DOI: 10.14746/sh.2014.17.4.010

Sensus Historiae
ISSN 2082–0860
Vol. XVII (2014/4)
s. 175-192

Piotr Witek
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

# Polskie kino historyczne jako kino „postnarodowej pamięci historycznej" „Poznań 56" Filipa Bajona i „Rewers" Borysa Lankosza[1], cz. II

## Wprowadzenie

W pierwszej części rozprawy poświęconej namysłowi nad polskim kinem historycznym, które koncentruje się na krytyczno-rozrachunkowym podejściu do przeszłości omówiłem dwa obrazy przedstawiające wydarzenia rozgrywające się w okresie II wojny światowej podczas niemieckiej okupacji Polski. Były to: „Jeszcze tylko ten las" Jana Łomnickiego i „Wyrok na Franciszka Kłosa" Andrzeja Wajdy. Oba filmy, korzystając z różnych konwencji stylistycznych i estetycznych, podejmowały tzw. tematy trudne: polski antysemityzm, szmalcownictwo, kolaborację, relacje Polaków z Niemcami, stosunek Polaków do podziemia niepodległościowego oraz do samych siebie.[2] W drugiej części zajmę się analizą dwóch filmów, których reżyserzy podjęli się przedstawienia na ekranie pewnych epizodów z historii Polski rozgrywających się w latach 50. ubiegłego stulecia.

[1] Niniejszy tekst stanowi całość z tekstem noszącym tytuł: „Polskie kino historyczne jako kino »postnarodowej pamięci historycznej«. *Jeszcze tylko ten las* Jana Łomnickiego i *Wyrok na Franciszka Kłosa* Andrzeja Wajdy, cz. I". Obydwie prace są fragmentami tekstu zatytułowanego „Między afirmacją a krytyczną rewizją przeszłości. Dzieje najnowsze w filmowych narracjach historycznych", który ukaże się w tomie zbiorowym wydawanym przez IPN poświęconym podsumowaniu dorobku historiografii dziejów najnowszych po 1989 r. W tym artykule zajmuję się omówieniem kina martyrologicznego oraz krytyczno-rozrachunkowego.

[2] Zob. P. Witek, *Między afirmacją a krytyczna rewizją przeszłości. Dzieje najnowsze w filmowych narracjach historycznych*, [w druku].

## Analizy

### (a) „Poznań 56”

Niezwykle interesującym przykładem krytyczno-rozrachunkowego filmu historycznego w dwojakim sensie jest dzieło Filipa Bajona „Poznań 56” (1996). Reżyser podejmuje w filmie wydarzenia, które w okresie Polski Ludowej były tabuizowane. Rozlicza się z oficjalną wykładnią historii w PRL-u zarówno w kinie, jak i historiografii tego okresu. Jednocześnie film przedstawia wizję tzw. wypadków poznańskich, która wykracza poza zakorzenioną w tradycji romantycznej heroiczno-martyrologiczną wykładnię historii.

Bajon wydaje się przedstawiać wydarzenia, jakie miały miejsce w Poznaniu w październiku 1956 r. w porządku linearnym. Akcja toczy się od momentu rozpoczęcia buntu robotników, przewija się przez kolejne następujące po sobie epizody, aż do zakończenia, w którym oglądamy klęskę poznańskiej rozruchów. Mimo iż reżyser, jak się zdaje, prezentuje historię w porządku linearnym i chronologicznym, to poszczególne epizody nie wynikają jedne z drugich, nie zazębiają się ze sobą zgodnie z zasadami logiki przyczynowo-skutkowej. W zasadzie trudno jest uznać, że w filmie mamy do czynienia z akcją w klasycznym rozumieniu tego pojęcia jako ciągu następujących po sobie działań i wynikających z nich zdarzeń prowadzących do konkretnego celu. Co prawda w filmie Bajona robotnicy poznańscy sprowokowali bunt, ale nie mieli kontroli nad jego przebiegiem. Na ekranie wygląda to tak, jakby rozruchy działy się same i wciągały kolejnych ludzi, którzy znaleźli się w ich zasięgu. Oglądając film, można odnieść wrażenie, że na ekranie mamy do czynienia ze zmieniającymi się obrazami ukazującymi w nie do końca uporządkowany sposób chaos — niezorganizowany bunt. Film przypomina serię luźno związanych ze sobą obrazów ukazujących historyczny świat przedstawiony jako konglomerat epizodów, czegoś w rodzaju pofragmentowanych klisz pamięci ułożonych, jak możemy przypuszczać — intencjonalnie, w pewną niezbyt spójną narracyjną całość.

Oglądając film Filipa Bajona, można odnieść wrażenie, że został on zrealizowany w konwencji paradokumentalno-reporterskiej.[3]

Pierwszym argumentem na rzecz powyższego skojarzenia jest fakt, iż film został zrobiony w tonacji monochromatycznej. Jeśli weźmiemy pod uwagę, że w połowie lat 50. ubiegłego stulecia, a więc w okresie, o którym

[3] Na temat form filmu dokumentalnego zob.: A. Kołodyński, *Tropami filmowej prawdy*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981; M. Przylipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwa: Uniwersytetu Gdańskiego i Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku, Gdańsk — Słupsk 2004.

film opowiada, filmowe dokumenty, reportaże i kroniki, mające aspiracje przedstawiać faktualny wymiar społecznej rzeczywistości, były zazwyczaj realizowane na taśmie czarno-białej, można uznać, że reżyser, chcąc uwypuklić efekt ekranowego realizmu i podkreślić wiarygodność ukazywanej przez siebie historii, odwołał się do „estetycznego autorytetu" czarno-białego obrazu jako ugruntowanego symbolu przedstawienia faktualnego. Dodatkowo jeśli weźmiemy pod uwagę, że w latach 50. w Polsce fabularne filmy także w większości były realizowane na taśmie czarno-białej, a użycie taśmy polichromatycznej stanowiło swoisty wyjątek [zob. np. „Przygoda na Mariensztacie" (1953), reż. Leonard Buczkowski], można uznać, że ówczesny świat modelowany przez audiowizualne media, zwłaszcza film, był światem monochromatycznym. Tym samym reżyser, przedstawiając ówczesną rzeczywistość społeczną w barwach czarno-białych, pokazał ją taką, jaką oglądali ją w zapośredniczonych medialnie obrazach ówcześni ludzie. Można powiedzieć, że poprzez ten zabieg Bajon wpisał swoją audiowizualną narrację i historyczny świat przedstawiony w zdefiniowany medialnie ówczesny kontekst kulturowy. Pozwoliło mu to stworzyć wrażenie ekranowej „rekonstrukcji" zapośredniczonej medialnie ówczesnej rzeczywistości społecznej.

