



Piotr Witek

Historyczne filmy Andrzeja Wajdy

Historical Films by Andrzej Wajda

Abstract: The aim of this article is to look at the films by Andrzej Wajda as historical narratives and at the director himself as a historian who provides deep reflections about the past in his work. This article consists of three parts. The first part focuses on answering when a film director may be regarded as a historian. In the second part, I address the issue of various audio-visual strategies of constructing possible historical worlds; these strategies, used to create on-screen narratives about the past, include: visualisation of history, defiance of history, re-visualization of history, affirmation of history, modelling, accumulation, disregarding and symbolizing. In the third part, I use the aforementioned categories to discuss selected films by Wajda as historical works presenting various versions of possible historical worlds which balance between affirmation and defiance of history.

Keywords: historical film, Andrzej Wajda, visualization of history, visual history

W niniejszym eseju postaram się przedstawić jednego z najwybitniejszych polskich reżyserów, jakim jest Andrzej Wajda, jako twórcę, którego filmowe i telewizyjne dzieła z jednej strony są mocno zakorzenione w polskiej tradycji narodowej, z drugiej – przekraczają ją i wpisują się w szerszy kontekst¹. Wajda jest jednym z tych twórców, którzy z historycznej refleksji nad przeszłością w obrazie filmowym uczynili swój znak rozpoznawczy. Historia była i jest głównym toposem w jego twórczości artystycznej. Nie oznacza to jednak, że uznanie

¹ Niniejszy tekst powstał w ramach szerszego projektu badawczego, jakim jest przygotowana przeze mnie książka pt. *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*, Wyd. UMCS, Lublin 2016 (w druku).

Wajdy za historyka, a jego filmów za dzieła historyczne, jest w naturalny sposób oczywiste. Dzieje się tak z wielu powodów.

1. Kiedy twórca filmowy staje się/bywa historykiem?

Z perspektywy tradycyjnie rozumianej historii, postrzeganej jako nauka społeczna, której zadaniem jest dostarczanie obiektywnej, prawdziwej i wyjaśniającej wiedzy o przeszłości, każda próba ujęcia filmu jako równoległej i równoprawnej wobec historiografii formy poznania i przedstawiania przeszłości, a twórcy filmowego jako historyka, uznawana jest za swoisty rodzaj aberracji. Profesjonalni badacze przeszłości uważają, że twórca filmowy jest przede wszystkim artystą, a film wytworem praktyki artystycznej. Dlatego film, będąc dziełem sztuki, nie spełnia wymagań stawianych akademickiej historiografii, natomiast reżyserowi, jako artyście, najczęściej brak kompetencji w zakresie elementarnej wiedzy o przeszłości oraz naukowego warsztatu historyka, co skutkuje tym, że twórca filmowy, jako ignorant, zniekształca prawdziwy obraz przeszłości, jakiego dostarcza profesjonalna historiografia. Co więcej, film jest medium audiowizualnym, posługuje się ruchomym obrazem, dźwiękiem, barwą, muzyką, w przeciwieństwie do akademickiej historiografii, która preferuje pisaną narrację historyczną. Tym samym film, będąc narzędziem przedstawiania konkretnego, cierpi na dyskursywną słabość, co oznacza, że nie jest w stanie przekazywać informacji istotnych dla naukowej wiedzy historycznej w postaci abstrakcyjnych treści i znaczeń wyrażanych za pomocą słowa drukowanego. Film cierpi także na warsztatową niemoc, nie posiada bowiem krytycznego aparatu w postaci przypisów i bibliografii, co dyskwalifikuje go jako krytyczną formę refleksji nad przeszłością. Podsumowując, w opinii tradycyjnych badaczy film jawi się jako wybiórczy, fikcyjny, niepoważny, ideologiczny, prezentystyczny, rozrywkowy twór, jest swoistym krakauerowskim teatrum, które koncentruje się tylko na kreowaniu wizualnych aspektów przeszłości. Tym samym, twórca filmowy również nie zasługuje na miano historyka².

2 A. Jackiewicz, *Moja filmoteka. Film w kulturze*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989, s. 68-69; D. Herlihy, *Am I a Camera? Other Reflections on Films and History*, „American Historical Review”

Jednakże przywołane wyżej twarde stanowisko tradycyjnych badaczy przeszłości wobec filmu i twórców filmowych nie oznacza, że całkowicie odrzucają oni film jako bezwartościowe medium dla historii, zaś twórców filmowych uważają za całkiem pozbawionych wszelkich kompetencji do pokazywania historii za pośrednictwem ruchomych obrazów. Klasyczni historycy uważają, że sztuka, której produktem jest film, nie toleruje skrępowania przez naukową wiedzę. Tym samym sposób, w jaki twórca filmowy rekonstruuje przeszłość i prezentuje swoją opowieść, jest w zasadzie dowolny. Jednak aby film mógł zyskać status historycznego, kryterium oceny i weryfikacji takiego dzieła zawsze powinno być odnoszone do oficjalnej, akademickiej wersji historii. Jednocześnie nie oznacza to, że od filmu wymaga się jakiejś zbliżonej do naukowej ścisłości – aby film mógł zostać uznany za relację historyczną, musi zaistnieć choćby częściowa jego zgodność z oficjalną wiedzą historyczną, polegająca na tym, iż jest on jej spopularyzowaną wersją. W konsekwencji oznacza to, że od filmu historycznego żąda się jedynie, albo aż, aby nie fałszował oficjalnej, naukowej wersji historii. Reasumując, film w opinii klasycznych historyków, po spełnieniu określonych warunków, jawi się jako swoisty wariant audiowizualnej beletrystyki historycznej, a twórca filmowy jako popularyzator naukowej wiedzy o przeszłości³.

Jak można wywnioskować z dotychczasowych ustaleń, w kontekście klasycznie rozumianej nauki historycznej trudno jest uznać Wajdę za historyka, a jego filmy za poważne dzieła historyczne. Zarówno sam reżyser, jak i zrealizowane przez niego obrazy nie spełniają żadnego z warunków stawianych przez tradycyjnych badaczy przeszłości profesji historycznej i stworzonym przez nią dziełom historycznym. Zatem w powyższym układzie odniesienia pozostaje Wajdzie jedynie rola

1988, vol. 93; L. Micciche, *Film i historia*, „Kino” 1981, 7 (187), s. 25; S. Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, New York 1960; D. Skotarczak, *Film i historia w doświadczeniach polskich historyków*, [w:] *Media audiowizualne w warsztacie historyka*, red. D. Skotarczak, Wyd. UAM, Poznań 2016, s. 11-25; P. Witek, *Kultura – Film – Historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Wyd. UMCS, Lublin 2015, s. 158-180.

3 P. Kowalski, *Historia w melodramatycznym kostiumie, czyli historyczny film fabularny*, [w:] *Problem teorii dzieła filmowego*, red. J. Trzynadłowski, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1985, s. 94; T. Łepkowski, *Kilka uwag o filmowej historii. Wokół prawdy, fałszów i przemilczeń*, „Kino” 1981, 9 (187), s. 18; R. Marszałek, *Filmowa pop-historia*, Wyd. Literackie, Kraków-Wrocław 1984; E. Ponczek, *Prawda i fikcja*, „Kino” 1983, nr 6, s. 20; D. Skotarczak, *Film i historia w doświadczeniach polskich historyków*, s. 11-26; P. Witek, *Kultura – Film – Historia*, s. 158-180.

popularyzatora historii, a jego filmom przypada funkcja audiowizualnej beletrystki historycznej. Przy czym, jak można przypuszczać, nie wszystkie zrealizowane przez reżysera filmy o przeszłości zyskałyby uznanie tradycyjnych historyków jako beletrystyczne filmy historyczne. Uzasadnienie dla takiego przekonania można znaleźć w niektórych filmowych i telewizyjnych dziełach reżysera, które opowiadając o przeszłości, nie są adaptacjami historiografii, co więcej, w wielu przypadkach nie traktują o tzw. autentycznych postaciach i wydarzeniach minionego świata. Dobrym przykładem mogą być tu obrazy takie jak: *Pokolenie*, *Popiół i diament*, *Kanał*, *Pierścionek z orłem w koronie*, *Bigda idzie*. Wszystkie wymienione wyżej dzieła przedstawiają fikcyjne perypetie wymyślonych postaci rozgrywające się w określonych warunkach historycznych – okupacji niemieckiej w Polsce (*Kanał*; *Pokolenie*), tuż powojennej Polsce (*Popiół i diament*; *Pierścionek z orłem w koronie*), czy też w Polsce pomiędzy I a II wojną światową (*Bigda idzie*). Reasumując, można skonstatować, że ponieważ Wajda raczej nie dostosowuje się do wymogów stawianych filmom historycznym przez akademicką historiografię, nie tylko dyskwalifikuje go to jako historyka, a jego dzieła jako poważne filmy historyczne, ale również nie pozwala uznać reżysera za popularyzatora historii, a jego filmów za beletrystykę historyczną w respektowanym na gruncie tradycyjnej (neopozytywistycznej) nauki historycznej w klasycznym sensie tych pojęć.

W tym miejscu warto przyrzeć się temu, co na temat postrzegania siebie jako historyka oraz zrealizowanych przez siebie filmów jako dzieł historycznych myśli sam Andrzej Wajda.

W 1981 roku w jednym z publicznych wystąpień, z okazji przyznania mu tytułu doktora honoris causa przez American University w Waszyngtonie, reżyser sformułował pogląd, w którym nie tylko nie uznał się za historyka, ale również nie zdefiniował swoich filmów jako dzieł historycznych. Jak sam stwierdził: „Nie jestem [...] historykiem; ani nawet kimś, kto mógłby się uważać za autora tzw. filmów

historycznych”⁴. W wygłoszonym wykładzie Wajda dystansuje się od postrzegania siebie jako historyka, a swoich filmów jako dzieł historycznych z dwóch powodów. Po pierwsze, uważa, że historykami są profesjonalni, gabinetowi badacze przeszłości, którzy zajmują się eksploracją, ustalaniem i interpretacją procesów oraz faktów historycznych, ich wzajemnych związków, wpływów i zależności. Po drugie, według reżysera, za filmy historyczne uważane są takie, które przedstawiają na ekranie znaczące historyczne postaci, bitwy, sztaby, wielką politykę. Wajda we własnej ocenie nie może być historykiem, bo nie jest gabinetowym badaczem przeszłości, natomiast jego filmy nie są historyczne dlatego, że w wielu przypadkach nie koncentrują się na problemach uważanych przez historiografię za historyczne, tzn. autentycznych postaciach i wydarzeniach z przeszłości.

Mając na uwadze to, że Andrzej Wajda jest twórcą obrazów tak głęboko zaangażowanych w krytyczną refleksję o przeszłości, żeby wspomnieć tylko niektóre tytuły: *Kanał*, *Popiół i diament*, *Lotna*, *Człowiek z marmuru*, *Ziemia obiecana*, stanowisko reżysera wydaje się nieco zaskakujące. Jednakże po bliższym przyjrzeniu się jego argumentacji i porównaniu jej z przekonaniem tradycyjnych badaczy przeszłości zaskoczenie ustępuje zrozumieniu. Dzieje się tak dlatego, że sposób pojmowania przez Wajdę historii i filmu historycznego jawi się jako bardzo tradycyjny. Wydaje się bowiem, że reżyser utożsamia historię z klasycznie rozumianą społeczną nauką o przeszłości, dostarczającą za pomocą pisanych narracji prawdziwych informacji na temat tego, co wydarzyło się przed laty, natomiast film historyczny jawi mu się jako wytwór kina gatunków, którego konstytutywną cechą jest narracja przedstawiająca prawdziwe wydarzenia i postaci z przeszłości, mająca ambicje, mniej lub bardziej zbliżonego do profesjonalnej historiografii, realistycznego rekonstruowania obrazów minionego świata. Wyobrażenia reżysera na temat historii, jak i filmu historycznego, zdają się w dużym stopniu korespondować z przekonaniem tradycyjnych badaczy przeszłości. Tym samym przestaje dziwić fakt, iż Wajda dystansuje się od postrzegania siebie jako historyka, a swoich filmów jako dzieł historycznych, ma bowiem pełną świadomość tego, że nie jest ani uniwersyteckim badaczem przeszłości, ani filmowym popu-

4 A. Wajda, *Moje spotkania z historią*, „Film na Świecie” 1991, 04/383, s. 70.

laryzatozem oficjalnej wykładni dziejów, z jaką mamy do czynienia w akademickich narracjach historycznych, stanowiących inspirację dla klasycznego kina historycznego, które nie chce być tylko kostiumowym kinem spod znaku płaszcza i szpady.

