

**REKONSTRUKCJE I DESTRUKCJE HISTORII W POLSKIM KINIE
PO 1989 ROKU**

Dobrochna Dabert
(Poznań)

Słowa kluczowe: polskie kino współczesne, transformacja, historia, kanon historyczny

Key words: Polish contemporary film, transformation, history, historical canon

Ключевые слова: польские современное кино, трансформация, история, исторический канон

Abstract: Dobrochna Dabert, RECONSTRUCTIONS AND DESTRUCTIONS OF HISTORY IN THE POLISH CINEMA AFTER 1989. „PORÓWNANIA” 4/2007, Vol. IV, ISSN 1733-165X, p. 109-117. The article is an attempt of a synthetic perspective on the Polish cinema after 1989 that discusses the past. After 1989 films about the past seized to perform the function they used to perform in the post-war period, that of indirect and symbolical communication. The contemporary cinema that undertakes the issue of the past balances between the area of social memory, myths and history. It refers to knowledge obtained from objective historical sources, revalues social ideas about the past, obliterates old myths, revives the forgotten ones and calls into being new ones.

Резюме: Доброчна Даберт, РЕКОНСТРУКЦИИ И ДЕСТРУКЦИИ ИСТОРИИ В ПОЛЬСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ ПОСЛЕ 1989 Г. „PORÓWNANIA” 4/2007, Vol. IV, ISSN 1733-165X, с. 109-117. Текст является попыткой синтезирующего взгляда на польскую кинематографию после 1989 года, в которой появляется проблематика прошлого. После 1989 фильмы о прошлом перестали исполнять ту роль, которая была им отведена в послевоенный период - роль посредствующей и символической коммуникации. Современная кинематография, затрагивая проблематику прошлого, балансируя между пространством коллективной памяти, мифом и историей, апеллирует к знаниям, полученным из объективных исторических источников, пересматривает общественные представления о прошлом, отрывается от давних мифов, реактивирует забытое и вызывает к жизни новое.

Obecność w polskim kinie przeszłości jako tematu i problemu historiozoficznego ma swoją długą tradycję. Inspirującym punktem odniesienia dla filmowców lat 90., podejmujących problematykę czasów minionych, okazało się doświadczenie twórców polskiej szkoły filmowej: Andrzeja Wajdy, Wojciecha Jerzego Hasa, Jerzego Kawalerowicza i Kazimierza Kutza.

¹ Artykuły zamieszczone w tym dziale są pokłosiem konferencji naukowej zorganizowanej w Wyższej Szkole Zawodowej „Kadry dla Europy” w Poznaniu, w dniach 8-10 listopada r. 2007 na temat: „Przeszłość w kinie Europy Środkowej i Wschodniej po roku 1989”.

Temat historyczny, który zdominował najwybitniejsze filmy tej formacji, aranżował dyskusję nad problematyką historiozoficzną. Stawał się pretekstem do rozważań nad mechanizmami praw historycznych, losem jednostki uwikłanej w makrohistorię. Dla twórców polskiej szkoły filmowej odpowiedź na pytanie „kim byliśmy” warunkowało odpowiedź na równie ważną, kto wie, czy nie ważniejszą kwestię, „kim mamy się stać”. Istniało przekonanie, że tożsamość Polaków określa przeszłość, wspólne doświadczenia historyczne. Dyskurs filmowy nad istotą własnej dziejowości jawił się zatem jako świadomość stawania się i przeobrażeń, a wizje przeszłości w oczywisty sposób łączyły się tu z wymiarem przyszłości.

Takie ujęcie doświadczenia historycznego, było źródłem siły kina od drugiej połowy lat 50., a także wielu późniejszych dokonań. Filmy mówiące o przeszłości przed 1989 rokiem były formą komunikacji pośredniej i symbolicznej, która zastępowała mówienie wprost, dając szansę na integralność, wtedy z konieczności wykazującą cechy integralności obronnej. Po 1989 roku, z oczywistych powodów, film o tematyce historycznej przestał pełnić rolę zastępczej, ezopowej formy komunikacji, powracając do wypełniania tradycyjnych ról artystycznych.

Sztuka, wytwarzając narracje o przeszłości, sięga po zasoby pamięci zbiorowej, wyrosłej zarówno z doświadczeń wspólnoty i zarazem osobistych, zapamiętanych obrazów, z oficjalnie przekazywanych wizerunków przeszłości, a także ze źródeł historycznych, wykorzystując do komunikacji zbiorowo uzgodniony symboliczny język ich przekazu.