Innym przekonującym argumentem na rzecz tezy o paradokumentalnym charakterze filmu Filipa Bajona jest zastosowany przez niego zabieg formalny, który stanowi cechę specyficzną dla filmów dokumentalnych. Otóż reżyser, mimo iż film jawi się jako dramaturgicznie niespójny, na wzór filmów dokumentalnych posłużył się pojawiającymi się na ekranie pozadiegetycznymi napisami informującymi o czasie i miejscu akcji. Z tego rodzaju rozwiązaniami mamy do czynienia w wielu sekwencjach. Już pierwsza scena zaraz po napisach początkowych przedstawiająca chłopca idącego ulicą i toczącego przed sobą koło od roweru została zaopatrzona w pojawiający się w prawym dolnym rogu ekranu napis: Poznań, 28 czerwca 1956, godz. 8.00. W ujęciu przestawiającym idących ulicą robotników na ekranie znów pojawia się napis: przed Zakładami im. Stalina, godz. 8.40, itp. Dzięki temu zabiegowi w dramaturgiczną niespójność narracji i chaos świata przedstawionego zostaje wprowadzony pewien czasowo-przestrzenny porządek. Widz, oglądając film, ma orientację kiedy i w jakiej części miasta rozgrywają się poszczególne epizody prezentowane na ekranie.

Jedną z cech charakterystycznych filmu dokumentalnego jest również sposób filmowania polegający, z grubsza rzecz ujmując, na tym, że kamera ukazuje dziejące się przed nią wydarzenia niejako z boku, z punktu widzenia osoby trzeciej niezaangażowanej w świat przedstawiony. W filmie Bajona bardzo wiele ujęć zostało zrealizowanych w scharakteryzowany wyżej sposób. Ujęcia otwierające film, które pojawiają się zaraz po napisach, mają charakter obrazów opisowych. Kamera zachowuje się tak, jakby podglą-

dała ludzi pojawiających się w poszczególnych epizodach. Najpierw śledzi filmowanego w pełnym planie idącego ulicą do szkoły chłopca, następnie pokazuje stojącą w szkolnej bramie grupę uczniów, kolejne ujęcia pokazują fragment lekcji i bunt uczniów, którzy nie chcą zdjąć tornistrów i przystąpić do nauki, co irytuje nauczycielkę. Scena w klasie, w omawianym kontekście, jest specyficzna. Kamera bowiem jest usytuowana pomiędzy uczniami na wysokości wzroku dziecka, co zdaje się sugerować, że jej perspektywa może prezentować punkt widzenia któregoś z młodych ludzi. Tymczasem oglądając scenę łatwo jest stwierdzić, że nie ma w niej charakterystycznego dla subiektywizacji spojrzenia kamery zabiegu montażu na punkcie widzenia. Tym samym można sądzić, że ujęcia z klasy również mają charakter opisowy — paradokumentalny. W podobny sposób filmowanych jest wiele innych scen, np. przedstawiających rozruchy w mieście, zdobycie więzienia, walki na ulicach, czy też scen, w których nie brał udziału Darek, takich jak np. rozmowa Staszka z Zosią czy wizyta Piotrka na targach, itp.

Jednocześnie w filmie Bajona paradokumentalny charakter zdjęć narracji filmowej wchodzi w konflikt z ujawnionym w prologu dzieła autobiograficznym tonem prezentowanej na ekranie historii. Reżyser, używając opisanych wyżej zabiegów formalnych charakterystycznych dla filmu dokumentalnego, równocześnie prezentuje wydarzenia historyczne z punktu widzenia dzieci. Snuta przez reżysera ekranowa opowieść ukazuje świat przedstawiony z perspektywy Darka, który wraz ze swoim kolegą Piotrkiem jest kimś w rodzaju przewodnika po rozgrywających się w Poznaniu wydarzeniach. Tym samym wydarzenia tzw. wielkiej historii są prezentowane przez pryzmat dziecięcego doświadczenia. Oglądowi dziecka zostały podporządkowane niektóre formalne środki wyrazu. Przede wszystkim struktura narracji prezentująca pojawiające się na ekranie poszczególne epizody jako swoisty chaos w luźno związanych ze sobą sekwencjach przypomina dziecięcy sposób opowiadania charakteryzujący się dość swobodnym przeskakiwaniem z jednego wątku do innego.

Dodatkowo w wielu fragmentach filmu możemy zobaczyć, iż kamera jest usytuowana w dziwnych miejscach i ukazuje świat przedstawiony z nietypowych punktów widzenia. Tytułem przykładu. W scenie przedstawiającej obu chłopców błąkających się w tłumie ludzi podczas wiecu kamera filmuje w specyficzny sposób. Z jednej strony niby oglądamy ich z punktu widzenia osoby trzeciej w zobiektywizowanych ujęciach. Z drugiej jednak usytuowanie i sposób poruszania się kamery pozwalają utożsamić jej punkt widzenia z punktami widzenia chłopców. Kamera podobnie do nich jest w tłumie ludzi. Została zawieszona na wysokości wzroku chłopców. Darek i Piotrek, żeby cokolwiek zobaczyć, muszą patrzeć do góry, stawać na palcach, ponieważ widok zasłaniają im postacie dorosłych. Kamera filmuje zebrany tłum również

od dołu w taki sposób, jakby patrzyli na zebranych dwaj mali bohaterowie. Chłopcy, snując się wśród zgromadzonych dorosłych, z zaciekawieniem rozglądają się wokół siebie. Kamera, pokazując ich zachowanie, jednocześnie sama również porusza się portretując tłum w taki sposób, jakby się rozglądała.[4] Tym samym reżyser zastosował efekt jakby podwójnego spojrzenia kamery w jednym długim ujęciu. Najpierw oglądamy filmowanych kamerą usytuowaną na wysokości dziecięcych oczu chłopców wałęsających się pomiędzy dorosłymi z perspektywy osoby trzeciej, następnie kamera przesuwa się w lewą stronę, obraca się wokół własnej osi, zajmując miejsce chłopców i ukazuje tłum z ich punktu widzenia, po czym znów delikatnie się cofa i w kadrze ponownie pojawiają się mali bohaterowie ponownie filmowani ze zobiektywizowanej perspektywy. Mamy tu do czynienia z zabiegiem montażu na punkcie widzenia wykonanym z wykorzystaniem techniki montażu wewnątrzkadrowego.

W innej scenie wydarzenia filmowane są kamerą usytuowaną pod samochodem. Na ekranie widzimy dwóch chłopaków leżących pod ciężarówką i przyglądających się rozruchom na ulicy. Tym samym usytuowanie punktu widzenia ma dramaturgiczne uzasadnienie. W innym fragmencie oglądamy rozgrywające się wydarzenia przez dziurę w płocie, jeszcze w innym przez okno w piwnicy. W jednym i drugim przypadku są to punkty widzenia chłopców, którzy biegają podekscytowani po mieście, usiłując zaspokoić swoją ciekawość. W związku z tym nie jest trudno o konkluzję, że reżyser pokazał w filmie to, co i jak mogli widzieć mali bohaterowie. Tym samym paradokumentalny charakter filmu jest na bieżąco w narracji dekonstruowany przez serie ujęć spersonalizowanych ukazujących dziecięcą percepcję zdarzeń.