W związku z powyższym nasuwają się następujące pytania: jak pogodzić bardzo mocno zaangażowaną w refleksję o przeszłości filmową twórczość reżysera z jego niechętnym stanowiskiem wobec określania się mianem historyka i postrzegania zrealizowanych przez siebie dzieł jako obrazów historycznych? Jak konceptualizować odnoszące się do przeszłości filmy Andrzeja Wajdy? Czy i kiedy możliwe jest postrzeganie go jako historyka, a jego filmów jako poważnych dzieł historycznych? Czy filmy Wajdy wnoszą coś do naszego rozumienia historii i filmu historycznego? Czy i jak filmy reżysera kształtują nasze myślenie o przeszłości? Wreszcie, czy i w jaki sposób filmy Wajdy odnoszą się do pisanej, akademickiej wersji historii?

Chcąc odpowiedzieć na sformułowane wyżej pytania, musimy najpierw zastanowić się nad problemem bazowym, tzn. czy w ogóle możliwa jest poważna refleksja nad przeszłością w filmie? Na tak postawione pytanie Robert A. Rosenstone odpowiada, że krytyczna refleksja nad przeszłością w filmie jest możliwa, ale pod warunkiem, że pojęciu historii nadamy określone, odmienne od tego, z jakim mamy do czynienia w klasycznej tradycji akademickiej, znaczenie.

Sugerowany przez amerykańskiego historyka zabieg zmiany definicji historii jest możliwy dzięki postmodernistycznej rewolucji naukowej, jaka dokonała się w drugiej połowie XX wieku w obrębie nauk społecznych i humanistycznych⁵. Wraz ze zwrotem językowym i narratywistycznym w dyskursie akademickim, historia niejako utraci-

5 H. White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore–London 1975; A. Munslow, *Deconstructing History*, Routledge, London–New York 1997.

ła uprzywilejowany status „twardej” dyscypliny naukowej, będącej dostarczycielką nieproblematycznej, obiektywnej i prawdziwej wiedzy o przeszłości. Okazało się bowiem, że „nie ma jednej historii, lecz są tylko minionie wydarzenia związane z różnymi punktami widzenia, i złudzeniem jest myślenie, że może istnieć jakiś najwyższy, wszechobejmujący punkt widzenia mogący zawrzeć w sobie wszystkie inne”⁶. Historia z monistycznego, naukowego dyskursu przeistoczyła się w serię uwarunkowanych kulturowo i zmiennych w czasie konwencji, które Hayden White określił mianem tropów. Oznacza to, że dyskurs historyczny ma strukturę tropologiczną, na którą składają się różnorakie sposoby użycia języka w procesie projektowania zmieniających się w czasie (heraklitowych) modeli narracji historycznych, powołujących do istnienia różne wersje historycznych światów możliwych. Tym samym, zarówno realizm poszczególnych narracji historycznych, jak i prawda historyczna są kategoriami, które podlegają uwarunkowaniom kulturowym, co oznacza, że w różnych kontekstach społecznych znaczą co innego. Można zatem skonstatować, że historia jest nie tyle dostarczycielką jakiejś prawdziwej i obiektywnej wiedzy na temat przeszłości, jak często błędnie się sądzi, co raczej jedną z wielu form autorefleksji współczesnych pokoleń, zapisem ich samowiedzy kulturowej, manifestującej się w postaci multimodalnych tekstów historiograficznych⁷. Oznacza to, że historia pisana w jej politropicznej różnorodności i wielości narracji historycznych jawi się jako forma usensowniania przeszłości w terażniejszości w akcie konstruowania historycznych światów możliwych, będących integralną składową współczesności.

W związku z poczynionymi wyżej ustaleniami nasuwa się wniosek, że zarzuty kierowane pod adresem filmu historycznego przez tradycyjną akademicką historiografię jawią się jako anachroniczne i tracą na ważności. Okazuje się bowiem, że pisanej na uniwersytetach naukowej historii można stawiać takie same inkryminacje, jakie formułuje ona pod adresem filmów historycznych. Tym samym, tak film, jak i historiografia w równym stopniu jawią się jako strategie fikcjonaliza-

6 G. Vattimo, *Spółczesność przejrzyste*, tłum. M. Kamińska, Wyd. Naukowe DSWE TWP, Wrocław 2006, s. 17.

7 J. Pomorski, *Historiografia jako autorefleksja kultury poznającej*, [w:] *Świat historii*, red. W. Wrzosek, Wyd. UAM, Poznań 1997, s. 377.

cji i fabularyzacji przeszłości. Jak powiada White: „Żadna historia, ani wizualna, ani werbalna, nie stanowi «lustrzanego odbicia» całości lub choćby większej części wydarzeń czy miejsc, które ma przedstawiać. To stwierdzenie dotyczy nawet najbardziej skupionej na detalu «mikrohistorii». Każda historia pisana powstaje w efekcie kondensacji, przeniesienia, symbolizacji oraz selekcji: są to dokładnie te same procesy, które decydują o kształcie reprezentacji filmowej. Medium jest inne, ale sposób kreowania przekazu pozostaje ten sam”⁸. Pomimo że pisanie historii do pewnego stopnia jest „analogiczne” do realizacji filmu historycznego, to nie jest z nim tożsame. Tak jak historyk dokonuje aktów konceptualizacji przedmiotu badania, selekcji materiału źródłowego i faktograficznego, mniej lub bardziej świadomie wybiera styl pisania narracji, podobnie reżyser, określa przedmiot swojego zainteresowania, dokumentuje, selekcjonuje i porządkuje zebrany materiał, aby na jego podstawie zrealizować film w wybranej przez siebie konwencji. Zatem wybór dokumentów źródłowych, sposobu czy metody, za pośrednictwem których są one przez historyków interpretowane, zestawiane i porównywane, sposobów ich przedstawiania, tworzenia narracji historycznej z technicznego punktu widzenia nie różni się od tych, które przy produkcji filmu określane są jako selekcja, montaż, ruchy i punkty widzenia kamery, zbliżenia, kompozycje planów, oświetlenie, muzyka, gra aktorska itd. Jedne i drugie, choć odmienne, służą konstruowaniu różnych wersji historycznych światów możliwych. W konsekwencji oznacza to również, że bogactwo filmowych środków wyrazu umożliwia twórcom filmowemu wyrażanie myśli, krytyki, polemik i poglądów na daną kwestię w nie mniej interesujący, pogłębiony i użyteczny sposób, niż czynią to piszący badacze historii.

Kolejną niezwykle ważną kwestią, na którą warto zwrócić uwagę, jest to, że zarówno historiografia, jak i film są wytworami różnych wymiarów kultury, co pociąga za sobą określone konsekwencje. O ile pisane historie są formami pojęciowego modelowania historycznych światów możliwych, o tyle filmowe opowieści historyczne jawią się jako pozawerbalne, audiowizualne strategie projektowania obrazów przeszłości. Oznacza to, że historiografia będąc wytworem werbal-

8 H. White, *Historiografia i historiofotia*, tłum. Ł. Zaremba, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 119.

nego wymiaru kultury, konstruuje historyczne teksto-światy, które są niewspółmierne wobec filmowych obrazo-światów historycznych, będących produktami audiowizualnego wymiaru kultury. Innymi słowy, film powołuje do istnienia inny rodzaj historycznych światów możliwych niż ten, z którym spotykamy się w pisanych narracjach historycznych. Dzieje się tak m.in. dlatego, że pisana narracja historyczna jest linearna, niema i statyczna, podczas gdy filmowa opowieść o przeszłości jawi się jako symultaniczna, wizualna, dźwiękowa i dynamiczna. Oznacza to, że twórca filmowy może jednocześnie posługiwać się w swoich opowieściach ruchomym i statycznym obrazem, dźwiękiem, słowem mówionym i pisany, co dla piszącego historyka jest niedostępne. Tym samym proste porównywanie językowych opisów przeszłości z ich audiowizualnymi ekwiwalentami w postaci filmów historycznych oraz ocenianie filmów w kategoriach historiograficznych jawi się jako nieadekwatne. To tak, jakby próbować zatańczyć architekturę albo opowiedzieć muzykę. W konsekwencji oznacza to, że film jest autonomicznym wobec pisanej historii medium konstruowania historycznych światów możliwych. W kontekście rewolucji technologicznej, jakiej doświadczamy współcześnie, definiującej kulturę jako audiowizualną, film stanowi dla historiografii realną alternatywę. Tym samym film historyczny staje się jedną z wielu równoprawnych strategii uwarunkowanego kulturowo modelowania społecznego doświadczenia historycznego i konstruowania historycznych światów możliwych, a reżyser jawi się jako historyk filmowiec realizujący audiowizualne opowieści historyczne⁹.

Konkludując, należy zgodzić się z sugestią Rosenstone'a, która głosi, że film, aby mógł być uznany za historyczny, powinien włączać się w szerszą debatę o przeszłości, wchodzić w dialog zarówno z akademicką historiografią, jak i innymi formami osławiania przeszłości, z którymi mamy do czynienia w literaturze, telewizji, teatrze, Internecie czy działaniach historycznych grup rekonstrukcyjnych. Filmy chcące uchodzić za poważne dzieła historyczne powinny wносить coś kreatywnego do naszego rozumienia przeszłości i historii w kontek-

9 P. Nora pisze: „Dziś historyk nie jest bynajmniej jedynym producentem przeszłości. Dzieli tę rolę z sędzią, świadkiem, mediami i prawodawcą”. P. Nora, *Czas pamięci*, „Res Publica Nowa” 2001, nr 7, s. 43.

ście współczesności. Przy czym ocena filmu jako dzieła historycznego powinna przebiegać nie na płaszczyźnie wypracowanych w obrębie historiografii szczegółów, ale na poziomie efektów strategii argumentacji, metaforyzacji i symbolizacji, a więc form audiowizualnego modelowania historycznego świata możliwego oraz tego, w jaki sposób film pozwala rozumieć przeszłość w kontekście posiadanej już przez nas wiedzy historycznej¹⁰.

Zgodnie z powyższymi ustaleniami historia jawi się nie tylko jako przedmiot studiów, czy też same studia o tym przedmiocie, ale także, a może nawet przede wszystkim, jako pewien stosunek do „przeszłości”; możliwy tylko za pośrednictwem szczególnego rodzaju dyskursu historycznego, który konstruuje różne wersje historycznych światów możliwych. Mając na uwadze dorobek reżysera w postaci filmów i teatralnych widowisk telewizyjnych takich jak: *Pokolenie; Kanał; Popiół i diament; Lotna; Samson*; obrazy późniejsze: *Popioły; Krajobraz po bitwie; Wesele; Ziemia obiecana; Człowiek z marmuru; Człowiek z żelaza; Danton; Kronika wypadków miłosnych*; oraz współczesne dzieła reżysera: *Korczak; Pierścionek z orłem w koronie; Wyrok na Franciszka Kłosa; Wielki Tydzień; Pan Tadeusz; Katyń*; filmy dokumentalne: *Andrzej Wajda. Moje notatki z historii; Lekcja polskiego kina; Kredyt i debet. Andrzej Wajda o sobie; Jan Nowak Jeziorański. Kurier z Warszawy. 60 lat później 1944-2004*; czy spektakle teatru telewizji, m.in.: *Bigda idzie; Noc listopadowa; Noc czerwcową*, wydaje się, że ów szczególny rodzaj dyskursu historycznego w postaci zaangażowanych historycznie filmów i telewizyjnych spektakli jest niewątpliwym udziałem Andrzeja Wajdy.

Reżyser w swoich filmach i spektaklach zмага się z tragicznym doświadczeniem II wojny światowej i Holocaustu na ziemiach polskich; opowiada o losach żołnierzy polskich zamordowanych przez

10 R.A. Rosenstone, *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 1995, s. 1-82, 169-198; tenże, *History on Film. Film on History*, London, New York, Boston, San Francisco, Toronto, Tokyo, Singapore, Hong Kong, Seoul, Taipei, New Delhi, Cape Town, Madrid, Mexico City, Amsterdam, Munich, Paris, Milan: Pearson Longman, 2006, s. 1-32, 154-165.

NKWD w Katyniu; podejmuje bolesne tematy okupacji sowieckiej Polski tuż po zakończeniu wojny i beznadziejnej walki niepodległościowego podziemia z ustrojem komunistycznym; penetruje zagadnienia związane z udziałem Polaków w wojnach napoleońskich; zajmuje go fenomen Rewolucji Francuskiej; interesuje go rodzący się w XIX wieku na ziemiach polskich kapitalizm i jego wpływ na relacje międzyludzkie; śledzi karnawał wolności w Polsce początku lat osiemdziesiątych. Oznacza to, że realizując swoje dzieła, bierze czynny udział w dyskusji nad pogmatwaną historią kraju oraz tragicznymi losami Polaków. Z pełną świadomością angażuje się w modelowanie społecznych wyobrażeń przeszłości współczesnych pokoleń.