Kino współczesne podejmujące problematykę przeszłości balansuje między przestrzenią pamięci zbiorowej, mitu i historii. Po pierwsze, odwołuje się do wiedzy pozyskiwanej z obiektywnych, odzyskanych po 1989 roku źródeł historycznych. Po drugie, poddaje rewaloryzacji wyobrażenia zbiorowe o przeszłości. Po trzecie, niekiedy unieważnia stare mity, a na ich miejsce reaktywuje zapomniane, te wypchnięte ze społecznej pamięci decyzją urzędników państwowych. Po czwarte wreszcie, powołuje do życia nowe.

Z tej perspektywy godnym uwagi okazuje się film Władysława Pasikowskiego *Psy*, 1992, występujący przeciw w pełni zmitologizowanej (spetryfikowanej) pamięci, która unieruchamia i nie wyzwala wyobraźni, a wręcz zamyka na przyszłość. Film, którego akcja rozgrywa się współcześnie, nie tylko stawia pytania o nową rzeczywistość. Pyta o nową tożsamość tych ludzi, którzy teraz próbują poradzić sobie z przeszłością. Odrzucenie i sprofanowanie mitów najnowszej historii – mitu Grudnia 1970 roku, Solidarności, stanu wojennego – dowodziło, iż żyjemy w świecie na rozdrożu, świecie rozchwianych wartości, zawieszonym w międzyczasie. Rytualne zdeprecjonowanie przeszłości nie prowadziło jednak

do jej unieważnienia. Paradoksalnie więc, destrukcyjny charakter *Psów* Pasikowskiego uaktywnił refleksję filmową nad rolą przeszłości w życiu współczesnych. Uświadomił, że do nowej, młodej publiczności nie można mówić starym językiem.

Przeobrażenia społeczne i polityczne dotyczące współczesnej Polski mają również wpływ na kształt pamięci zbiorowej. Oto przeszłość (również w sztuce filmowej) poddana została procesom rewaloryzacji, rewitalizacji niekiedy także destrukcji.

Po przełomie do kina powróciła tematyka drugiej wojny światowej. Wprawdzie był to temat niemal obowiązkowy przed 1989 rokiem, ale teraz domagał się nowego spojrzenia, przywrócenia zbiorowej pamięci zakazanych epizodów z historii najnowszej. Przyszedł wreszcie czas na rewizję utrwalonych przez półwiecze interpretacji historycznych i przełamywanie stereotypów spetryfikowanych w wyobraźni społecznej, także w przekazach artystycznych.

Nowe, antyheroiczne spojrzenie na czas wojny zaproponowali filmowcy średniego pokolenia. Ponownie ważnym tematem stały się okupacyjne relacje polsko-żydowskie prezentowane teraz w nowym świetle, przełamujące utrwalone w tekstach literackich, filmowych i publicystycznych, wyobrażenia społeczne. Problem sytuacji granicznych ubranych w pojemną formę dramatu psychologicznego podjęły filmy Janusza Kijowskiego *Tragarz puchu*, 1992 i Filipa Żylbera *Pożegnanie z Marią* (adaptacja opowiadania T. Borowskiego, 1993). W opozycji do wielu dzieł poświęconych okupacji, gloryfikujących bohaterstwo Polaków, filmy ukazywały świat, w którym wielkoduszność sąsiadowała z małością, a heroizm z tchórzostwem i wyrachowaniem.

Podobnie, filmy *Jeszcze tylko ten las*, 1991 Jana Łomnickiego czy *Wielki Tydzień*, 1995 Andrzeja Wajdy wymykały się autostereotypowym wizerunkom Polaków o Polakach. Twórcy podejmowali próbę zrozumienia dramatu postaw moralnych społeczeństwa w obliczu holocaustu. Sytuacje skrajnego zagrożenia i eksterminacji wyzwały całą skalę zachowań ludzi, od zwykłej podłości i okrucieństwa do bezinteresownej pomocy człowiekowi zagrożonego śmiercią. Podobne doświadczenie odnoszące się do społeczności żydowskiej odczytać można z filmu *Korczak*, 1990 Andrzeja Wajdy.