Wizja wydarzeń poznańskich została ukazana, jak już wcześniej o tym wspominałem, przez pryzmat doświadczenia dziecka. To z kolei ma dalej idące konsekwencje. O tym, że historia Bajona przedstawia chaos pisałem wcześniej. W tym miejscu można dopowiedzieć, że przedstawia ona zamęt, gdyż w taki sposób mogli postrzegać wydarzenia poznańskie dwaj bohaterowie — Darek i Piotrek. Tym samym uwypuklenie dziecięcej perspektywy w ukazywaniu poszczególnych epizodów może zostać uznane za fabularne uzasadnienie dla niespójnej konstrukcji dramaturgicznej struktury narracji.

Dodatkowo na ekranie nie oglądamy wydarzeń, które moglibyśmy uznać za decydujące dla rozgrywającej się „rewolucji". Reżyser pokazuje co prawda

[4] W tym miejscu warto wrócić do omawianej sceny z początku filmu, prezentującej bunt uczniów w szkolnej klasie. Pisałem wcześniej, że kamera usytuowana pomiędzy uczniami portretuje wydarzenie z perspektywy bezosobowej. Biorąc jednak pod uwagę poczynione w aktualnym kontekście uwagi, w omawianej scenie można utożsamić punkt widzenia kamery z punktem widzenia dzieci.

fragment wiecu, atak tłumu na więzienie, walki uliczne, ale nie przedstawia ich jako „wielkich i ważnych" wydarzeń historycznych, a raczej jako pewne epizody doświadczane przez podekscytowanych kilkunastoletnich chłopaków, dla których to, co widzą i przeżywają nie jest jakąś rozgrywającą się na ich oczach wielką Historią, ale ekscytującą przygodą. W kilku sekwencjach możemy zobaczyć Darka jak bardzo jest zachwycony, mogąc brać udział w wydarzeniach u boku Zenka, jednego z samozwańczych przywódców grupy biorącej udział w rozruchach. Z kolei doświadczenia Piotrka, które reżyser ukazuje z perspektywy osoby trzeciej, są inne niż jego kolegi. Chłopak z jednej strony jest także podekscytowany rozruchami, ale bardziej niż walki na ulicach interesuje go to, co dzieje się na targach poznańskich, na których nigdy nie był. Rewolucyjna sytuacja w mieście umożliwiła mu wejście na ich teren i spotkanie zupełnie innego świata, w którym po raz pierwszy zobaczył i skosztował banana. Z punktu widzenia tzw. wielkiej historii przygoda Piotrka na targach nie miała dla ukazania poznańskich rozruchów żadnego znaczenia. Mimo to znalazła się w filmie i została pokazana jako istotny wątek dziecięcego doświadczenia chłopca, któremu ów dzień kojarzy się nie ze zdobyciem więzienia i strzelaniną, ale z faktem ujrzenia niedostępnego i tajemniczego świata oraz spróbowania nieznanego owocu, o czym z dumą opowiada swojemu koledze Darkowi. Tym samym na ekranie nie oglądamy wydarzeń przedstawianych z perspektywy tzw. wielkiej historii, ale historię zaplątanych w wir wydarzeń chłopców widzianych ich oczami.

W filmie Bajona nie mamy jednak do czynienia tylko z dziecięcą percepcją wydarzeń poznańskich. W przedstawianej na ekranie historii pojawia się również punkt widzenia dorosłych, przedstawicieli inteligencji, profesorów jadących na kongres, którzy obserwują wycinek rozgrywających się wydarzeń ze stojącego na bocznicy zamkniętego wagonu kolejowego. O ile perspektywę Darka można określić jako zaangażowaną w sytuację, to perspektywa komentujących i rekonstruujących na podstawie strzępów informacji wydarzenia profesorów jawi się jako zdystansowana.

Wcześniej pisałem, że w prologu reżyser ujawnia narratora, którym jest Darek oraz to, iż z jego perspektywy przedstawiane są poszczególne epizody. Ujawnienie narratora wiąże się również z ukazaniem perspektywy czasowej, z której prezentowane są filmowe wydarzenia. W prologu słyszymy głos Darka, ale nie jest to głos chłopca w wielu szkolnym, a głos dorosłego mężczyzny. Oznacza to, że film w scenach z udziałem Darka przedstawia rozruchy w Poznaniu z punktu widzenia chłopaka, uczestnika i świadka tamtych wydarzeń, ale który opowiada o nich po wielu latach jako dorosły człowiek. Tym samym, jak się zdaje w filmie mamy do czynienia z formą rekonstrukcji dziecięcych doświadczeń zachodzącą w pamięci i kształto-

waną po latach w kontekście nabytej wiedzy historycznej o ówczesnych wydarzeniach. W związku z ujawnieniem przez reżysera narratora i perspektywy czasowej, z której prezentowana jest ekranowa historia, możemy również wnosić, że sceny w filmie, w których Darek nie bierze udziału, co oznacza, że nie mógł być świadkiem prezentowanych w nich wydarzeń, np. wizyta Piotrka na targach, rozmowa Zosi ze Stachem, dyskusje profesorów zamkniętych w wagonie na bocznicy kolejowej, także są przedstawiane z jego punktu widzenia, z tym zastrzeżeniem, że mają status rekonstrukcji dokonanej po latach przez niego jako dorosłego Dariusza na podstawie zdobytych, zasłyszanych, przeczytanych informacji we współczesnym akcie tworzenia narracji.

Przyjrzyjmy się dwóm ważnym postaciom w filmie Bajona. Pierwszym istotnym z punktu widzenia dramaturgii opowieści protagonistą jest Stach, ojciec Piotrka, organizator i nominalny przywódca robotniczego strajku w Poznaniu. W filmie reżysera jest to postać bez charyzmy, z którą w zasadzie nikt się nie liczy. Jego głos, mimo iż słyszalny i wyraźnie artykułowany, nawołujący do opamiętania, umiaru, zachowania spokoju, nieużywania broni, ale nie asekuracji, nie robi na nikim wrażenia, w ogóle nie jest brany pod uwagę. Stach w filmie Bajona jest przywódcą robotników, który nie ma żadnej realnej władzy i wpływu na bieg wydarzeń. Drugim protagonistą, będącym przeciwieństwem Stacha, jest Zenek. Reprezentuje postawę emocjonalno-rewolucyjną, nawołuje do walki, użycia broni i przemocy. Ma charyzmę, która pozwala mu prowadzić tłum. Jest słuchany przez robotników i wyrasta na lidera, który, oprócz rewolucyjnych haseł nawołujących do walki i zdobycia miasta, nie ma jednak żadnego planu. Reżyser pokazał go jako bezrefleksyjnego watażkę, który chyba nie do końca rozumie, konsekwencje swoich poczynań, tym bardziej że niesiony emocjami w ogóle się nad nimi nie zastanawia. W zasadzie rewolta, jaka wybuchła w Poznaniu, jest w przypadku Zenka, młodego mężczyzny, okazją do przeżycia emocjonującej przygody. Wydaje się, że Zenek właśnie w taki sposób, jak wskazałem wyżej, traktuje swój udział w rozruchach.