Oznacza to, że większość ze zrealizowanych przez niego filmów oraz wiele teatralnych spektakli telewizyjnych to dzieła, które mieszczą się w kategorii filmów i widowisk historycznych, co pozwala uznać również reżysera za historyka, w nieklasycznym sensie tych pojęć.

W tym miejscu możemy powrócić do przemyśleń Andrzeja Wajdy, które w zasygnalizowanym powyżej kontekście wydają się szczególnie interesujące.

Otóż, Wajda jest przekonany, że sztukę łączy z historią silny związek. Podkreśla, że nie tylko zawodowi historycy kształtują nasze wyobrażenia o przeszłości. Nie tylko od nich zależy to, co i w jaki sposób zwykły człowiek myśli o minionych zdarzeniach i postaciach, jaka jest powszechna świadomość historyczna. Według Wajdy, olbrzymi wkład w kształtowanie społecznych wyobrażeń rzeczywistości historycznej ma również, a może nawet przede wszystkim, sztuka, w tym literatura i film. Jak sam pisze: „Kim byli Cezar i Brutus – wiemy raczej od Szekspira niż od Momsena czy Edwarda Gibbona. Czym była Rewolucja Francuska, wiemy nie tyle od historyka Micheleta, ile od Davida, który namalował przejmującą wizję wydarzeń i postaci Rewolucji. Czym była rosyjska kampania Napoleona, wiemy przede wszystkim od Tołstoja; czym Anglia wiktoriańska – od Dickensa. Czym był amerykański podbój Zachodu, ów zdumiewający proces tworzenia się nowej cywilizacji na nowych terenach – świat wie przede wszystkim

z westernu”¹¹. Tym samym Wajda wydaje się sugerować, że w przypadku jego twórczości mamy do czynienia z nieco innym rozumieniem historii, niż to, z jakim spotykamy się na gruncie tradycyjnej akademickiej historiografii oraz jakie zdaje się respektować i preferować główny nurt kina historycznego. Reżysera interesują nie tyle globalne procesy historyczne, wielkie wydarzenia, znaczące postaci, koncepcje polityczne, co zwykli, uwikłani w tryby dziejącej się historii, ludzie. Historia w ujęciu Wajdy jawi się jako „potężna machina”, która z jej koniecznościami, zaskakującymi kaprysmi, specyficzną logiką, irracjonalizmem mieli ludzkie losy w ich codziennej egzystencji. Jak sam wyznaje: „opowiadałem zawsze o zwykłych ludziach, o tym, co im się zdarzyło, co się działo między nimi... Tyle tylko, że ci zwykli ludzie byli zawsze w historię wpleceni. I historia – czy tego chcieli, czy nie – miała wpływ na ich losy, rodziła ich dramaty, ich dylematy, była współuczestnikiem ich klęsk i ich zwycięstw”¹². Tym samym Wajda wydaje się intuicyjnie sugerować, że jego filmy są historyczne w nieklasycznym znaczeniu tego pojęcia, a dzieje się tak dlatego, że nie będąc rekonstrukcjami wydarzeń z przeszłości, są autorefleksyjnym namysłem nad sensem historii, jaki ma, czy może ona mieć, dla współczesnych pokoleń. Oznacza to, że reżyser miał i ma pełną świadomość wagi swoich filmowych obrazów jako dzieł historycznych, które wchodzi w dialog z oficjalnymi, pisanymi przez zawodowych historyków i rozpowszechnianymi w środkach masowego przekazu popularnymi interpretacjami przeszłości. Jak sam pisze: „Tworząc moje proste opowiadania o zwykłych ludziach i ich dramatach, czy tego chciałem, czy nie, potwierdzałem lub kwestionowałem pewną wizję historii mojego kraju”. Wajda uważa, że film nie jest tylko rezultatem procesu historycznego, ale jawi się jako jego uczestnik, a nawet współautor. W konkluzji swoich przemyśleń pisze: „Film, tak jak wszystkie dziedziny sztuki, jest napędzany motorem historii. Nie potrzeba robić «filmów historycznych», żeby mieć z historią do czynienia. Wystarczy robić filmy, które publiczność obchodzą, które mówią o tym, co ją niepokoi, boli, co niejasne, niedopowiedziane – a dokuczliwe. I wtedy od razu, historia wciąga film – a razem z nim filmowca – w swoje

11 A. Wajda, *Moje spotkania z historią*, s. 70.

12 Tamże.

tryby. Te tryby mogą wynieść film wysoko, ale czasem i zmiądzzyć. Ryzyko istnieje w każdym zawodzie, ale ta, drodzy przyjaciele, stawka warta jest ryzyka”¹³. Z analizy rozważań reżysera nasuwa się taka oto konstatacja, iż on sam nie uznając się za historyka i popularyzatora historii, mniej lub bardziej świadomie lub nieświadomie, nie realizując tradycyjnie klasyfikowanych jako historyczne filmów historycznych, stworzył bardzo wiele autorefleksyjnych filmów o przeszłości, które są historyczne, przez co niejako sam obsadził się w roli historyka, w nieklasycznym, zasygnalizowanym wyżej, znaczeniu tych pojęć.

2. Audiowizualne strategie konstruowania historycznych światów możliwych

W przypadku zarówno filmu historycznego, jak i historycznego teatru telewizji, uwzględniając wszystkie zachodzące pomiędzy nimi różnice¹⁴, mamy do czynienia z formą refleksji nad przeszłością, która na kilka sposobów wykorzystuje audiowizualne strategie estetyczne do konstruowania i modelowania różnych wersji historycznych światów możliwych.

Wspomniany już Rosenstone wskazuje na trzy sposoby osvajania przeszłości w audiowizualnych mediach¹⁵: 1) wizualizacja historii – polega na przedstawianiu sensualnego spektrum minionego świata przeżywanego, jego wyglądom, dźwięków, ludzi w realistycznych sytuacjach życiowych, udratyzowane wydarzenia w porządku chronologicznym, w formie audiowizualnej narracji z początkiem, rozwinięciem i zakończeniem; 2) kontestacja historii – polega na interpretacji przeszłości, która biegnie pod prąd oficjalnej i powszechnie respektowanej wykładni; 3) rewizualizacja historii – polega na tym, że historia przedstawiana jest w niekonwencjonalny sposób, narracja wykracza poza powszechnie uznawane za realistyczne strategie przedstawiania, ujawnia swoją intertekstualność i intermedialność, miesza różne style

¹³ Tamże, s. 76.

¹⁴ Na temat różnic zachodzących pomiędzy filmem historycznym a historycznym teatrem telewizji piszę w innym miejscu.

¹⁵ R.A. Rosenstone, *Oliver Stone as Historian*, [w:] *Oliver Stone's USA*, red. R.B. Toplin, Kansas: University Press of Kansas, 2000, s. 35-36.

i poetyki, przez co przybiera postać „gatunku zmaconego”, powołującego do istnienia niejednoznaczne, często amorficzne interpretacje przeszłości, charakteryzujące się heterogenicznością historycznego świata przedstawionego. Do zaproponowanej przez amerykańskiego badacza triady dodałbym jeszcze jedną kategorię, która w moim przekonaniu uzupełnia zaprezentowaną przez niego koncepcję: 4) afirmacja historii – polega na takiej interpretacji przeszłości, która koresponduje z dominującymi i powszechnymi wyobrażeniami minionego świata, modelowanymi przez oficjalne opracowania w szkolnych i akademickich podręcznikach historii.

Zarówno w filmie, jak i w teatrze telewizyjnym, występują podobne, choć nieidentycznie stosowane, techniki fabularyzacji/narratywizacji/fikcjonalizacji przeszłości. Audiowizualną narrację historyczną rozumiem jako audiowizualną strukturę metaforyczną. Na gruncie audiowizualnego dyskursu historycznego mamy do czynienia z kilkoma strategiami metaforyzacji przeszłości: 1) modelowanie – polega na takim ujęciu i ukształtowaniu poszczególnych faktów i postaci, aby pasowały do większej całości, w tym przypadku fabularnych i dramaturgicznych założeń twórcy oraz jego wizji danego fragmentu przeszłości czy nawet historii w ogóle. Modelowanie jest metaforycznym uogólnieniem wielu podobnych sytuacji historycznych, które rozgrywały się w dalszej i bliższej przeszłości, w określonych warunkach historycznych; 2) kumulowanie – polega na gromadzeniu czy skupianiu się różnych, często występujących rozdzielnie wydarzeń i postaci i ich cech z przeszłości w jednym wielkim wydarzeniu, albo układających się w pewną większą strukturalną całość historycznego świata przedstawionego; 3) abstrahowanie – polega na pomijaniu jednych wydarzeń i postaci oraz ich cech z przeszłości na rzecz uwypuklenia innych, bądź upraszczania bardzo skomplikowanych, trudnych do pokazania w filmie treści; 4) symbolizowanie – polega na tym, że jakiś element historycznego świata przedstawionego, bądź rozwiązanie formalne zastosowane przez reżysera, na zasadzie umowy czy asocjacji myślowej, przywołuje na myśl element inny, mówiąc inaczej, jest to przedstawianie jednych elementów (faktów, postaci, obrazów, znaczeń) za pomocą innych elementów (faktów, postaci, obrazów, znaczeń).

Wskazane powyżej modelowe strategie występują łącznie i wytwarzają pewne typy obrazów przeszłości oraz powiązań między nimi,

które służą za narzędzia konstruowania różnych wersji wielowymiarowych historycznych światów możliwych¹⁶.

Mając pokrótce nakreśloną bazę teoretyczną, w następnej części tekstu postaram się przyjrzeć historycznej praktyce artystycznej Andrzeja Wajdy.

3. Świato-obrazy historyczne w filmach Andrzeja Wajdy

Od końca II wojny światowej aż do 1989 roku polskie kino, tak jak niemal wszystkie dziedziny życia społecznego w Polsce, znajdowało się pod przemożną kontrolą i presją komunistycznego państwa, którego organy w różnych dekadach, z różnym natężeniem, dbały o czystość socjalistycznej ortodoksji w dziełach naukowców, pisarzy, publicystów i twórców filmowych. Krótko mówiąc, w PRL obowiązywał jeden model postrzegania przeszłości i opowiadania historii, zdefiniowany przez autorytarną władzę. Każde odstępstwo od ustanowionej marksistowsko-leninowskiej normy było uznawane za akt antypaństwowego i antyustrojowego sabotażu, co wiązało się z represjami w postaci zakazu publicznego emitowania filmów, zakazu publikacji, a w niektórych wypadkach nawet karą więzienia i zakazem uprawiania zawodu. Dopiero „rewolucja” Okrągłego Stołu w 1989 roku i upadek komunizmu w Polsce, następnie rozpad systemu sowieckiego w Europie Środkowo-Wschodniej, którego symbolem jest zburzenie muru berlińskiego, pozwoliły odetchnąć powiewem wolności zarówno zwykłym obywatelom, jak i twórcom, w tym także filmowym. Wolność oznaczała pluralizację myślenia o świecie. W konsekwencji dyskurs historyczny, zarówno akademicki, jak i artystyczny, przestał być w Polsce zakładnikiem państwa i rządu. Historia stała się zarówno wolnym przedmiotem sporów, jak i wolną przestrzenią dyskusji różnych grup społecznych: historyków, publicystów, artystów, pisarzy, filmowców, zwykłych obywateli. W takich warunkach, tzn. w dwóch różnych światach, przyszło pracować i realizować swoje filmy Andrzejowi Wajdzie.

16 R.A. Rosenstone wyróżnia cztery metaforyczne strategie konstruowania obrazów przeszłości, są to: inwencja, kompresja, modyfikacja i metafora. H. White mówi o czterech tropach retorycznych: metaforze, metonimii, synekdosze i ironii, którym odpowiadają cztery typy fabuły: romans, tragedia, komedia i satyra.

Prezentując Andrzeja Wajdę jako historyka, postrzegam go jako twórcę, który o przeszłości i historii myśli ruchomymi oraz udźwiękowionymi obrazami i za ich pomocą buduje skomplikowane struktury historycznych światów możliwych, które wymykają się tradycyjnym konceptualizacjom w kategoriach historiograficznych. Filmy i widowiska telewizyjne reżysera jawią się jako niezwykle interesujące i kreatywne dzieła historyczne, ponieważ na wielu poziomach wewnętrznej organizacji struktury narracyjnej łączą w sobie przedstawianie przeszłości z krytyczną refleksją historiozoficzną, egzystencjalną, etyczną i estetyczną.