Jednym z impulsów rewaloryzacji sposobów myślenia o stosunkach polsko-żydowskich był głośny artykuł Jana Błońskiego opublikowany w 1987 roku w „Tygodniku Powszechnym” – *Biedni Polacy patrzą na getto*². Owa debata świadomie zainicjowana przez Błońskiego w odradzającej się Polsce odnalazła swoją prefigurację w wizualnym i

fabularnym systemie Wajdy, potem znalazła kontynuatorów wśród innych reżyserów młodszego pokolenia³.

Przestrzeń sceny działań wojennych po raz pierwszy w polskim filmie powojennym poszerzona została o wschodnie tereny – sowieckie obozy pracy w czasie drugiej wojny światowej i losy wojenne na Dalekim Wschodzie. Filmowcy wreszcie mogli podjąć problematykę okupacji sowieckiej i systemu komunistycznego. Istotę nieludzkiego świata stalinowskiego totalitaryzmu dotknęły filmy Leszka Wosiewicza *Cynga*, 1992 – pierwszy film o dramacie Polaków więzionych w radzieckich łagrach, Roberta Glińskiego *Wszystko co najważniejsze*, 1992 oparty na fragmencie biografii Aleksandra Wata i jego żony. Wreszcie, długo oczekiwany film Andrzeja Wajdy *Katyń*, 2007.

Temat stalinizmu pojawił w filmie polskim po raz pierwszy w 1977 roku w filmie Andrzeja Wajdy *Człowiek z marmuru*. Potem problematykę rozrachunkową podejmowały filmy zrealizowane w czasie „Solidarności” (1980-1981). Odzyskanie niepodległości w 1989 roku umożliwiło powrót do tego niewyczerpanego jeszcze tematu i pogłębioną refleksję nie krępowaną względami cenzuralnymi. Romantyczną wersję historii ponownie zaproponował Andrzej Wajda, realizując *Pierścionek z orłem w koronie*, 1993, adaptację powieści Aleksandra Ścibora Rylskiego z 1965 roku, wtedy nie dopuszczonej do druku. Film wyraźnie nawiązywał do stylu i problematyki polskiej szkoły filmowej i jej najwybitniejszego osiągnięcia, *Popiołu i diamentu*, 1958. Jeżeli jednak *Popiół...* ujawniał dramat niezgody na powojenną rzeczywistość, to *Pierścionek...* stawiał trudne pytanie o konsekwencje kompromisu z władzą, podejmował dylematy wierności i zdrady.

Ważnym okresem historycznym, do którego powracali chyba najczęściej twórcy kina po przełomie, stał się stan wojenny, ważne doświadczenie ostatniej dekady komunizmu. Pierwsze filmy realizowane tuż po 1989 roku w sposób oszczędny rysowały krajobraz i rzeczywistość stanu wojennego, skupiając się na demoralizujących skutkach, jakie przewrót wojskowy wywarł na psychice społecznej. W dramatach politycznych *Stan strachu*, 1989 Janusza Kijowskiego, czy *Ostatni prom*, 1989 Waldemara Krzystka, *Chce mi się wyć*, 1990 Jacka Skalskiego stawiano pytanie o trudne wybory etyczne, przed którymi stawali ludzie w stanie wojennym, nielicznych zwycięstw moralnych, najczęściej dojmującego poczucia klęski.

² Jan Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*. „Tygodnik Powszechny 1987, nr 2.

Niewiele jest filmów w nowym kinie polskim, które tak wnikliwie jak *300 mil do nieba*, 1989 Macieja Dejczerza zarejestrowały klimat i koloryt stanu wojennego, jego emocjonalny chłód, brzydotę życia, poczucie beznadziei i strachu, który prowadził w prostej drodze do zaniku uczuć patriotycznych.

Kazimierz Kutz, konsekwentnie od 1969 roku penetrujący kulturę i dzieje Górnego Śląska, w 1994 roku zrealizował film zatytułowany *Śmierć jak kromka chleba*, poświęcony najtragicznieszym wydarzeniom okresu stanu wojennego, pacyfikacji przez wojsko i milicję strajkujących górników z kopalni „Wujek”⁴. Patetyczny gest Kutza potraktowany został jako całkowicie *passé* w niepatetycznych czasach. Reżyser jeszcze raz, z pełną świadomością, stworzył filmowy obraz polskiej martyrologii, ale tym razem już pozbawionej pięknych złudzeń. Kształt paradygmatu romantycznego, bardzo silnie obecny w polskim kinie powojennym, poddany został nie tyle w wątpliwość, co pod dyskusję.