Po przyjrzeniu się obu postaciom nasuwają się pewne spostrzeżenia. Stach, co prawda zorganizował strajk i bunt, ale nie jest chętny umierać w walce z komunistycznym reżimem, w ogóle jest przeciwny jakiejkolwiek zbrojnej walce, co z romantyczno-bohaterską postawą nie ma nic wspólnego. Zenek i jego kompani podejmują walkę z wojskiem, ale wydaje się, że nie robią tego w imię wyższych, patriotycznych ideałów, a raczej z potrzeby chwili, w wyniku rewolucyjnej sytuacji, jaka powstała, dającej możliwość przeżycia przygody. Udział w rozruchach sprawia Zenkowi i jego kompanom autentyczną frajdę. Wszyscy oni robią wrażenie, jakby się świetnie bawili w wojnę. Ich walka, mimo iż realna, nie jest dla nich walką na poważ-

nie, ale swoistą formą gry czy zabawy. Szczególnie wymowna jest tu scena ukazująca poznańskich buntowników z Zenkiem na czele radośnie śpiewających „oj dana, oj dana…" i tańczących wokół ogniska, w którym palą się więzienne i ubeckie akta. W scenie ukazującej tłum próbujący zlinczować czołgistę Zenek, podczas rozmowy z poirytowanym Stachem, jest wyraźnie rozbawiony. Tym samym zachowanie i nastawienie Zenka również trudno jest uznać za przejaw postawy romantyczno-bohaterskiej. W tym kontekście warto przywołać również postać kobiety, nauczycielki Zosi. Jej krytyczna ocena rozruchów oraz udziału w nich Zenka też nie wpisuje się w romantyczno-bohaterski wzór postaw grottgerowskich kobiet z filmów martyrologiczno-heroicznych — choćby takich jak „Katyń" Andrzeja Wajdy. Zatem w podsumowaniu tego wątku można stwierdzić, że w filmie Bajona nie ma bohaterów romantycznych. Są to zwykli ludzie w różny sposób odnajdujący się w zaistniałej rewolucyjnej sytuacji.

W filmie „Poznań 56" nie ma jednoznacznego podziału na swoich i obcych. Ewentualne linie wyznaczające granice pomiędzy swoim i obcym przebiegają w różnych kierunkach i przecinają się w rozmaitych miejscach. Gdyby film Bajona był zrealizowany w tonacji martyrologiczno-heroicznej linia podziału powinna przebiegać pomiędzy zbuntowanymi robotnikami a milicją, UB i wojskiem pacyfikującymi strajk. Przy czym status bohaterów traktowanych jako swoi powinien przysługiwać walczącym z komunistycznym reżimem robotnikom, natomiast pozycja postaci ukazywanych jako obcy powinna być przypisana siłom bezpieczeństwa. Z taką polaryzacją mamy do czynienia w filmie Kazimierza Kutza „Śmierć jak kromka chleba". W filmie Bajona omawiana kwestia jest dużo bardziej skomplikowana. Co prawda robotnicy i żołnierze należą do obozów reprezentujących odmienne racje, ale dzielące ich różnice nie definiują i nie określają postaw poszczególnych postaci.

Na przykład Stach, który był jednym z organizatorów robotniczego buntu, w momencie, gdy sytuacja staje się rewolucyjna, odmawia podjęcia walki z wojskiem. Z kolei Zenek, który na początku nie należał do organizatorów strajku, włączył się do niego już w trakcie, a zaangażował całkowicie, gdy bunt zaczął przemieniać się w zbrojną rewoltę. Mogłoby się wydawać, że Stach i Zenek są po tej samej stronie barykady. Okazuje się jednak, że obaj pozostają ze sobą w poważnym konflikcie. Będąc uczestnikami buntu, poznańskimi robotnikami, reprezentują odmienne racje, o czym wspominałem. Jako uczestnicy buntu są bohaterami, których można uznać za swoich, jednak w związku z tym, że w sprawach zasadniczych pozostają w konflikcie, są wobec siebie obcy. Reżyser przedstawił obu protagonistów równocześnie jako swoich i obcych.

O ile dla Zenka i jego kompanów żołnierze pacyfikujący bunt są wrogami i obcymi, to w przypadku Stacha jest nieco inaczej. W scenie przedstawiającej próbę linczu na czołgiście, Stach staje w jego obronie, ratuje mu życie, każe synowi zaprowadzić do domu, gdzie żołnierz zostaje poczęstowany posiłkiem. Uratowany czołgista nie jest dla Stacha obcym, w przeciwieństwie, do gromady rewolucjonistów, która chciała dokonać linczu. Jakby tego było mało, ów czołgista także nie traktuje zbuntowanych robotników jako wrogów i obcych. Wychodzi do nich żeby porozmawiać, dowiedzieć się o co chodzi. Z jednej strony, jako żołnierz pacyfikujący bunt jest obcy, z drugiej strony nie jest obcy, bo nie ma zamiaru strzelać do robotników. Uratowany przez Stacha żołnierz jawi się jako swój w stosunku do strajkujących i jednocześnie obcy wobec innych wojskowych, którzy wykonywali rozkaz pacyfikacji Poznania. Ostatecznie zostaje zastrzelony przez jednego z funkcjonariuszy UB, a więc w pewnym sensie swojego, który potraktował go jako obcego. Jak więc widać w filmie Bajona nie ma prostej polaryzacji postaci na swoich i obcych.

Podobnie jest z podziałem na postaci negatywne i pozytywne. W tym przypadku linia demarkacyjna także nie jest prosta i jednoznaczna. Postaciami negatywnymi i pozytywnymi są zarówno robotnicy, jak i pacyfikujący ich żołnierze. Zacznijmy od Stacha. W zasadzie jako przywódca buntu może być uznany za bohatera pozytywnego występującego w słusznej sprawie. Ale w momencie, gdy sytuacja zmienia się na rewolucyjną, odmawia udziału w rewolcie. Wzywa robotników do opamiętania. Z punktu widzenia tych, którzy namawiali do walki zbrojnej, z Zenkiem na czele, Stach jawi się jako osoba, która może nie zdradziła, ale straciła zaufanie i wiarygodność. Tym samym trudno uznać go jako pozytywnego bohatera w romantycznym sensie. Jednocześnie też trudno uważać go za bohatera negatywnego, dlatego że opowiada się za pokojowym strajkiem. Z kolei Zenek jest osobą, która angażuje się w rewoltę, ryzykuje tym utratę przydziału mieszkania, podejmuje walkę zbrojną z wojskiem, strzela do żołnierzy, można by rzec antykomunista i klasyczny patriota. Z drugiej strony rozruchy traktuje jak zabawę, bierze udział w linczowaniu czołgisty. Z kolei w innej sytuacji rozbraja żołnierzy i puszcza ich wolno. Postać Zenka można zinterpretować jako jednocześnie pozytywną i negatywną. Podobnie schwytany przez robotników czołgista, oficjalnie reprezentant sił reżimu komunistycznego, okazuje się przyzwoitym, myślącym człowiekiem, który nie dowierza wytycznym dowództwa i na własną rękę usiłuje ustalić, co właściwie się dzieje. Jednocześnie owa przyzwoitość powoduje, że ów żołnierz dopuszcza się dezercji i zdrady swoich. Tłum, który wystąpił w słusznej sprawie przeciw komunistycznemu reżimowi, mógłby być uznany za zbiorowego bohatera pozytywnego, ale ten sam tłum chciał bez sądu zlinczować czołgistę. Co