Historyczne filmy i spektakle teatru telewizji reżysera charakteryzują się wielostopniowym kodowaniem. Z jednej strony Wajda stara się opowiadać zamknięte, realistyczne i zrozumiałe historie z początkiem, rozwinięciem i zakończeniem, które przedstawiają wydarzenia i perypetie bohaterów w porządku chronologicznym zgodnie z logiką przyczynowo- skutkową, z drugiej zaś są to filmy i widowiska bogato nasycone grą różnego rodzaju rozwiązań formalnych, odniesień, cytatów i aluzji podkreślających metaforyczny i symboliczny charakter filmowych narracji oraz konstruktywistyczną „naturę” historycznego świata przedstawionego.

Wojenne filmy Wajdy są wizualizacjami różnych aspektów okupacji niemieckiej oraz walki przeciw najeźdźcy na ziemiach polskich. Każdy z tych filmów jest metaforyczną generalizacją polskiego doświadczenia wojny i okupacji w różnych jej wymiarach. W historiach poszczególnych bohaterów filmowych ogniskują się losy tysięcy ludzi w różny sposób dotkniętych wojną, takich którzy walczyli w armii polskiej we wrześniu 1939 roku (*Lotna*); podejmowali czynną walkę z okupantem zarówno w komunistycznym, jak i związanym z rządem na emigracji w Londynie ruchem oporu po upadku kraju (*Pokolenie, Kanał*); starali się jedynie przeżyć wojnę, dbając o własne interesy (*Wielki Tydzień*); byli prześladowani, ginęli w gettach i obozach koncentracyjnych z powodu swojego żydowskiego pochodzenia (*Wielki Tydzień, Samson, Korczak*); byli biernymi świadkami zagłady Żydów, angażowali się w ukrywanie i ratowanie Żydów, wydawali ukrywających się w polskich rodzinach Żydów nazistom (*Wielki Tydzień, Samson*); kolaborowali z Niemcami i brali mniej lub bardziej intencjonalny,

ale czynny udział w zbrodniach ludobójstwa (*Wyrok na Franciszka Kłosa*); zostali dotknięci zespołem zaburzeń psychicznych nazwanych przez Antoniego Kępińskiego KZ syndromem¹⁷ (*Krajobraz po bitwie*); ginęli mordowani w sowieckich łagrach (*Katyń*); wreszcie takich, którzy tuż po wojnie okazali się być żołnierzami wyklętymi, walczącymi zbrojnie z nowym ustrojem komunistycznym (*Popiół i diament*, *Pierścionek z orłem w koronie*). Z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku tych obrazów reżysera, które odnoszą się do wcześniejszych epok historycznych. Również te filmy i widowiska telewizyjne są metaforyczną generalizacją polskiego doświadczenia walki o niepodległość i jej konsekwencji w okresie kampanii napoleońskich oraz zbrojnych powstań narodowych w XIX wieku. W historii bohaterów *Popiołów* Rafała Olbromskiego i Krzysztofa Cedry kumulują się doświadczenia tysięcy polskich żołnierzy, którzy z nadzieją na wolność uwierzyli Napoleonowi i brali niechlubny udział w prowadzonych przez cesarza wojnach. W historiach bohaterów *Wesela* i *Nocy listopadowej* ogniskują się losy wielu polskich patriotów, którzy w romantycznym zrywie zawiązywali spiski, organizowali zbrojne powstania i podejmowali walkę z zaborcami. Od tej reguły odbiega jedynie *Ziemia obiecana*, w której reżyser przez pryzmat wspólnych losów trzech bohaterów, Polaka, Niemca i Żyda, przedstawia życie przemysłowców i robotników we wczesnokapitalistycznej Łodzi. Film jest metaforyczną generalizacją doświadczenia wielokulturowości XIX-wiecznej Łodzi oraz upadku tradycyjnych polskich, szlacheckich wartości, takich jak patriotyzm, honor, miłość, sprawiedliwość, afirmacja tradycji, na rzecz sukcesu ekonomicznego, którego wykładnikiem są pieniądze. W *Dantonie* porusza Wajda kwestię skumulowanego w osobie Dantona społecznego doświadczenia zmiany statusu bohatera historii, który z jej kreatora staje się jej ofiarą. Filmy dotyczące historii najnowszej są wizualizacją spętania polskiego losu w sidłach systemu komunistycznego, w którym jedni odnajdują się jako budowniczości Polski Ludowej, natomiast inni walczą z jarzmem zniewolenia, manifestu-

17 Antoni Kępiński był jednym z najwybitniejszych polskich psychiatrów. Po wojnie badał ocalałych więźniów obozów koncentracyjnych. Był pierwszym na świecie lekarzem, który zdiagnozował poobozowe zaburzenia psychiczne i zdefiniował jako KZ syndrom, w amerykańskiej literaturze znany jako *post-traumatic stress disorder*. A. Kępiński, *Tzw. „KZ-Syndrom”. Próba syntezy*, „Przegląd Lekarski” 1970, 26 (1), s. 18-23.

jącym się w postaci totalnej kontroli systemu nad wszelkimi formami społecznej aktywności. Jest to przede wszystkim walka o wolność słowa i ujawnienie zbrodniczego charakteru systemu komunistycznego w Polsce oraz fasadowej i zakłamanej demokracji socjalistycznej bez względu na to, czy jest to państwo epoki stalinowskiej, czy tzw. socjalizmu z „ludzką twarzą”. Doświadczenia tysięcy polskich obywateli, którzy zmagali się z codziennością PRL, kumulują się w bohaterach filmów *Człowiek z marmuru* i *Człowiek z żelaza*.

Wszystkie filmy i widowiska Wajdy poprzez techniki wizualizowania, abstrahowania, kumulowania i symbolizacji modelują historyczny świat przedstawiony na różne sposoby. W zależności od tego, w jakim kontekście interpretacyjnym podejmiemy interakcję interpretacyjną, będą się one jawić jako przykłady afirmacji, kontestacji bądź rewizji historii w sensie pojęć zaprezentowanych powyżej. Przyjrzyjmy się kilku przykładom.

4. Afirmacja historii

4. *Pokolenie* jest wizualizacją przeszłości przedstawiającą losy warszawskiego cwaniaka Stacha, który pod wpływem spotkania ze starym komunistą Sekułą i młodą aktywistką ZWM (Związek Walki Młodych) Dorotą, w której się zakochuje, wstępuje do walczącej z niemieckim okupantem konspiracyjnej, komunistycznej Gwardii Ludowej, która rywalizuje z podporządkowaną rządowi emigracyjnemu w Londynie Armią Krajową. Stach formuje własny oddział, do którego wciąga kolegę z pracy Jasia Krone. Grupa Stacha bierze udział w zbrojnych działaniach mających na celu pomoc walczącym w warszawskim getcie bojownikom żydowskim. Podczas akcji ścigany przez niemieckich żołnierzy Jasio Krone ginie. Dorota zostaje aresztowana przez gestapo. Stach zostaje dowódcą kolejnej związanej przez siebie grupy bojowej.

Ten film Andrzeja Wajdy, zrealizowany w 1954 roku, jest typowym dla tego okresu obrazem. Mamy tu do czynienia z afirmacją oficjalnej wizji historii, jaka obowiązywała w Polsce w latach pięćdziesiątych. Reżyser pokazuje obraz okupacji i walki z niemieckim najeźdźcą z perspektywy komunistycznej w konwencji socrealistycznej. W konsekwencji otrzymujemy dość stereotypowy i jednowymiarowy obraz przeszłości. Przede wszystkim prawdziwymi patriotami i bojownikami

o wolność kraju i sprawiedliwy powojenny świat są członkowie komunistycznej Gwardii Ludowej. Żołnierze walczący w podporządkowanej rządowi emigracyjnemu w Londynie Armii Krajowej są opryskliwymi kolaborantami, kombinatorami i antysemitami. Dzięki zastosowanym przez reżysera zabiegom kumulacji i abstrahowania wszystkie negatywne cechy członka AK uosabia postać jednego z bohaterów filmu, pan Ziarno. Wszystkie pozytywne cechy prawdziwego komunisty ogniskują się w postaciach Sekuły, Doroty i Stacha. W filmie poprzez procedurę abstrahowania mamy również do czynienia z odwróceniem proporcji w ocenie udziału poszczególnych formacji ruchu oporu w walce z okupantem. Wajda w *Pokoleniu* nadwartościowuje Gwardię Ludową kosztem Armii Krajowej. Z obrazu wynika, że główną siłą dźwigającą na swoich barkach ciężar walk z Niemcami jest GL, natomiast AK prowadzi podejrzone działania gdzieś na peryferiach głównego teatru walk. Film Wajdy, stanowiący wykwit estetyki socrealizmu i komunistycznej wykładni historii, jest jednocześnie próbą przewycięzania stereotypów. Z jednej strony reżyser realizuje schemat socrealistyczny w tradycyjny sposób. Akcja filmu rozgrywa się w środowisku robotniczym. Główna postać, Stach, jest bohaterem pozytywnym. W trakcie rozwoju wydarzeń, poinstruowany przez starego komunistę, nabiera politycznej i historycznej świadomości. Ideologicznemu oświeceniowi towarzyszy miłość do pięknej aktywistki ZWM. Jako neofita z pełną wiarą i przekonaniem przyłącza się do walki po jedynie słusznej stronie politycznego sporu. Wydaje się wierzyć, że tylko komunizm może zagwarantować ludziom lepszy los po wojnie. Z drugiej strony Wajda wprowadza innego bohatera w osobie Jasia Krone, który jest zaprzeczeniem bohatera socrealistycznego. Nagabywany przez Stacha, aby wstąpił do Gwardii Ludowej, waha się, nie jest przekonany co do słuszności idei walki, chciałby przeżyć wojnę, zapewnić staremu ojcu opiekę. Co prawda ostatecznie Janek przyłącza się do grupy, ale jego motywacje są niejasne, a jego postać dwuznaczna. Ostatecznie to on ginie, ściągając na siebie pościg niemieckiego patrolu, co pozwala pozostałym członkom oddziału ewakuować się z miejsca akcji. Wprowadzenie przez Wajdę postaci Janka Krone rozmiękcza w *Pokoleniu* charakterystyczny dla klasycznych filmów socrealistycznych schematyzm modelowania świata przedstawionego, z czarno-białego obrazu przeszłości przemienia go w obraz z pewnymi odcieniami szarości, co podnosi jego wiarygodność jako

opowieści historycznej, która z propagandowej bajki staje się ludzkim dramatem. Dodatkowym motywem, który przełamuje estetykę socrealistyczną w *Pokoleniu*, jest sposób filmowania nawiązujący do estetyki włoskiego neorealizmu. Zdjęcia w filmie Wajdy są ciemne, szare, niewyszukane pod względem formy, stronią od efektownych kompozycji, są realizowane w naturalnych wnętrzach i plenerach. Dzięki takiemu zabiegowi na ekranie możemy zobaczyć niemal paradokmentalne wojenne obrazy ubogich brudnych ulic i dzielnic Warszawy, obdrapanych budynków mieszkalnych i przemysłowych, wnętrza stolarni, robotnicze mieszkania, obszarpanych ludzi. Z drugiej jednak strony estetyka neorealistyczna potęguje ekranowy „efekt rzeczywistości”, co wzmaga w akcie aktualizacji dzieła poczucie realizmu komunistycznej wykładni historii. Tym samym neorealizm Wajdy staje się narzędziem afirmacji oficjalnej wizji historii lat pięćdziesiątych.

Film *Lotna* przedstawia kampanię wrześnieową 1939 roku. Obraz jest wizualizacją losów uzbrojonego w lance i szable szwadronu ułanów pod dowództwem rotmistrza Chodakiewicza, prowadzącego beznadziejną, ale heroiczną walkę z uzbrojonymi w czołgi i samoloty Niemcami. Jest to historia oddziału kawalerii, który staje na popas w szlacheckim dworku. Schorowany i konający właściciel dworku ofiarowuje swoją klacz Lotną dowódcy oddziału. Pozostali oficerowie są zazdrośni. Losują, który z nich przejmie konia po śmierci dowódcy. W potyczce z niemieckimi czołgami ginie rotmistrz. Lotna staje się własnością podchorążego Grabowskiego. We wsi, gdzie odbywa się pogrzeb rotmistrza, Grabowski spotyka młodą nauczycielkę, znaną ze szkoły sprzed lat. Młodzi zakochują się i biorą wojenny ślub. Po weselu oddział rusza w drogę. W kolejnej potyczce z Niemcami szwadron zostaje rozbity, a podchorąży ginie. Lotna przechodzi w ręce porucznika Wodnickiego. Ten decyduje się rozformować oddział i zakończyć bezsensowną walkę. Żołnierze dzielą pomiędzy siebie fragmenty sztandaru i rozchodzą się.

