: o filmach śląskich Kazimierza Kutza* (2004), *Filmy Wojciecha Marczewskiego* (2009), "Róża" (2016). <https://orcid.org/0000-0001-9332-9291>

**Anna Śliwińska** – associate professor at the Institute of Film, Media and Audiovisual Arts at Adam Mickiewicz University in Poznań. Researches selected topics in British cinema. Author of the books *Sekrety i kłamstwa [Secrets and Lies]* (2011), *Miłość i gniew. Brytyjska Nowa Fala [Love and Anger: British New Wave]* (2016) and *Running off the Anger: British New Wave* (2019). <https://orcid.org/0000-0002-2309-691X>

**Patrycja Wilczyńska** – Master of Arts (Maria Curie-Skłodowska University in Lublin, Faculty of Arts, 2023). Assistant at the Faculty of Media and Social Communication, Department

of Graphic Design. Employed at the University of Information Technology and Management since 2023. Her research interests focus on digital and traditional animation, motion design, and digital media art. <https://orcid.org/0009-0003-9078-5525>

**Katarzyna Ewa Zielińska** – PhD in the field of media studies in the Faculty of Journalism and Political Science (currently: Faculty of Journalism, Information and Bibliology) at the University of Warsaw. As an employee of the Department of Information Technology and Bibliology at the University of Łódź she spe-

cializes in the analysis of audiovisual messages, analysis of new media and social communication techniques. As a long-time employee of the Heritage of Łódź Department of the City of Łódź Office, she organizes anniversary and commemorative events of the City, having organized several dozen anniversaries, events with elements of historical reconstruction and meetings for young people in the “living history lesson” formula. Her interests include the presence of history in the media and the role of the media in building historical awareness. <https://orcid.org/0000-0003-0911-9975>

# IMAGES możecie Państwo nabyć:

- w księgarniach na terenie całego kraju
- w sprzedaży internetowej  
**www.ksiegarniaonline.pl**  
e-mail: [akademicka@ksiegarniaonline.pl](mailto:akademicka@ksiegarniaonline.pl)  
**www.press.amu.edu.pl**
- bezpośrednio u wydawcy  
**Wydawnictwo Naukowe UAM**  
Collegium Maius  
ul. Fredry 10, 61-701 Poznań  
tel. 61 829 46 40  
e-mail: [press@amu.edu.pl](mailto:press@amu.edu.pl)

IMAGES dostępne jest w wersji cyfrowej:

- na platformie otwartych czasopism naukowych PRESSto:  
**<http://pressto.amu.edu.pl/index.php/i>**
- w czytelni internetowej:  
**www.ibuk.pl**
- w repozytorium Uniwersytetu im. A. Mickiewicza AMUR:  
**www.repozytorium.amu.edu.pl/jspui**
- w bibliotece cyfrowej CEEOL:  
**www.ceeol.com**

Wersja pierwotna czasopisma: drukowana

# IMAGES

Maciej Białous

Mateusz Drewniak

Elżbieta Durys

Aleksandra Julia Kaniuk

Kacper Kajetan Kidziak

Iwona Kolasińska-Pasterczyk

Piotr Kurpiewski

Iwona Leonowicz-Bukała

Krzysztof Loska

Marta Maciejewska

Marcin Pigulak

Małgorzata Radkiewicz

Joanna Rydzewska

Wojciech Sitek

Wojciech Sławnikowski

Paweł Sołodki

Andrzej Szpulak

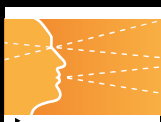
Anna Śliwińska

Patrycja Wilczyńska

Katarzyna Ewa Zielińska



WYDAWNICTWO  
NAUKOWE



INSTYTUT FILMU,  
MEDIÓW I SZTUK  
AUDIOWIZUALNYCH

ISSN (Online) 2720-040X  
ISSN (Print) 1731-450X



9 771731 450501