więcej, w jednej ze scen, z perspektywy zamkniętych w wagonie profesorów, możemy zobaczyć jak na dworcu kolejowym gromada ludzi goni mężczyznę w płaszczu, dopada go, zadeptuje i zakatowuje na śmierć. Nie wiadomo kim był zatłuczony człowiek, mógł być rozpoznanym agentem UB, ale mógł być również zupełnie niewinną osobą uznaną za agenta w rewolucyjnej psychozie tłumu. Zatem ów tłum, który w jakimś sensie reprezentuje polski naród walczący z komunistycznym jarzmem, okazuje się jednocześnie żądnym krwi stadem dokonującym samosądów, linczów i mordów. Zatem z jednej strony mamy do czynienia z bohaterskimi robotnikami przeciwstawiającymi się złu, z drugiej strony ci sami robotnicy dokonują zła i dopuszczają się zbrodni. Reasumując powyższy wątek, można stwierdzić, że omówienie przywołanych przykładów potwierdza sformułowaną na początku akapitu tezę, iż w filmie Bajona podział na postaci pozytywne i negatywne nie jest prosty i jednoznaczny.

Z perspektywy przywołanych argumentów nasuwa się wniosek, że film Filipa Bajona został zrealizowany na podstawie wielu strategii dystansujących dzięki czemu udało mu się osiągnąć efekt anty-brązowniczej audiowizualnej narracji historycznej. Film nie jest pomnikiem dla bohaterów ginących na barykadach za ojczyznę. Reżyser nie epatuje heroizmem, bohaterstwem i patriotyzmem. Nie sakralizuje i nie sublimuje rewolty poznańskiej. Z tymi wszystkimi elementami mamy do czynienia w filmie Kazimierza Kutza „Śmierć jak kromka chleba". Przeciwnie, ukazując rozruchy poznańskie z perspektywy dzieci niejako zdejmuje z cokołu te wydarzenia. Bohaterowie opowieści nie są romantycznymi herosami, ale zwykłymi ludźmi uwikłani w rewolucyjną sytuację, która wymknęła się spod kontroli, była skazana na porażkę i zakończyła się klęską. Użyte przez reżysera formalne środki również sprawdzają się w funkcji elementów dystansujących. Poprzez paradokumentalną formę permanentnie podważaną przez chaotyczną narrację oraz serie spersonalizowanych ujęć ukazujących dziecięcą percepcję, ujawnianie narratora i perspektywy czasowej modelowania narracji, reżyser komunikuje, że na ekranie mamy jedynie do czynienia z zapisem ludzkiej pamięci ukształtowanej przez medialną technologię w kontekście wiedzy o prezentowanych wydarzeniach nabywanej po latach w rozmaitych okolicznościach.

W nakreślonym wyżej układzie odniesienia na uwagę zasługuje jeszcze jeden formalny zabieg, który odgrywa w obrazie Bajona rolę „intertekstualnej aluzji" do innych dzieł filmowych. W końcowych partiach filmu są dwie charakterystyczne sceny. W pierwszej możemy zobaczyć jednego z protagonistów — Zenka, który w wyniku otrzymanej rany znajduje się w szpitalu. Nie byłoby być może w tej scenie nic nadzwyczajnego, gdyby nie fakt, iż Zenek został ranny w oczy i będąc niewidomym, z zakrwawionymi opatrunkami na powiekach błądzi po szpitalu, potem leży w łóżku. W drugiej scenie oglą-

damy Zenka kilka miesięcy po rewolcie, ubranego w płaszcz i noszącego ciemne okulary, spacerującego z Darkiem po ulicach Poznania. W ostatnim ujęciu tej sceny oglądamy zwróconego twarzą do kamery Darka, którego oczy również zasłaniają ciemne okulary. Pierwsza scena jako żywo przywodzi na myśl scenę z „Popiołów" Andrzeja Wajdy przedstawiającą ślepego Rafała Olbromskiego po klęsce kampanii napoleońskiej. Druga scena przywodzi na myśl postać Maćka Chełmickiego z „Popiołu i diamentu" także Andrzeja Wajdy. Oba filmy Wajdy należą do kanonu kina rozrachunkowo-krytycznego polemizującego z romantyczno-martyrologiczną wykładnią polskiej historii. Tym samym poprzez nawiązanie do paradygmatycznych filmów rewizjonistycznych Filip Bajon komunikuje, że swoim dziełem wpisuje się w autorefleksyjną tradycję krytycznego myślenia o historii i przedstawiania przeszłości.

### (b) „Rewers"

Z niezwykle udaną formułą polemiki z kinem „narodowej pamięci historycznej" mamy do czynienia w przypadku obrazu Borysa Lankosza pt. „Rewers".

Akcja filmu w zasadzie rozgrywa się w pierwszej połowie lat 50. ubiegłego stulecia w Warszawie. W opowieść prezentującą okres stalinowski wplecione zostały sekwencje przedstawiające współczesność. Tym samym narracja przedstawia historię rozgrywającą się w dwóch porządkach czasowych. Poszczególne sekwencje przedstawiające przeszłość i współczesność zostały zrealizowane zgodnie z klasyczną zasadą definiowania filmowego czasu historycznego. Obrazy przedstawiające teraźniejszość są polichromatyczne, podczas gdy obrazy ukazujące przeszłość są monochromatyczne.

Film Lankosza jawi się jako demaskatorski z kilku powodów. Pierwszy jest taki, że usiłuje rozliczyć okres stalinowski, a więc czasy, które w PRL-u stanowiły swoiste tabu. Drugi powód jest z kolei taki, że reżyser rozlicza się ze stalinizmem w sposób daleko odbiegający od martyrologiczno-heroicznej wykładni historii tego okresu znanej choćby z serialu „Czas honoru". Zacznijmy od krótkiej charakterystyki powodu pierwszego. W okresie PRL-u pojawiały się co prawda filmy, które próbowały pokazać mroczne czasy reżimu stalinowskiego. Znakomicie udało się to Andrzejowi Wajdzie w „Człowieku z marmuru" (1976). Film powstał nie bez kłopotów ze strony władz, a i z dystrybucją tego obrazu także nie było łatwo. Niezwykle mocny w swej antykomunistycznej wymowie film pt. „Przesłuchanie" (1982) zrealizował Ryszard Bugajski. Obaj twórcy odważnie obnażali w swoich filmach totalitarny charakter ówczesnego systemu polityczno-społecznego. Zarówno jeden, jak drugi obraz, można zaliczyć do nurtu kina martyrologiczno-heroicznego. W obu filmach możemy zobaczyć jak stalinowski system miażdżył człowieka. W filmie Lankosza mamy do czynienia z odmienną — ironiczną

— wykładnią historii okresu stalinowskiego. Reżyser, jak się zdaje, zrealizował swój film w konwencji czarnej komedi nawiązując w formalnej warstwie dzieła do poetyki filmu *noir*, co ma dla przedstawianego na ekranie obrazu przeszłości niepoślednie znaczenie.