W polskiej tradycji romantycznej ułan jest postacią szczególną. To przede wszystkim symbol szaleńczej odwagi, łączący w sobie nieograniczoną fantazję i brawurę z urodą młodzieńca, do którego wzdychają niemal wszystkie kobiety. Kolorowe pola, lasy, dworki szla-

checkie, konie to tradycyjne emblematy romantycznego pejzażu Polski z obrazów Artura Grottgera i Wojciecha Kossaka. W filmie Wajdy oglądamy szwadron ułanów, którego dramatyczna historia rozgrywa się w typowym, nieco kiczowatym, ale jednocześnie urokliwym polskim krajobrazie. Zrealizowany w estetyce surrealistycznej film (dobrym przykładem mogą być tu sceny przedstawiające białego konia spacerującego po komnatach dworku szlacheckiego, sceny ukazujące na pierwszym planie antyczne rzeźby na tle widocznych na drugim planie maszerujących ułanów, welon panny młodej zaplątany w trumnę rotmistrza) w odrealniony, metaforyczny sposób pokazuje koniec pewnego świata, który odchodzi w niebyt. Jest to wizja końca ułańsko-rycerskiej mitologicznej wizji Polski z jej ideałami, wartościami i symbolami. Rozjeżdżany gąsienicami niemieckich czołgów szwadron polskich ułanów symbolizuje koniec tradycyjnej epoki i zwiastuje nadejście innej, technologicznej ery, niosącej całkowicie nowe wyzwania. Nieprzystawalność tradycyjnego świata do nadciągającego nowego, symbolizowanego przez niemieckie czołgi i samoloty, podkreśla reżyser w metaforyczny sposób poprzez konstrukcję postaci, które, mimo iż ładnie filmowane, są sztuczne, starodawne, jakby papierowe, odprawiające puste rytuały przebrzmiałej tradycji. Wraz z nostalgią za rozjechanym czołgami światem film Wajdy jest jednocześnie obroną i apologią ułańskiego bohaterstwa, oddania ojczyźnie i złożenia własnego życia na ołtarzu wolności osobistej i narodowej. Stąd *Lotna* jawi się jako afirmacja romantycznej wizji historii¹⁸, w której honor, wolność, ojczyzna i walka za wszelką cenę, w każdych okolicznościach, są wartościami autotelicznymi. Znakomicie widać to w zrealizowanej w konwencji surrealistycznej, bardzo symbolicznej scenie szarży

18 Polski romantyzm charakteryzował się przekonaniem głoszącym, że człowiek kształtuje siebie poprzez kulturę narodową. Romantyczny podmiot był mocno zakotwiczony w historycznym istnieniu zbiorowości. Miara wielkości człowieka romantycznego był jego związek z przecuciami, marzeniami i dążeniami wspólnoty, ze świadomością i pamięcią narodu, w którego imieniu i dla którego podejmował działania. Tym samym istotnym składnikiem romantycznej wizji świata było żądanie wielkiego czynu oraz potwierdzenia idei poprzez działanie. Dlatego bohater romantyczny był człowiekiem czynu. Dodatkowo, podstawową wartością filozofii romantycznej była idea wolności. Właśnie w niekończącym spełnianiu się owej idei romantyzm upatrywał sensu historii. Dlatego bohater romantyczny najwyżej cenił wolność własną i narodową, w jej imieniu podejmował beznadziejną często walkę, w wyniku której składał ofiarę z własnego życia. Polski romantyzm był istotnie zaangażowany w walkę o wolność i niepodległość kraju. M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Wyd. Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2001.

polskich ułanów na niemieckie czołgi, w której jeden z żołnierzy desperacko atakuje szablą pancierz wozu bojowego. Scena ta interpretowana w kategoriach realistycznych jawi się jako absurdalna, lecz kiedy patrzymy na nią w kategoriach metaforycznych, symbolizuje beznadziejny polski los we wrześniu 1939 roku.

Zrealizowany w 1990 roku *Korczak* jest filmową „biografią” słynnego polsko-żydowskiego pisarza, pedagoga, lekarza, Janusza Korczaka (Henryk Goldszmit). Film został zrealizowany w konwencji paradokumentalnej. Stylistyka zdjęć *Korczaka* koresponduje z estetyką filmów przedwojennych oraz polskich i niemieckich kronik filmowych z okresu wojny. Tym sposobem reżyser uzyskał silny efekt historycznego ekranowego realizmu, co wzmocniło perswazyjność filmu, jako wiarygodnej opowieści o przeszłości. Efekt jest tym mocniejszy, że w filmie możemy zobaczyć sceny pokazujące niemieckich operatorów robiących zdjęcia w getcie, tym samym Wajda wydaje się sugerować, że w swoim obrazie cytuje dokumentalne kroniki. Film przedstawia losy Korczaka od połowy lat trzydziestych do momentu, kiedy ginie zagazowany przez Niemców wraz z dziećmi z sierocińca w sierpniu 1942 roku. Jest to historia niemal „hagiograficzna”. Film pokazuje Korczaka jako wielkiego polskiego patriotę, który jako oficer walczy w armii polskiej, po klęsce wrześniowej ostentacyjnie nie chce zdjąć polskiego munduru, wreszcie, a może przede wszystkim, jako nieugiętego, bezkompromisowego obrońcę dzieci, który poświęca siebie nawet nie po to, aby je uratować, ale po to, aby mogły godnie i po ludzku umrzeć. W getcie walczy o prowiant dla dzieci, zapewnia im opiekę medyczną i pedagogiczną. Jest dla nich jak ojciec. W jednej ze scen chłopiec z sierocińca mówi o nim, że jest największym Żydem i największym Polakiem. Mając propozycję ucieczki z getta, rezygnuje z takiej możliwości, uznając ją za obrzydliwość w obliczu pozostawienia dzieci na pewną śmierć. W momencie likwidacji getta zabiera swoich podopiecznych w ostatnią podróż, która kończy się w komorach gazowych Treblinki. Film Wajdy jest niemal paradygmatycznym przykładem afirmacji polskiej wizji historii heroicznej i bohaterskiej, w której głównym bohaterem jest spolonizowany Żyd Janusz Korczak, jawiący się jako postać niemal uświęcona. Jest to hołd złożony

przez wielkiego artystę wielkiemu człowiekowi. Z drugiej strony jest to też afirmacja polskiej wersji historii heroicznej w tradycyjnym wydaniu, tj. akcentującej cierpienia i udział Polaków w walce z okupantem. W jednej ze scen widzimy tramwajarza, który z przejeżdżającego przez getto pojazdu rzuca dzieciom żydowskim chleb, za co zostaje zastrzelony przez Niemca. W innych scenach widzimy starania polskiego ruchu oporu o wydostanie Korczaka z getta i uratowanie go od śmierci. Są to jedynie akcenty przypominające o tej lepszej postawie Polaków w obliczu Holocaustu, przy czym nie są one w jakiś szczególnie wyolbrzymione. *Korczak*, mimo że zrealizowany w konwencji historii afirmatywnej, jest jednym z najwybitniejszych filmów Wajdy.

Zrealizowany w 2007 roku *Katyn* jest zrobioną w stylistyce hollywoodzkiego realizmu opowieścią o skrywanej przez lata zbrodni ludobójstwa, jakiej dopuścili się na kilkudziesięciu tysiącach polskich oficerów Rosjanie wiosną 1940 roku. Film przedstawia losy kilku oficerów uwięzionych przez Rosjan we wrześniu 1939 roku przez pryzmat historii oczekujących na ich powrót z niewoli żon, dzieci, sióstr i matek. Sceny z obozu pojawiają się sporadycznie. Pozwalają jednak na pokazanie nastrojów panujących wśród oficerów oraz warunków, w jakich przebywali. Wajda koncentruje się jednak na tym, jak kobiety czekające z nadzieją na swoich braci, mężów i synów powoli dowiadują się o radzieckiej zbrodni ujawnionej przez Niemców. Następnie wraz z końcem wojny i nadejściem ustroju komunistycznego doświadczają zmiany wersji wydarzeń katyńskich. W myśl nowej zadekretowanej przez władzę wersji to nie Rosjanie, a Niemcy dokonali zbrodni, zabijając polskich oficerów strzałem w tył głowy. Sprawa katyńska, będąc tajemnicą poliszynela, staje się jednocześnie tematem tabu. Obowiązuje oficjalna wersja zdarzeń oskarżająca Niemców. Członkowie rodzin poległych, którzy usiłują ujawnić prawdę, są szykanowani. Na przykład siostra por. Piotra Baszkowskiego, uczestniczka powstania warszawskiego, Agnieszka, za zamontowanie na cmentarzu tablicy upamiętniającej śmierć brata w Katyniu, zostaje aresztowana przez funkcjonariuszy Urzędu Bezpieczeństwa. Niektóre kobiety nie znając losu swoich mężów, wciąż czekają na ich powrót. Anna, żona Andrzeja, nie wierzy w śmierć męża. Nie znalazła jego nazwiska na liście katyńskiej. Potwierdzenie tragicznej

informacji przychodzi dopiero wówczas, gdy Anna dostaje od niezna-
jomej kobiety znalezione w masowych grobach dokumenty Andrzeja,
w tym jego kalendarz, w którym prowadził dziennik z internowania, aż
do ostatniego dnia, w którym został zamordowany. Anna czyta dzien-
nik. W retrospekcjach oglądamy ostatnie dni i chwile życia polskich
oficerów. Ich dojazd na miejsce kaźni i śmierć. Wajda w niemal natura-
listyczny i wstrząsający sposób pokazał zgrozę mordu na bezbronnych
ludziach, którzy od strzału w tył głowy ze związanymi do tyłu rękami
musieli zginąć tylko dlatego, że byli elitą intelektualną polskiego spo-
łeczeństwa przedwojennego.

Katyń, będąc rozrachunkiem z ukrywaną i zakłamywaną przez dzie-
sięciolecia przeszłością, jest typowym przykładem afirmacji martyro-
logicznej wizji historii, w której Polacy występują w roli głównej jako
bezbronne ofiary zbrodniczego systemu. Ofiarami tej zbrodni są nie
tylko polegli oficerowie, ale także ich rodziny, które znając prawdę, nie
mogły ogłosić jej światu. Ofiarami są wreszcie tysiące Polaków przez
dziesięciolecia okłamywanych przez komunistyczny reżim. Film jawi
się jako swoiste moralno-historyczne *katharsis*, jest czymś w rodzaju
pomnika i jednocześnie hołdu złożonego ofiarom, które poza wyro-
kiem śmierci miały być jeszcze skazane na zapomnienie.

5. Między afirmacją a kontestacją historii

Do tej grupy można zliczyć większość historycznych filmów
Wajdy. Dla zaprezentowania tej strategii modelowania historycznego
świata przedstawionego posłużę się kilkoma tytułami: *Kanał*, *Popiół
i diament*, *Samson* oraz *Wielki Tydzień*.

Pierwszy film jest wizualizacją losów kompanii Armii Krajowej pod
dowództwem por. Zadry, która w ostatnich dniach powstania war-
szawskiego¹⁹ toczy na ulicach miasta walki z Niemcami. Walczący żoł-

¹⁹ Powstanie warszawskie 1944 było akcją zbrojną Armii Krajowej przeciwko wojskom niemieckim
okupującym stolicę. Zaplanowane na kilka dni, trwało sześć tygodni (1.08.1944-3.10.1944). Głów-

nierze próbują bezskutecznie przebić się przez pozycje niemieckie do Śródmieścia. Dostają rozkaz przejścia do celu kanałami. Wykończeni walką i strachem partyzanci, ranni, wycieńczeni, zanurzeni w ekskrementach, błądzą po kanałach, nie mogąc znaleźć drogi. Odział rozбивa się na mniejsze grupki. W finale wszyscy żołnierze giną. Reżyser w procesie realizacji filmu posłużył się strategią abstrahowania. Pokazując walczących w powstaniu żołnierzy, pominął skomplikowany kontekst, w jakim miały miejsce przedstawiane wydarzenia.

Wajda w realizacji filmu połączył ze sobą dwie stylistyki, neorealistyczną i surrealistyczną, co podkreśla metaforyczny charakter obrazu. Na początku akcja filmu rozgrywa się na powierzchni, na ulicach miasta, tam dominują zdjęcia w konwencji neorealistycznej. Ekranowy „efekt rzeczywistości” dodatkowo wzmacnia głos spoza kadru, który informuje widzów, że oglądają ostatnie chwile życia oddziału, oraz niczym w filmowym dokumencie skrótowo przedstawia sylwetki żołnierzy. Na ekranie możemy zobaczyć przygnębiające, szare obrazy zburzonego miasta, unoszące się kłęby dymu, groby powstańców, obszarpanych, rannych i powiązanych bandażami żołnierzy, w których tli się jeszcze nadzieja, że walka ma jakiś sens. Wraz z zejściem do kanałów zmienia się stylistyka zdjęć, która symbolizuje ewolucję nastroju. Pod ziemią widzimy świat, który jest odrealniony. Dominuje w nim klaustrofobiczny strach i szaleństwo. Ciemne zdjęcia realizowane w świetle latarek i płomieni zapalek – ukazujące kanał jako labirynt bez wyjścia, w którym błąkają się odrealnione, na wpół żywe postaci, a w ekskrementach pływają ludzkie trupy – przypominają ujęcia wyjęte z horroru. Kanał jest tu metaforą mitologicznego świata umarłych, z którego po wstąpieniu do niego nie ma już wyjścia.