W kinie po 1989 roku, wyraźnie zaznaczyła się potrzeba demistyfikującego i demitologizującego spojrzenia na najnowsze dzieje. Teraz o dramatycznych wydarzeniach zaczęto opowiadać w tonacji komediowej i groteskowej, dostrzegając niekiedy w tragicznych losach materiału pozwalający na trzeźwe, nie pozbawione ironii i dystansu, spojrzenie na samych siebie. Dopiero w latach 90. twórcy filmowi odważyli się mówić o terrorze stalinowskim w formie komediowej. Polacy potrzebowali dystansu przeszło trzydziestu lat, by w tym najbardziej ponurym okresie komunizmu próbować dostrzec również elementy komiczne. Krzysztof Zanussi w 1996 roku zrealizował komediodramat zatytułowany *Cwał*, który jest na poły autobiograficzną opowieścią przywołującą wspomnienie niezwyklej postaci krewnej, która nawet w tak niesprzyjających okolicznościach potrafiła realizować właściwie nierealne, jak na tamte czasy, marzenia. Dramatyczne i pełne grozy czasy stalinizmu próbował opisać w lekkiej tonacji Kazimierz Kutz realizując w 1995 roku *Pułkownika Kwiatkowskiego* – tragikomedie zainspirowaną autentyczną historią fałszywego pułkownika.

Zarówno komediowe wersje narracji o stalinizmie i stanie wojennym, były nowym zjawiskiem, próbą stworzenia nowego języka. Obiektem oczyszczającego śmiechu stawali się, na przykład, wczorajsi bohaterowie podziemia. Przeciwwagę dla poważnego i wysokiego tonu filmu o tragedii w kopalni „Wujek” Kazimierz Kutz odnalazł w tragigrotesce. *Zawróconemu*, 1994, wyraźnie patronował Andrzej Munk z aluzjami do *Zezowatego szczęścia*, 1959. Tradycję *Eroiki*, 1957 Munka, a także (co może bardziej zaskakujące),

³ Michael Stevenson, *Obraz stosunków polsko-żydowskich w twórczości Andrzeja Wajdy*. W: *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, red. E. Nurczyńska-Fidelska i P. Sitarski. Kraków 2003, s. 307.

Lotnej, 1959 Wajdy, odnaleźć można w komedii Sylwestra Chęcińskiego *Rozmowy kontrolowane*, 1992, to sequel *Misia*, 1981 Stanisława Barei. Film zrealizowany w estetyce wypracowanej przez Bareję, a zwanej surrealizmem socjalistycznym, wykpiwał bohaterszczyznę, utrwalone w ikonografii i literaturze polskie toposy. Podobną strategię ucieczki od patosu przyjął Filip Bajon w *Saunie*, 1992 prowokacyjnie wystawiając na wyprzedzący narodowe mity. Najdalej posuniętą kpina z narodowych świętości, na granicy dobrego smaku, okazał się film Konrada Szolajskiego *Człowiek z...*, 1995, który już tytułem wskazywał na punkt odniesienia, na dwa najważniejsze filmy lat 70. i 80. *Człowieka z marmuru*, 1977 i *...żelaza*, 1981 Andrzeja Wajdy. Szolajski pokazał w przerysowanej, komediowej formie dewaluację już strywializowanego mitu Solidarności, bezwzględnie demistyfikował patriotyczne zadęcie i pretensjonalne pozy działaczy Związku.

Konwencja komediowa uwolniła narracje narodowowyzwoleńcze z nieznośnej w nowych czasach podniosłej powagi, podejrzewanej przez wstępujące pokolenie o ukrywanie za maską wzniosłej powagi, braku autentyczności i wiarygodności wczorajszych bohaterów.

Wraz z działaniami demaskatorskimi, autoironicznymi ujawniającymi przemiany w filmowym prezentowaniu przeszłości, pojawiły się pierwsze symptomy zapotrzebowania na nowe mity i przywrócenie zapoznanych. Sygnały takie odczytać można z twórczości Jana Jakuba Kolskiego. Jego *Szabla od Komendanta*, 1995 utrzymana w konwencji ludowej ballady snującej opowieści z pogranicza baśni i realności, opowiedziana została nonszalancko, jakby od niechcienia. Film Kolskiego wskrzeszał piękną legendę postaci marszałka Józefa Piłsudskiego, przypominał etos jego legionistów. Jednocześnie jakby dla komicznej przeciwwagi połączył ją z legendą miczurinowską – radzieckiego sadownika, który wyczarowywał surrealistyczne w swej gigantycznej wielkości owoce.