Film przedstawia historię trzech bohaterek z inteligenckiej rodziny — córki, matki i babki. Główny wątek stanowią miłosne perypetie najmłodszej z nich — Sabiny, zakochanej w literaturze, pracującej w wydawnictwie Nowina w dziale poezji. Dziewczyna nie wyróżnia się urodą, nie jest przebojowa, charakteryzuje ją skromność, a nawet można powiedzieć, że bywa bojaźliwa. Dobiegająca trzydziestki Sabina powinna wyjść za mąż. Najbardziej zależy na tym matce i babce dziewczyny. Matka szuka córce kandydata na męża. Zaprasza do domu potencjalnych narzeczonych i usiłuje swatać ich z córką. Niestety, wszyscy kandydaci z jakichś powodów są nieodpowiedni i dziewczyna ich nie akceptuje. Jeden z nich — Józef — księgowy pracujący w zarządzie aptek podczas wizyty flirtuje z Sabiną, popisując się swoją pamięcią i umiejętnościami liczenia. Upija się domową nalewką, rozbawiony straszy matkę Sabiny, która w przerażeniu upuszcza na podłogę tacę, po czym pijany stacza się pod stół. Poważna randka przeistacza się w farsę.

Pewnego dnia w życiu Sabiny pojawia się mężczyzna. Dziewczyna poznaje go w niecodziennych okolicznościach. Wracając wieczorem do domu ,zostaje napadnięta przez dwóch oprychów. Z opresji ratuje ją nieznajomy. Mocnym ciosem powala jednego z bandytów na ziemię. Przedstawia się jako Bronisław Falski i odprowadza przerażoną dziewczynę do domu. Nowy znajomy jest przystojny, szarmancki i elegancki. W następnych dniach zabiega o względy dziewczyny. Przynosi kwiaty, dzwoni do pracy, odwiedza ją w domu. Sabina jest zauroczona Bronisławem. Koleżanki z wydawnictwa zazdroszczą jej amanta. Znajomość obojga przeradza się w miłość i romans. Matka i babka dziewczyny również są pod wrażeniem nowego znajomego. Po kilku szczęśliwych dniach Bronisław znika na dłuższy okres czasu. Kobiety są zaniepokojone i zawiedzione. Po pewnym czasie mężczyzna jednak wraca, odwiedza Sabinę i proponuje jej małżeństwo. W trakcie spotkania dochodzi do zbliżenia pomiędzy dziewczyną i Bronisławem, w wyniku którego, jak się później okaże, Sabina zachodzi w ciążę. W trakcie wizyty u dziewczyny Bronisław próbuje namówić ją do inwigilowania dyrektora wydawnictwa, w którym na co dzień pracuje. Sabina jest przerażona propozycją narzeczonego, który okazał się funkcjonariuszem UB. Nie zgadza się donosić na swojego szefa, uważa go bowiem za niewinnego. Kiedy Bronisław szantażuje Sabinę, dziewczyna w akcie desperacji w ukryciu dolewa do wódki truciznę i śmiercionośną mieszanką częstuje mężczyznę, który po jej wypiciu umiera w męczarniach. Sabina znajduje pistolet ubeka i próbuje się zastrzelić. Powstrzymuje ją przed

tym wracająca do mieszkania matka, która dowiedziawszy się, co zaszło, jest przerażona. Kobiety ustalają co zrobić. Zabierają zwłoki funkcjonariusza na poddasze do pracowni Arkadka, brata Sabiny. Tam rozpuszczają ciało w kwasie. W następnych dniach pozbywają się rzeczy Bronisława pozostawiając je w różnych miejscach Warszawy. W trakcie operacji pozbywania się zwłok przez kobiety do pracowni na poddaszu powraca Arkady z kolegami. Wszyscy panowie są na rauszu. Dochodzi do absurdalnej sytuacji. W jednym pokoju rozkręca się impreza, tańce, muzyka, w pomieszczeniu obok w zbiorniku rozkładają się zwłoki Bronisława. W następnych dniach kobiety wynoszą szczątki ubeka i zakopują je na placu budowy Pałacu Kultury. Po kilku miesiącach Sabina jest w zaawansowanej ciąży. W jej obecności ubecy aresztują dyrektora wydawnictwa. Inni funkcjonariusze prowadzą poszukiwania Bronisława. Piątego marca Sabina z matką idąc ulicą dowiadują się z megafonów, że zmarł Stalin. Akcja przenosi się w czasy współczesne… Sabina spotyka się ze swoim synem… Zapala znicz pod Pałacem Kultury…

Na ekranie oglądamy groteskową historię trzech kobiet, które usiłują dostosować swoje życie do zaistniałych okoliczności u schyłku epoki stalinowskiej i które przez przypadek, bądź nie, zostały uwikłane w kontakty z UB. Historia jest opowiedziana w zabawny sposób, zawiera wiele absurdalnych sytuacji, choćby takich, jak wspomniana wizyta pana Józefa, codzienne łykanie przez Sabinę złotej dolarówki dla ukrycia jej przed władzami, zapalanie znicza pod Pałacem Kultury pełniącym funkcję nagrobnego pomnika szarego ubeka Bronisława. W filmie Lankosza, jak łatwo zauważyć, nie ma romantycznych bohaterów, walki o Polskę, walki z komunizmem, heroizmu, martyrologii, męstwa, oddania ojczyźnie, itd. Co prawda w prezentowanej na ekranie historii bohaterka zabija funkcjonariusza UB, ale jego śmierć nie jest wynikiem heroiczno-patriotycznej postawy Sabiny. Przeciwnie, dziewczyna zabija ubeka nie z narodowo-patriotycznych pobudek, ale z przerażenia. Nie ma tym samym w filmie afirmacji romantycznej wykładni historii.

W filmie mamy do czynienia z ukazaniem stalinowskiej Polski, ale jest to obraz, jak się za chwilę przekonamy, ironiczny. Otóż stalinowska Polska znana z obrazów i filmów socrealistycznych w dziele Lankosza została ukazana w zupełnie innej stylistyce kina *noir*.

Nazwa 'film *noir*' określa nurt w amerykańskim kinie kryminalnym, detektywistycznym i gangsterskim święcącym tryumfy w USA w latach 40. i 50. ubiegłego wieku. Tak zwany czarny film charakteryzuje się kilkoma cechami, które w wielkim skrócie postaram się zaprezentować. Przede wszystkim filmy tego nurtu przedstawiają historie, w których splatają się ze sobą motywy zbrodni, korupcji, moralnego zepsucia, wielkomiejskich lęków związanych z alienacją i paranoją, fatalizmem relacji damsko-męskich. Akcja filmów *noir* rozgrywała się najczęściej w scenerii wielkiego miasta,

które zazwyczaj jest pogrążone w ciemności. Filmy nurtu charakteryzuje brak klarowności typowej dla kina stylu zerowego w tym harmonizacji elementów inscenizacji, silny kontrast w graficznej kompozycji obrazu wyglądem nawiązującego do niemieckiego ekspresjonizmu. Struktura narracji nie jest linearna i chronologiczna, ma charakter retrospektywny. Czerń w filmach nurtu oznacza mroczność obrazowania świata, pesymizm w portretowaniu postaci i prezentowanych na ekranie sytuacji społecznych.[5]