Kiedy patrzymy na powstały w atmosferze politycznej odwilży drugiej połowy lat pięćdziesiątych film Wajdy i kiedy porównamy go z *Pokoleniem*, to nietrudno o wniosek, że jest to kontestacja komunistycznej wykładni historii zawartej w fabularnym debiucie reżysera, a tym samym krytyka oficjalnej partyjnej interpretacji przeszłości, w której nie było miejsca na żołnierzy Armii Krajowej, a jeśli było, to

nym celem powstania było odbicie stolicy z rąk Niemców i walka o suwerenność kraju. Powstanie było rozpaczliwym i – jak się okazało – nieskutecznym aktem obrony przed stworzeniem w Warszawie władz państwowych narzuconych przez ZSRR.

przedstawiano ich jako „zaplutych karłów reakcji”. W filmie Wajdy żołnierze Zadry są idącymi na bezowocną śmierć za ojczyznę, wypełniającymi swój romantyczny obowiązek bohaterami. Mimo że idą na stracenie, nie chcą się poddać. Wajda afirmuje heroiczną postawę powstańców i jednocześnie snuje gorzką refleksję nad sensem ich ofiary oraz powstańczego zrywu. W jednej ze scen możemy usłyszeć dialog żołnierzy, którzy głośno artykułują swoje wątpliwości co do sensu prowadzenia walki. Na słowa porucznika Zadry: „Z pistoletami i granatami na czołgi i samoloty. Kiedy my zmądrzejemy” odpowiada jego zastępca, por. Mądry: „Rozkaz to rozkaz. Nie masz co filozofować”. Na słowa innego oficera o tym, że następne pokolenia będą ich czcić, że nie pozwolą się wziąć żywcem, Zadra odpowiada z goryczą: „Właśnie. Po polsku”. Tym samym *Kanał* będąc filmową manifestacją romantycznej wizji historii, która pełni w pewnym sensie funkcję antidotum na komunistyczną propagandę, jest jednocześnie polemiką z romantycznym historyzmem. Tak więc kiedy *Kanał* postrzegamy jako obraz martyrologii i heroizmu polskiego społeczeństwa, wówczas jawi się on jako afirmacja romantycznej wizji historii. Kiedy film Wajdy postrzegamy jako krytyczną refleksję nad bezowocnym bohaterstwem, wówczas *Kanał* jawi się jako kontestacja romantycznej wykładni historii. Tym samym film Wajdy będąc pomnikiem chwały heroicznej, ale nędznej śmierci bohaterów spełniających do końca swój romantyczny obowiązek wobec ojczyzny, jest jednocześnie auto-refleksyjnym namysłem nad przeszłością. Zatem *Kanał* jest wielowymiarowym filmem historycznym, sytuującym się pomiędzy afirmacją a kontestacją historii.

Zrealizowany w 1958 roku *Popiół i diament* to jeden z najcenniejszych w dorobku Wajdy filmów historycznych. Film jest wizualizacją wyabstrahowanego z szerszego kontekstu historycznego epizodu, jakich wiele miało miejsce tuż po zakończeniu II wojny światowej na ziemiach polskich. *Popiół i diament* to filmowa opowieść o dwóch młodych żołnierzach Armii Krajowej, która walczy z przywiezionym do Polski na radzieckich czołgach nowym, komunistycznym ustrojem. Akcja filmu rozgrywa się w niewielkim miasteczku w ciągu jednej doby z 8 na 9 maja 1945 roku. Głównymi bohaterami filmu są Maciek

i Andrzej. Ich zadaniem jest zabicie przyjeżdżającego do miasteczka na uroczystości z okazji zakończenia wojny wojewódzkiego sekretarza PPR (Polskiej Partii Robotniczej) Szczuki. Zamachowcy atakują na drodze prowadzącej do miasteczka konwój, w którym miał jechać komunistyczny urzędnik. Niestety okazuje się, że Szczuki nie było w ostrzelanym samochodzie. Ginie kilku lokalnych partyjnych działaczy. Maciek i Andrzej muszą wypełnić zadanie. Akcja filmu przenosi się do hotelu Monopol, gdzie ma odbyć się uroczysty bankiet z udziałem komunistycznego dygnitarza. Maciek wynajmuje pokój i czeka na okazję, aby wykonać wyrok. W międzyczasie flirtuje z pracującą w barze miejscową dziewczyną Krystyną, w której się zakochuje, prowadzi z Andrzejem rozmowy o sensie dalszej walki, o życiu, we dwóch wspominają dawne czasy i poległych przyjaciół. Następną okazją do zamachu na Szczukę nadarza się po bankiecie. Sekretarz dowiaduje się od funkcjonariusza UB, że jego syn jest członkiem niepodległościowego podziemia i właśnie został aresztowany. Udaje się na komendę UB, aby wyjaśnić sprawę syna. W drodze zostaje zastrzelony przez Maćka. Następnego dnia chłopak wyjeżdżając z miasta, napotyka patrol polskich żołnierzy. Ucieka przed nimi. Żołnierze strzelają. Maciek ginie na wysypisku śmieci.

W tym przypadku, podobnie jak w poprzednim, mamy do czynienia zarówno z kontestacją, jak i z afirmacją pewnej wizji historii. *Popiół i diament* jawi się jako kontestacja obowiązującej w latach pięćdziesiątych komunistycznej wykładni historii, która, jak już o tym wspominałem, w żołnierzach AK widziała jedynie reakcyjnych bandytów i kolaborantów. Tymczasem w filmie Wajdy żołnierze niepodległościowego podziemia jawią się jako bohaterowie pozytywni, targani sprzecznymi ludzkimi emocjami, których życiowe wybory, w tym udział w wojnie domowej, w dużym stopniu determinowane są przez sytuację polityczną. Z jednej strony mają dość wojny, chcieliby prowadzić normalne życie. Z drugiej strony respektowany system wartości nie pozwala im na odłożenie broni. Mimo iż zdają sobie sprawę z beznadziejnego położenia, w jakim się znajdują, oraz z tego, że ich walka jest beznadziejna, podejmują ją, składając życie na ołtarzu ojczyzny. Maciek jest spiskowcem rozdartym pomiędzy walką z komunizmem, a więc obowiązkiem wobec ojczyzny, a pragnieniem przerwania walki, którą postrzega jako bezowocną, ułożeniem sobie życia, jak zwykły człowiek. Spotkana w barze hotelowym dziewczyna rozbudza

w nim pragnienie normalności, codziennej spokojnej egzystencji. Jednak w młodym żołnierzu zwycięża patriotyczne poczucie obowiązku wobec zajętego przez komunistów kraju i dlatego decyduje się zabić Szczukę. Za swój wybór bardzo szybko płaci własnym życiem. Mamy tu do czynienia z romantyczną wykładnią historii, w której bohater romantyczny najwyżej ceni wolność własną i narodową, w jej imieniu schodzi do podziemia, zawiązuje polityczne i wojskowe spiski, rzuca się w beznadzieją często walkę i składa ofiarę z własnego życia. Charakterystyczną cechą jego egzystencji stanowi problem moralny, głęboko skrywany dramat sumienia, konflikt wewnętrzny, bądź też skłócenie ze światem z powodów osobistych, albo ideowo-politycznych. Tym samym film reżysera można postrzegać jako afirmację romantycznej wizji historii, w której walka za ojczyznę, bez względu na cenę, jest wartością najwyższą. *Popiół i diament*, obok heroizmu, podnosi również problem martyrologii żołnierzy niepodległościowego ruchu oporu. W jednej ze scen major Waga, dowódca Andrzeja i Maćka, mówi temu pierwszemu, że z taką ankieta personalną, jaką mają członkowie niekomunistycznego ruchu oporu, wszystkie drzwi w tym ustroju będą dla nich zamknięte, poza jednymi, tymi do więzienia. Sytuacja przypomina antyczną tragedię, w której każdy wybór bohaterów jest zły. Maciek i Andrzej znajdują się w pułapce losu. W zasadzie pozostaje im albo ujawnić się, próbować ułożyć sobie życie i ostatecznie skończyć w więzieniu, lub uciekać przed prześladowaniem i więzieniem, prowadząc bezsensowną walkę z bronią w rękę o wymarzoną ojczyznę. Ostatecznym efektem obu wyborów jest śmierć. Tym samym Wajda akcentuje w filmie wątek martyrologiczny. Polscy żołnierze, zdradzeni przez sojuszników, osamotnieni walczą już nie o życie, którego prawdopodobnie nie da się już uratować, nie o ojczyznę, którą już zagarnęli komuniści, ale o honor i godną śmierć, która w przyszłości może być mitem założycielskim kolejnego niepodległościowego zrywu. W tym wymiarze film Wajdy również jawi się jako afirmacja romantycznej wykładni historii. Jednakże mając na uwadze finałową scenę śmierci Maćka na wysypisku śmieci, można podejrzewać, że jest to afirmacja romantycznej wizji historii *a rebours*, przekształcająca się w jej kontestację.

W trakcie realizacji filmu Wajda połączył stylistykę neorealisticzną z estetyką realizmu symbolicznego, wplatając pomiędzy nie elementy stylistyki socrealistycznej. Z jednej strony na ekranie oglądamy zreali-

zowane w manierze neorealistycznej paradokumentalne ponure zdjęcia zdemolowanego przez wojnę miasteczka i jego okolic. Podobnie pokazywany jest zrujnowany hotel, w którym rozgrywa się duża część akcji filmu. Maniera neorealistyczna uwypukla efekt „ekranowego realizmu” w procesie aktualizacji filmu, przez co wzmacnia poczucie wiarygodności przedstawianej historii. Z drugiej strony mamy do czynienia ze scenami wpisującymi się w estetykę realizmu symbolicznego. Są to sceny, które zostały sfilmowane w estetyce realistycznej, lecz w akcie interakcji interpretacyjnej ich „wymowa”, ze względu na kompozycję, jawi się jako bardzo symboliczna. Jedna z najsłynniejszych scen, w której Maciek rozmawiając przy wódce z Andrzejem o sensie wojny i poległych kolegach, przesuwa po kontuarze kieliszki i podpala nalany do nich spirytus, jawi się jako symboliczny hołd składany spisowcom bohaterom, którzy w romantycznym uniesieniu oddali życie za wolność ojczyzny. Inna scena, w której Maciek rozmawia z Krystyną w zburzonym kościele, również niesie ze sobą symboliczne odwołania do tradycji romantycznej. Dziewczyna odczytuje wykuty w ściennej kamiennej tablicy fragment utworu Cypriana Kamila Norwida, jednego z polskich romantycznych wieszczów. Ostatnia scena, w której Maciek ginie na wysypisku śmieci, zastrzelony przez polskich żołnierzy, jest równie symboliczna. Chłopak umiera w pozycji embrionalnej, co może symbolizować, że jego śmierć nie poszła na marne, że wraz z tą śmiercią i każdą następną ofiarą z życia na nowo odradza się romantyczna idea walki za ojczyznę. Wszystkie przywołane wyżej sceny wydają się pełnić funkcję afirmacji romantycznej wizji dziejów. Scena śmierci Maćka może zyskać jeszcze inne znaczenie, o którym niejednokrotnie wspominał sam reżyser. Chodzi o interpretację cenzorów, którzy dopuszczali film do publicznej emisji w kinach. W scenie tej zobaczyli, że wszystko to, co symbolizowała postać Maćka, skończyło swój żywot na „heglowskim” śmietniku historii. Tym samym film Wajdy został odczytany jako nieco pokrętna, ale afirmacja komunistycznej wykładni historii, co prowadzi do kolejnego wniosku, że film interpretowany w kategoriach obowiązującej wówczas doktryny komunistycznej może zostać uznany za kontestację romantycznej interpretacji przeszłości. Tym samym *Popiół i diament* również sytuuje się pomiędzy afirmacją a kontestacją historii.

Wielki Tydzień jest bardzo skromnym wizualnie obrazem przeszłości. Zrealizowany w połowie lat dziewięćdziesiątych, stanowi wizualizację losów młodej Polki żydowskiego pochodzenia, która ukrywa się przed Niemcami w Warszawie. Jest rok 1943. Irena Lilien wykupiwszy się z rąk szmalcowników, spotyka na warszawskiej ulicy znajomego, dawnego narzeczonego Jana Małeckiego, który zabiera ją do swojego mieszkania na Bielanach. Anna, żona Jana, życzliwie przyjmuje dziewczynę. Dręczona strachem o życie Irena ukrywa się u Małeckich kilka dni w czasie Wielkiego Tygodnia. W getcie trwa powstanie. Jan coraz bardziej obawia się mieszkających w kamienicy ludzi, którzy zaczynają szemrać, że ukrywa Żydówkę. Młodą i ładną dziewczyną interesuje się jeden z sąsiadów Piotrowski. Próbuje ją zgwałcić. Jego żona z zazdrości i nienawiści donosi na Małeckich do właściciela kamienicy Zamojskiego. Ten wpada w panikę i histerię. Wzywa Jana na rozmowę. Małecki uspokaja radcę, mówiąc mu, że Irena pomieszka tylko kilka dni. W międzyczasie wypadkowi ulega mieszkająca w kamienicy mała dziewczynka. Piotrowska o wypadek oskarża Irenę. Wystraszona i zdenerwowana dziewczyna opuszcza mieszkanie Małeckich i udaje się do getta, które zostało zlikwidowane przez Niemców. Małecki – nie wiedząc o zaistniałej sytuacji – wybiera się do poprzedniej kryjówki po jej rzeczy. W drodze zostaje zamordowany.

Samson to zrealizowany w 1961 roku film przedstawiający w metaforycznej aurze nieco odrealnionych zdjęć dramatyczne losy młodego polskiego Żyda Jakuba Goldberga, który będąc ofiarą antysemickich prześladowań w okresie międzywojennym, przypadkiem zabija jednego z napastników i trafia do więzienia. Rozpoczyna się wojna. Jakub zostaje zwolniony. Żyjąc w getcie warszawskim, pracuje jako grabarz. Po śmierci matki, namawiany przez kolegę, ale nie do końca przekonany, opuszcza getto. Tuła się po mieście, szukając schronienia. Znajduje je u kilku osób, między innymi u Lucyny, potem u Maliny, towarzysza z więziennej celi. Ostatecznie decyduje się wrócić do getta. Jest jednak za późno, bo w międzyczasie Niemcy je zlikwidowali. Jakub trafia przypadkiem do konspiracyjnej komunistycznej drukarni. Po wejściu do lokalu Niemców zabija ich i siebie wiązką granatów.

Oba przywołane wyżej filmy jawią się jako psychologiczne dramaty, swoiste studium moralnych postaw Polaków wobec Żydów w ob-

liczu Holocaustu. Wajda pokazuje zróżnicowane postawy różnych ludzi oraz ich motywacje.

Jeden bohaterów *Wielkiego Tygodnia* Jan Małecki, odczuwając potrzebę i konieczność ratowania Żydów, przeżywa wewnętrzny konflikt z powodu osobistej urazy do Ireny, która kiedyś odrzuciła jego zaloty. Odczuwając obowiązek ratowania dziewczyny, jednocześnie jest niezdecydowany, chciałby, żeby Irena opuściła ich dom. Żona Małeckiego, Anna, zdeklarowana katoliczka, jest absolutnie zdecydowana pomóc Irenie. Sąsiad Piotrowski widzi w dziewczynie obiekt seksualny i próbuje wykorzystać jej dramatyczną sytuację do zaspokojenia swojego pożądania. Piotrowska, ukryta antysemitka, robi wiele, by wydać Irenę. Zamojski, właściciel kamienicy, panikuje i histeryzuje, dowiadując się o tym, że Irena ukrywa się u Małeckich. Julek, brat Jana, członek ruchu oporu, angażuje się w pomoc trwającemu w getcie powstaniu.

W *Samsonie* Wajda w otwarty sposób opowiada o polskim przedwojennym antysemityzmie i prześladowaniach społeczności pochodzenia żydowskiego przez Polaków. Pokazując okres okupacji, nie ukrywa uprawianego przez Polaków haniebnego procederu szmalcownictwa. Jednakże przede wszystkim Wajda w filmie usiłuje stworzyć metaforyczną analogię pomiędzy losem bohatera a postacią biblijnego Samsona. Jakub jest jakby Samsonem, który mimo niesprzyjających okoliczności ma siłę do walki o przetrwanie i walczy o życie. Długo los mu sprzyja, spotyka na swojej drodze ludzi, którzy mu pomagają. Zakochuje się w nim dziewczyna, jedna z tych, które go ukrywają. Chcąc zabrać Jakuba z piwnicy do domu, obcina mu włosy. Scena jest swoistą wizualizacją biblijnej metafory utraty mocy. Chłopak jakby stracił motywację do dalszej walki o życie, nie ma już sił, by się ukrywać. Pragnie śmierci. Nie znajduje jej w getcie, ponieważ dzielnicę zamkniętej już nie ma. Ginie jak Samson, zabijając swoich wrogów i jednocześnie siebie. Nie wykorzystuje danej mu przez los szansy przetrwania. W tym przypadku Wajda podnosi problem niezwyklej wagi. Chodzi tu o niemożność udzielenia pomocy ofierze prześladowań, bowiem ta nie chce jej przyjąć, nie ma już siły walczyć.

Z nieco innym obrazem postawy ofiary mamy do czynienia w *Wielkim Tygodniu*. Irena pragnie żyć. Nie chce wracać do getta. Jest agresywna wobec swoich gospodarzy. Obwinia ich o zaistniałą sytuację. Niestety, okoliczności, w jakich się znalazła, w przeciwieństwie do tych, w których znalazł się Jakub Goldberg, nie dały jej szansy na

przetrwanie, mimo iż Irena miała niezwykłą wolę przeżycia. W przeciwieństwie do bohatera *Samsona*, wróciła do getta pod presją polskiego otoczenia.

W obu filmach Wajdy manifestuje się cały wachlarz postaw ludzkich, których zachowanie wobec mordowanych na ich oczach współobywateli przejawia się w pełnej skali: od zaangażowanej i bezinteresownej bohaterskiej pomocy Żydom; poprzez obojętność – symbolizowaną przez bawiących się na karuzeli pod murami getta Polaków; historię i strach o własne życie; zwykłą ludzką podłość; okrucieństwo, seksizm, rasizm i antysemityzm. Mamy tu do czynienia z ludzkim nierozwiązywalnym dramatem, który pokazuje, jak skomplikowane były postawy, relacje i motywacje ludzkie, zwłaszcza żydowskich ofiar, w czasach Zagłady.

Tym samym oba filmy Wajdy jawią się jako kontestacja heroicznej i martyrologicznej wizji historii, w ramach której Polacy postrzegali siebie jako główne ofiary wojny i jednocześnie bohaterów niosących bezinteresowną pomoc żydowskim współobywatelom. Z drugiej strony reżyser przedstawia ludzi godnych, którzy narażając własne życie, pomagali prześladowanym przez niemieckich nazistów Żydom. W tym przypadku mamy do czynienia z potwierdzeniem polskiej wizji historii bohaterskiej. Tym samym film Wajdy jawi się jako obraz autorefleksyjny. Sytuuje się pomiędzy afirmacją a kontestacją historii.

6. Kontestacja historii

Z otwartą kontestacją romantycznej, martyrologicznej i heroicznej wizji historii mamy do czynienia w kilku filmach Andrzeja Wajdy. Należą do nich m.in.: *Popioły* i *Wyrok na Franciszka Kłosa*.

Akcja zrealizowanego w 1965 roku filmu *Popioły* rozpoczyna się latem 1797 roku. Dwóch młodych polskich szlachciców: Rafał Olbromski i Krzysztof Cedro, wstępuje do armii Napoleona. Po sprzeczce pomiędzy przyjaciółmi, ich drogi rozchodzą się. Rafał walczy na ziemiach polskich, Krzysztof walczy w Hiszpanii. Jest rok 1812. Napoleon atakuje Rosję. Obaj przyjaciele znów zaciągają się do armii cesarskiej. Kampania napoleońska kończy się klęską. Tym samym nadzieje Po-

laków na odzyskanie niepodległości u boku Napoleona ostatecznie legły w gruzach.

Zrealizowany w konwencji surrealistycznej film jest krytyczną refleksją nad granicami patriotycznego uniesienia, szastania życiem, służenia przegranej sprawie, oraz nad tym, czy szczytny cel, jakim jest niepodległość ojczyzny, uświęca wszystkie prowadzące do niego środki. W *Popiołach* Wajda zwraca uwagę na absurdalną sytuację, w jakiej znaleźli się dwaj bohaterowie. O ile Rafał bije się na ziemiach polskich z armią austriacką, a więc jednym z głównych wrogów Polski, o tyle Krzysztof bierze udział w napoleońskich podbojach, mających na celu podporządkowanie sobie innych narodów. Co gorsza, Polacy walczący u boku Napoleona w Hiszpanii zachowują się wobec tubylców z niespotykaną brutalnością. Gwałcą kobiety, rozstrzelują bezbronnych jeńców, urządzają pijackie burdy, bezczeszczą relikwie i świątynie. Są bezwzględni nie tylko wobec Hiszpanów, ale także wobec swojego dowódcy, skrytobójczo zamordowanego kapitana Wyganowskiego, któremu po śmierci nie oddano honorów i nie pochowano jego ciała, uznając go za zdrajcę po tym, jak poprosił o dymisję i przeniesienie do Polski. Jakby tego było mało, polscy legioniści biorą udział w masowym mordzie czarnoskórych żołnierzy i tłumieniu murzyńskich buntów wolnościowych na San Domingo. W imieniu cesarza wprowadzają tam niewolnictwo. Oznacza to, że wszystkie polskie wojska walczące pod sztandarami cesarskimi pośrednio, lub bezpośrednio, brały udział w jego niechlubnych, tłumiących wolność podbojach. Ostatecznie okazało się, że ofiara z krwi złożona Napoleonowi przez Polaków jest bezowocna. Tak więc film Wajdy jest artystyczną formą filozoficzno-historycznej, krytycznej refleksji nad polskim bezmyślnym heroizmem, który z bohaterstwa przeistacza się w bezsensowną bohaterszczyznę. Reżyser w tym przypadku otwarcie kontestuje romantyczną, pełną patosu, heroiczno-bohaterską wizję historii, w której polscy żołnierze zawsze stoją po właściwej stronie sporu, walczą ze złem i są heroldami wolności własnej i cudzej. Wajda realizując film w pełnej intertekstualnych nawiązań estetyce surrealizmu (np. w scenie rozstrzelania jeńców hiszpańskich przez polskich żołnierzy mamy do czynienia z nawiązaniem do obrazu Goi, noszącego tytuł *Rozstrzelanie powstańców madryckich*), podkreśla, że film nie jest rekonstrukcją faktów, ale formą autorefleksji nad haniebnymi postawami Polaków i naiwno-romantyczną wizją historii.

W podobnym, jak powyżej, autorefleksyjnym i krytycznym duchu zrealizowany został inny film pt. *Wyrok na Franciszka Kłosa* z 2000 roku. Ten film Andrzeja Wajdy to drastyczny obraz kolaboracji polskiego policjanta z Niemcami. W małym podwarszawskim miasteczku w okresie okupacji na posterunku policji pracuje Franciszek Kłós, żarliwy katolik, mąż i ojciec dwojga dzieci. Jest gorliwym wykonawcą poleceń nazistowskich zwierzchników. Tropi ukrywających się w polskich rodzinach Żydów, własnoręcznie ich zabija, śledzi i wydaje Niemcom swoich sąsiadów prowadzących nielegalny handel, bierze łapówki, tropi i strzela do żołnierzy polskiego ruchu oporu. Po zabójstwie jednego z partyzantów sąd podziemnego państwa wydaje na Kłosa, niemieckich żandarmów i kilku innych kolaborantów wyroki śmierci. Co jakiś czas partyzanci wykonują egzekucję. Kłós bardzo się boi o życie, wpada w panikę, topi swój lęk w ogromnych ilościach pitego na co dzień alkoholu. Staje się coraz bardziej agresywny wobec rodaków, z jeszcze większym zaangażowaniem służy nazistom. Za zasługi i lojalną postawę wobec Niemców komendant miejscowego SS załatwia Kłosowi status folksdojczy. Policjanta opuszcza żona, wyrzeka się go matka, odwracają się od niego koledzy z posterunku oraz mieszkańcy miasteczka. Kłós jest dumny ze swojego nowego statusu narodowościowego. Polski ruch oporu wykonuje na nim wyrok śmierci.

Zrealizowany w ascetycznej poetyce teatru telewizji, z użyciem skromnych środków wyrazu, film Wajdy jest otwartą kontestacją martyrologiczno-heroicznej wizji polskiej historii. Reżyser bez skrupułów dekonstruuje romantyczno-historyczny mit dręczonego moralnymi rozterkami Polaka bohatera, składającego ofiarę z życia na ołtarzu ojczyzny, wolności i sprawiedliwości. Na przykładzie Kłosa pokazuje wstydliwie skrywaną haniebną postawę wielu Polaków w okresie wojny.