W filmie Lankosza możemy zobaczyć wiele z wymienionych elementów. Akcja rozgrywa się w Warszawie. Co prawda nie jest to Los Angeles, ale mamy do czynienia z relatywnie wielkim miastem często pogrążonym w ciemnościach. Bardzo ważna dla filmu scena pierwszego spotkania Sabiny i Bronisława, kiedy młody mężczyzna stanął w obronie napadniętej przez oprychów dziewczyny, rozgrywa się na ulicy nocą. Dodatkowo czarno-białe zdjęcia w filmie zrealizowane w niskim kluczu oświetlenia powodują, że świat przedstawiony na ekranie w różnych odcieniach szarości, jawi się jako ciemny. Film Lankosza, o czym wspominałem przywołując główny motyw fabularny, prezentuje historię, w której łączą się wątki miłości, zbrodni, moralnego zepsucia, korupcji. Posłużmy się kilkoma przykładami. Dyrektor wydawnictwa, w którym pracuje Sabina, jest uwodzicielem, uprawia seks w biurze ze swoimi pracownicami. Tym samym w filmie pojawia się element rozpusty. Nakłania Sabinę, aby wpłynęła na młodego poetę, by ten w swoich wierszach dokonał zmian sugerowanych przez redakcję czasopisma. Podpowiada, by zachęciła go do zmiany swojego nastawienia propozycją możliwości wyjazdu na wczasy. Mamy tu typowy wątek korupcyjny. Próbę kupienia przekonań za korzyści w postaci dostępu do reglamentowanych dóbr. Inny motyw. Ukochany próbuje zrobić z narzeczonej agentkę i donosicielkę. Zakochana po uszy Sabina w obliczu szantażu ukochanego dość brutalnie go zabija. Tu splatają się ze sobą wątki miłosny i zbrodni. O ile w klasycznych filmach amerykańskich nurtu *noir* mamy do czynienia z lękami wielkomiejskimi, to w filmie Lankosza zostały one zastąpione lękami przed wszechobecną nową władzą. Trzy główne bohaterki obawiają się władzy, zwłaszcza matka Sabiny. Sabina jest wycofana i raczej bojaźliwa, choć bywa stanowcza i odważna. Główne bohaterki jako przedstawicielki przedwojennej inteligencji jawią się w filmie jako osoby wyalienowane, nienależące i niepasujące do otaczającego je świata. Są wykształcone, oczytane, słuchają klasycznej muzyki, potrafią przygotowywać wykwintne posiłki. Nie prowadzą rozbudowanego życia towarzyskiego. Dom wydaje się być ich twierdzą. W filmie Lankosza pojawia się także fata-

[5] Zob. *The Philosophy of Neo-Noir*, ed. M.T. Conrad, The University Press of Kentucky, Lexington, Ky. 2006.

lizm relacji damsko-męskich. Sabina dobiega trzydziestki i nie ma narzeczonego. Matka organizuje łapanki na kandydatów na męża. Koniecznie chce wydać dziewczynę za mąż. Ta z kolei nie akceptuje żadnego z kandydatów. Zakochuje się w przypadkowo poznanym tajemniczym i nieco podejrzanym mężczyźnie. Znajomy okazuje się ubekiem. Od tego momentu bieg zdarzeń wydaje się nieuchronny — zmierza ku katastrofie. Narzeczony chce zrobić z Sabiny donosicielkę. (Można wnosić, że wcześniejsze wydarzenie napaści na Sabinę i pojawienie się przystojnego obrońcy było wyreżyserowane w celu zdobycia zaufania dziewczyny i dokonania jej werbunku przez UB.) Sabina szantażem zostaje postawiona w sytuacji bez wyjścia. Ma do wyboru albo zostać donosicielką, albo skrywane przez rodzinę mniej lub bardziej prawdziwe tajemnice ujrzą światło dzienne i dziewczyna wraz z matką i babką będą mieć kłopoty z władzą. Młoda kobieta wybiera trzecią drogę. Podstępem zabija narzeczonego ubeka, podając mu do wypicia truciznę. Struktura narracji filmu, w związku z tym, że ma charakter retrospektywny, również wpisuje się w stylistykę nurtu *noir*. Graficzna kompozycja obrazu także nawiązuje do estetyki filmu czarnego. W dziele Lankosza mamy do czynienia z grą światłem, która kreuje świat przedstawiony, jako tajemniczy i pełen grozy. Widać to np. w sekwencjach rozgrywających się na klatce schodowej. W scenie ukazującej aresztowanie generała ubrani w płaszcze i kapelusze ubecy wysiadają z windy. W miarę dobrze widać ich tylko przez chwilę, kiedy znajdują się w snopie słabego światła wpadającego do klatki przez okno. Cała scena rozgrywa się półmroku. Światło w scenie zostało tak ukierunkowane, że na ścianach widać cienie rzucane przez postaci znajdujące się w kadrze. Charakterystyczne dla estetyki niemieckiego ekspresjonizmu cienie pojawiają się także w wielu innych scenach. Z taką sytuacją mamy do czynienia np. w sekwencji ukazującej nocny atak na ulicy na Sabinę czy w scenie przedstawiającej rozmowę dziewczyny z dyrektorem wydawnictwa w holu budynku. W sekwencji przedstawiającej ostatnie spotkanie Sabiny i Bronisława, podczas którego dochodzi do zabicia ubeka, ostry jak dotąd obraz zostaje z nieznanych powodów na krawędziach kadru rozmazany. Daje to efekt odrealnienia obrazu i świata przedstawionego.

Film Lankosza nawiązuje do stylistyki kina *noir* także poprzez konstrukcję postaci Bronisława. Nie jest trudno zauważyć, że w opowieści reżysera postać Bronisława swoim wyglądem, ubiorem, zachowaniem, sposobem mówienia bardziej niż znanego z innych filmów ubeka przypomina bohaterów z amerykańskich czarnych filmów kryminalnych granych przez Humphreya Bogarta np. Ricka z „Casablanki"[6] czy Sama Spadea z „Sokoła maltańskiego".

[6] Co prawda „Casablanca" nie jest zaliczana do nurtu filmów *noir*, ale pod względem rozwiązań formalnych jest bardzo do nich podobna.

Ukazanie obrazu świata realnego socjalizmu, znanego z filmów socrealistycznych, w masce amerykańskich filmów *noir* jest niezwykle udanym zabiegiem prześmiewczym. Widząc na ekranie stalinowski świat realnego socjalizmu w estetycznym kostiumie *noir*, trudno jest traktować go serio. Użyta przez reżysera maska jest strategią pozwalającą uzyskać efekt dystansu wobec przedstawianej na ekranie przeszłości, ujawnić tekstowy charakter filmowej narracji oraz konstruktywistyczną „naturę" świata przedstawionego. Dzięki niemu na ekranie mamy do czynienia z ironiczną wykładnią historii. „Rewers" Lankosza stanowi znakomite antidotum na patetyczną wizję przeszłości lansowaną w obrazach nurtu martyrologiczno-heroicznego. W związku z ironicznym podejściem reżysera do narodowej historii można uznać omawiany film za paradygmatyczny przykład kina „postnarodowej pamięci historycznej".

W artykule pokazałem tylko przykładowe filmy, które z powodzeniem wchodzą w polemikę z kinem narodowo-patriotycznym. Na uwagę w tym kontekście z pewnością dodatkowo zasługują także niedawno zrealizowane obrazy takie, jak „Pokłosie" (2012) Władysława Pasikowskiego, „Róża" (2011) Wojciecha Smarzowskiego czy „Obława" (2012) Marcina Krzyształowicza. Są to obrazy, które w bezkompromisowy sposób rozprawiają się z romantyczną wykładnią polskich dziejów najnowszych. Szczegółową analizą tych filmów zajmuję się w innym tekście.

## Zakończenie

Filmy krytyczno-rozrachunkowe są nacechowane emocjonalnie, ale jest to inny rodzaj napięcia, niż ten, z jakim mamy do czynienia w filmach z nurtu martyrologiczno-heroicznego. Wzbudzają w widzach nie tyle poczucie dumy, co wstydu. Oglądając taki film, widzowi trudno jest utożsamiać się z rodakami, którzy często okazują się być nie ofiarami i bohaterami, a mordercami i katami. Te filmy z kolei skłaniają do krytycznego namysłu nie tylko nad własną przeszłością, ale także nad sposobami jej przedstawiania i modelowania za pomocą formalnych środków wyrazu.

Na zakończenie chciałbym sformułować jeszcze jedną, jak mi się zdaje istotną uwagę. Różne filmy można uznać za przejawy kina krytyczno-rozrachunkowego w zależności od tego, jak będziemy rozumieć termin „krytyczno-rozrachunkowy".

W związku z tym nasuwa się konstatacja, iż paradoksalnie do nurtu kina krytyczno-rozrachunkowego można zaliczyć niektóre obrazy zrealizowane w tonacji martyrologiczno-heroicznej, takie, jak np. „Katyń" Andrzeja Wajdy, „Popiełuszko. Wolność jest w nas" Rafała Wieczyńskiego, „Śmierć jak

kromka chleba" Kazimierza Kutza, „Czas honoru". Jest to możliwe wówczas, gdy uznamy, że ze względu na podejmowaną w nich tematykę oraz sposób jej przedstawiania prowadzą one rozrachunek z wizją historii najnowszej lansowaną w PRL-u. Krytyczny rozrachunek polega w tym przypadku na tym, że o ile np. w zrealizowanych w konwencji realistycznej filmach historycznych na temat drugiej wojny światowej powstałych w PRL-u mamy do czynienia z odwróceniem proporcji w ocenie udziału poszczególnych formacji wojskowych, w tym ruchu oporu, w walce z okupantem, (filmy te uwypuklały udział i dowartościowywały bohaterstwo oraz heroizm żołnierzy Ludowego Wojska Polskiego i komunistycznego podziemia zbrojnego), to historyczne filmy na ten sam temat realizowane po roku 1989 koncentrują się na przywróceniu tych proporcji poprzez dowartościowywanie, a nawet przewartościowywanie, wkładu w walkę z okupantem oraz heroizmu i bohaterstwa Armii Krajowej i polskich formacji wojskowych walczących na Zachodzie. Filmy te mogą być uznane za krytyczno-rozrachunkowe wobec historycznego kina PRL-u także i z tego powodu, że podejmują wątki przez kinematografię socjalistyczną pomijane — stan wojenny, wojna polsko-bolszewicka, powstanie warszawskie, itp. Pod względem formalnym filmy te, jak już o tym wspominałem, w większości przypadków są realizowane w poetyce kina stylu zerowego.

W tym miejscu chciałbym zaznaczyć, że zaprezentowana charakterystyka nurtu historycznego kina krytyczno-rozrachunkowego jest ujęciem modelowym. Wyłuszczony w modelu zestaw własności składa się na tzw. typ idealny tego rodzaju filmów. Wszystkie wyróżnione elementy konstytuujące nurt stanowią pewien punkt odniesienia przy klasyfikacji danego ekranowego dzieła jako konkretnego przypadku historycznego filmu rewizjonistycznego bądź martyrologiczno-heroicznego w ujęciu krytycznym. Oznacza to, że film historyczny, aby mógł być uznany za reprezentanta nurtu krytyczno-rozrachunkowego, nie musi zawierać wszystkich cech wymienionych w modelu. Może być zrealizowany na podstawie niektórych z nich, przy czym elementy konstytutywne dla nurtu powinny stanowić dramaturgiczną oś narracji. Filmy historyczne, w których wymienione własności pojawiają się sporadycznie jako drugo- czy trzecioplanowe, jawią się w tym przypadku jako filmowe narracje historyczne z pierwiastkiem krytyczno-rozrachunkowym.

Przedstawiona propozycja interpretacyjna krytycznego nurtu polskiego kina historycznego jest jedynie epistemologicznym konstruktem i jako taka nie rości sobie pretensji do ostatecznych rozstrzygnięć podnoszonych w artykule problemów.

## Polish Historical Cinema as the Cinema of "Post-national Historical Memory": Poznań 56 by Filip Bajon and Reverse by Borys Lankosz (Part II)

*By Piotr Witek*

*Abstract*

This paper, broken into two parts, describes and discusses the topic of the presentation of recent history in Polish historical films produced after 1989. Examining the films produced in Poland in the last 25 years, which deal with broadly understood topics of recent history, a certain simplification makes it possible to distinguish the following two main trends: (1) martyrdom and heroism, and (2) criticism and reckoning. The paper focuses on showing various ways in which modern history is presented by the criticism-and-reckoning trend, called the cinema of "post-national historical memory" in the text.

Films in this trend strive to create a multi-dimensional image of the past. They do not shy from depicting the patriotism, struggle for the freedom of the country, suffering, martyrdom, heroism, steadfastness, and persistence of Poles, but they do not exaggerate, justify, or affirm them either. Instead, they focus on depicting and reckoning with negative social attitudes and such ignominous episodes of national history as, e.g., nationalism, xenophobia, anti-Semitism, collaboration, cruelty, treason, denunciation, cowardice, blackmail, etc. In those films, Poles are not just heroes and victims, but also perpetrators, torturers, traitors, and murderers. In other words, it is most of all the difficult topics that are explored by revisionist films. They present and encourage reflection on those threads of national history which are morally ambiguous. Films in this trend usually do not show characters which are unequivocally positive or negative, although sometimes the nature and personality of their heroes are quite one-dimensional. Also, films of this type rarely show a clear division into one's own and strangers. Whenever such a division appears, it is not entirely unambiguous. In revisionist films, one can see the departure from the identification with one's own past, replaced by the attitude which can be defined as the strategy of distancing oneself, characterized by self-criticism and reflection. Films which critically revise the past are formally different. Some of them were made in the esthetics of the "Zero Style Cinema. Some others were created in other conventions, e.g. borrowing from the style of "Dogma", Italian Neorealism, or documentary.

The second part of the paper uses the following two films showing Poland in the 1950s as examples of the cinema of reckoning and criticism: (1) Poznań 56 by Filip Bajon; and (2) Reverse by Borys Lankosz.

*Keywords*: Polish cinema, history, Filip Bajon, Borys Lankosz.