7. Rewizualizacja historii

W zrealizowanym w 1976 roku *Człowieku z marmuru* mamy do czynienia z linearnym, chronologicznym uszeregowaniem wydarzeń. W warstwie fabularnej jest to opowieść o dwojgu bohaterach, młodej dokumentalistce Agnieszce i przodowniku pracy Mateuszu

Birkucie, zmagających się z własnymi problemami, którzy w różny sposób uwikłani są w historię. Losy murarza, swoistej gwiazdy i jednocześnie ofiary tamtych lat, poznajemy od momentu, kiedy rozpoczyna karierę przodownika pracy, przez okres, kiedy odnosi sukcesy i staje się jednym z żywych pomników pracującej Polski Ludowej, aż po kres kariery polskiego stachanowca. Historia Birkuta prezentowana jest przez pryzmat współczesnych doświadczeń i perypetii Agnieszki, która realizując wówczas dyplomowy film o Birkucie oraz innych ofiarach i bohaterach tamtych czasów, napotyka na różnego rodzaju formalno-proceduralno-ideologiczne problemy, co uniemożliwia jej ukończenie filmu. Wajda zdaje się ukazywać w swoim obrazie historię kompleksowo, w zintegrowany sposób opowiada o problemach społecznych, politycznych, klasowych, ideologicznych, etycznych i estetycznych, wzajemnie się przeplatających i warunkujących.

Agnieszka, jako dokumentalistka, będąca w filmie Wajdy kimś na kształt historyka na tropie prawdy, odczarowuje zaklętą w obrazach Polskiej Kroniki Filmowej i pomnikach bohaterów pracy socjalistycznej mroczną historię. Prowadząc własne śledztwo na użytek filmu dyplomowego, próbuje na nowo spojrzeć na historię lat pięćdziesiątych. Dociera do świadków tamtych zdarzeń, twórcy wizerunku Birkuta w PKF – Burskiego; żony Birkuta Hanki; jednego z sekretarzy na budowie Nowej Huty o nazwisku Jodła; „anioła stróża” Birkuta, funkcjonariusza Urzędu Bezpieczeństwa – Michalaka; oraz przyjaciela Birkuta z tamtych lat – Wincentego Witka. W różny sposób nakłania lub zmusza ich do wspomnień, dzięki czemu możemy oglądać historię murarza na tle audiowizualnej historycznej panoramy lat stalinowskiego reżimu, ukazanej z wielu różnych punktów widzenia oraz z nieco innej, niż lansowana przez PKF, sprywatyzowanej perspektywy osób przywołujących obrazy z pamięci.

Człowiek z marmuru jest próbą demaskowania procesu zakłamywania historii, jest też próbą demaskowania procesu zakłamywania teraźniejszości, najpierw teraźniejszości lat pięćdziesiątych, następnie teraźniejszości lat siedemdziesiątych, która mocno tkwiąc w mroczkach stalinizmu, zmieniając jedynie stare maski na nowe, udając nowy, demokratyczny przyjazny ludziom świat, wciąż pozostaje sferą tzw. rytuału kontrolowanego, którego zadaniem jest podtrzymywanie pozorów intelektualnej i światopoglądowej niezależności.

Zatem film Wajdy zdaje się spełniać niemal wszystkie wymogi charakterystyczne dla klasycznego, realistycznie zorientowanego, filmu historycznego. Wszystkie środki wyrazu użyte przez reżysera wydają się podporządkowane wymogowi przejrzystości, zrozumiałości, ciągłości i płynności. W związku z powyższym, obraz reżysera może być postrzegany jako kliniczny przykład poetyki tzw. realizmu opisowego, charakterystycznego dla nurtu kina, najpierw określanego w krytyce filmowej jako kino społecznego protestu, a następnie jako kino moralnego niepokoju, ukazujące schorzenia obyczajów i społeczeństwo w stanie moralnego rozkładu.

Przyglądając się filmowi Wajdy, nie jest trudno spostrzec, iż mamy do czynienia z audiowizualną strukturą metaforyczną, skonstruowaną w oparciu o sprzężenia typu „inter”. Dzięki zastosowaniu określonej strategii konstrukcyjnej: filmu o filmie i filmu w filmie, osiągnął Wajda efekt intermedialności i intertekstualności. Dodatkowo konstrukcja audiowizualnej struktury metaforycznej, jaką jest *Człowiek z marmuru*, oparta jest na szczególnego rodzaju współobecności w dziele różnorodnych, zachodzących i współoddziałujących na siebie wzajemnie, strategii narracyjnych, fabularnych i estetycznych.

Ze strategii przywołań aluzji i cytatów uczynił Wajda niemal naczelną zasadę konstrukcji audiowizualnej struktury metaforycznej, jaką jest *Człowiek z marmuru*. Cytaty i aluzje, nawiązania do tradycji filmowej są tu niejako na porządku dziennym. W filmie możemy zobaczyć sceny zrealizowane w manierze socrealistycznej, pojawiają się w nim także sceny zrealizowane w manierze realizmu hollywoodzkiego oraz estetyce kronik filmowych. Oznacza to, że film zbudowany jest w oparciu o zasadę wielostopniowego kodowania. Stąd *Człowiek z marmuru* jako film historyczny zwraca uwagę na konstruktywistyczny, uwikłany w szereg kontekstów i odniesień kulturowych charakter poznania i modelowania historycznego świata przedstawionego. W związku z powyższym, film reżysera i historyka może być postrzegany jako przykład poetyki tzw. realizmu ironicznego, co oznacza, że Wajda, dystansując się od klasycznie rozumianego realizmu, w ironiczny sposób wykorzystuje różne schematy narracyjne powszechnie określane i znane jako realistyczne: realizm hollywoodzki, tzw. strategię realizmu opisowego kina moralnego niepokoju, realizm socjalistyczny, realizm dokumentalny, do tego, aby zmanifestować czy zakomunikować kulturowy i konstruktywistyczny wymiar audiowi-

zualnych struktur metaforycznych i ich olbrzymią rolę we współtworzeniu kulturowej rzeczywistości. Wajda zdaje się pokazywać swoim dziełem sugestywność i siłę ruchomego obrazu, z jaką film jest w stanie kreować historię, swoistą kulturową rzeczywistość i iluzję przezroczystości audiowizualnych strategii narracyjnych. Realizm ironiczny Andrzeja Wajdy odsyła więc nie do jakiejś pozafilmowej, czy szerzej pozakulturowej, rzeczywistości historycznej, jak chcieliby tradycyjnie zorientowani widzowie i analitycy aktualizujący film na podstawowym poziomie świata przedstawionego, a jedynie do innych kulturowo usankcjonowanych strategii kreowania i modelowania filmowych, literackich, historiograficznych, malarskich i baśniowych historycznych światów możliwych. Tym samym reżyser w swoim filmie osiąga efekt metarefleksyjności.

Historyczny film Andrzeja Wajdy jawi się jako tradycyjny rozruchony film, kiedy aktualizowany jest na podstawowym faktograficznym poziomie powierzchni historii i świata przedstawionego. Ten sam film jawi się jako nowy, kiedy aktualizowany jest na wyższym piętrze „intertekstualnych” powiązań i odniesień, jako kulturowo uwarunkowana audiowizualna struktura metaforyczna kreująca różne wersje historycznych światów możliwych. W tym sensie jest przykładem rewizualizacji historii w znaczeniu tego pojęcia, jakie zaprezentowałem powyżej.

Zakończenie

Filmowo-historyczna twórczość Wajdy opiera się na dwóch głównych filarach. Z jednej strony bazuje na grze różnych stylów i poetyk, których inspiracją jest estetyczny historyzm, rozumiany jako świadoma recepcja dawnych i aktualnych form audiowizualnych, od włoskiego neorealizmu, realizmu socjalistycznego, realizmu hollywoodzkiego, poprzez surrealizm, realizm symboliczny i realizm ironiczny, które reżyser twórczo wykorzystuje na użytek własnych opowieści historycznych. Z drugiej strony pełnymi garściami czerpie inspirację z tradycji romantycznej, według której istotą historii był zawarty w niej moralny porządek, tocząca się w niej odwieczna walka dobra ze złem oraz współudział ludzi zaangażowanych po jednej ze stron w tych zmaganiach. W ramach tradycji romantycznej człowiek tworząc historię,

podlegał jednocześnie działaniu sił od siebie niezależnych, okoliczności mu narzuconych. Przyglądając się twórczości filmowo-historycznej reżysera, łatwo można dostrzec, że jego dzieła są z jednej strony emanacją romantycznej filozofii historii, z drugiej zaś polemiką z jej założeniami i wartościami. W konsekwencji wydaje się, że Wajda tworzy i afirmuje romantyczno-narodową mitologię historyczną, jednocześnie ją demaskując i kontestując. Przyjęcie perspektywy krytyczno-romantycznej w filmowej refleksji nad przeszłością, wraz z ujęciem jej w rzyzy różnych audiowizualnych stylów, pozwoliło Wajdzie wygrać trudny do przecenienia efekt ogromnej sugestywności, perswazyjności oraz autorefleksyjności jego filmów i telewizyjnych widowisk historycznych.

Na zakończenie należy z całą stanowczością podkreślić, że wkład Andrzeja Wajdy w krytyczną refleksję historyczną w jego filmowej twórczości jest trudny do przecenienia. W osobie tego reżysera, jak i jego dzieł mamy do czynienia z autorefleksyjną historią wizualną najwyższej próby.

Bibliografia

- Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
- Herlihy D., *Am I a Camera? Other Reflections on Films and History*, „American Historical Review” 1988, vol. 93.
- Jackiewicz A., *Moja filmoteka. Film w kulturze*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.
- Janion M., Żmigrodzka M., *Romantyzm i historia*, Wyd. Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2001.
- Kępiński A., *Tzw. „KZ-Syndrom”. Próba syntezy*, „Przegląd Lekarski” 1970, 26 (1).
- Kowalski P., *Historia w melodramatycznym kostiumie, czyli historyczny film fabularny*, [w:] *Problem teorii dzieła filmowego*, red. J. Trzynadłowski, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1985.
- Kracauer S., *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, New York 1960.
- Łepkowski T., *Kilka uwag o filmowej historii. Wokół prawdy, fałszów i przemilczeń*, „Kino” 1981, 9 (187).
- Marszałek R., *Filmowa pop-historia*, Wyd. Literackie, Kraków–Wrocław 1984.
- Media audiowizualne w warsztacie historyka*, red. D. Skotarczak, Wyd. UAM, Poznań 2016.
- Micciche L., *Film i historia*, „Kino” 1981, 7 (187).
- Munslow A., *Deconstructing History*, Routledge, London–New York 1997.
- Nora P., *Czas pamięci*, „Res Publica Nowa” 2001, nr 7.

- Oliver Stone's USA*, red. R.B. Toplin, Kansas: University Press of Kansas, 2000.
- Pomorski J., *Historiografia jako autorefleksja kultury poznającej*, [w:] *Świat historii*, red. W. Wrzosek, Wyd. UAM, Poznań 1997.
- Ponczek E., *Prawda i fikcja*, „Kino” 1983, nr 6.
- Problem teorii dzieła filmowego*, red. J. Trzynałowski, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1985.
- Rosenstone R.A., *History on Film. Film on History*, London, New York, Boston, San Francisco, Toronto, Tokyo, Singapore, Hong Kong, Seoul, Taipei, New Delhi, Cape Town, Madrid, Mexico City, Amsterdam, Munich, Paris, Milan: Pearson Longman, 2006.
- Rosenstone R.A., *Oliver Stone as Historian*, [w:] *Oliver Stone's USA*, red. R.B. Toplin, Kansas: University Press of Kansas, 2000.
- Rosenstone R.A., *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 1995.
- Skotarczak D., *Film i historia w doświadczeniach polskich historyków*, [w:] *Media audiowizualne w warsztacie historyka*, red. D. Skotarczak, Wyd. UAM, Poznań 2016.
- Świat historii*, red. W. Wrzosek, Wyd. UAM, Poznań 1997.
- Vattimo G., *Spółczesność przejrzyste*, tłum. M. Kamińska, Wyd. Naukowe DSWE TWP, Wrocław 2006.
- Wajda A., *Moje spotkania z historią*, „Film na Świecie” 1991, 04/383.
- White H., *Historiografia i historiofotia*, tłum. Ł. Zaremba, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
- White H., *Metahistory. The Historical Imagination In Nineteenth-Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore–London 1975.
- Witek P., *Kultura – Film – Historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Wyd. UMCS, Lublin 2015.