W kinie polskim zrealizowanym po 1989 roku odnaleźć można słabo zarysowaną tendencję nostalgiczną za PRL-em. Kogo pociąga przeszłość Polski Ludowej? Warto zwrócić uwagę, iż autorami filmów demonstrujących nostalgiczno-sentymentalny stosunek do czasów Gomułki i Gierka są przede wszystkim młodzi reżyserzy, którzy nie mogą pamiętać rzeczywistości PRL-u: Wiesław Paluch jako autor filmu *Motór*, 2004 i Oskar Kaszyński twórca *Segmentu '76*, 2002 ulegli fascynacji swoistą egzotyką tamtych czasów, znaną im jedynie z fantasmagoryczno-absurdalnych twórców Marka Piwowskiego i Stanisława Barei.

Warto natomiast dosłyszec w adaptacji *Pana Tadeusza*, 1999 sygnał przewycięzania tęsknoty za światem, który bezpowrotnie minął. Świat mickiewiczowskiej epopei został

świadomie poddany procesom mitologizacyjnym, którego ironicznym tworem jest niemożliwa do spełnienia Arkadia. Mit świata, który uosabia filmowa ekranizacja *Pana Tadeusza* i *Zemsta*, 2002 w zderzeniu ze współczesnością ujawnił swoją wyraźną nieprzystawalność do systemu wartości, idei, reguł społecznych, wytwarzanych w nowej rzeczywistości. Paradoksalnie więc, Andrzej Wajda, który pełnił w kinie polskim rolę protektora historii zmityzowanej podjął się misji Wielkiego Destruktora mitów niefunkcjonalnych.

W roli samotnego obrońcy starych mitów na szafcu pozostał Jerzy Hoffman próbujący reanimować sienkiewiczowski mit sarmacki i wielonarodowy, równie dzisiaj nośny i żywotny co przesłanie *Starej Baśni*, 2002 zrealizowanej przez tegoż reżysera według powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego.

Obraz Kresów jako terytorialnej przeszłości stanowił przed 1989 rokiem temat filmowego tabu. Z trudem, w drugiej połowie lat 80., przywracano zakazane obszary najpierw zezwalając na adaptacje literatury. Po 1989 roku pękły zakazy i nie było żadnych ograniczeń (również ze strony aktualnych właścicieli tych ziem), aby pokazać mateczniki nad Wilejką, Niemnem czy Prypecią. Tadeusz Konwicki swój ostatni film *Lawa. Opowieść o „Dziadach” Adama Mickiewicza*, 1989 fotografował częściowo w Wilnie. Wschodnie tereny dawnej Rzeczypospolitej wprowadzili na ekrany: Jerzy Hoffman w *Ogniem i mieczem*, 1999, Wajda w *Panu Tadeuszu*, 1999. W grupie „kresowych filmów” uwagę zwraca odbiegająca od banałów o naszych wschodnich terenach adaptacja powieści Teresy Lubkiewicz – Urbanowicz *Boża podszewka*, 1997, w reżyserii Izabeli Cywińskiej, która nie okazała się, tak długo oczekiwaną przez Kresowiaków, „sagą kresową”. Urzędowo wymazane ze społecznej pamięci, sakralizowane w literaturze emigracyjnej Kresy, teraz poddane zostały procesom demitologizacyjnym. Świat kresowych rubieży nie zalecał się sentymentalną urodą a mieszkańcy nie podlegali procesom idealizacyjnym.

Polskie kino po przełomie nadal poszukuje nowych form wyrażania również wtedy, gdy podejmuje problematykę przeszłości. Film nowelowy *Solidarność, solidarność* zrealizowany w 2005 roku przez kilkunastu reżyserów wszystkich pokoleń współtworzących dzisiaj polskie kino, ujawnił ambiwalentny stosunek do najbliższej przeszłości, w którym miesza się duma i wstyd.

Warto zwrócić uwagę, iż *Solidarność* jako zjawisko społeczne, Sierpień'80 jako wydarzenie historyczne, dopiero dwadzieścia pięć lat po realizacji *Człowieka z żelaza* stał się pierwszoplanowym bohaterem wspomnianego filmu, który skupia jak w soczewce tendencje artystyczne i ideowe polskiego kina po przełomie podejmującego problematykę przeszłości.

Niejednoznaczna ocena najnowszych dziejów ujawniła się w zróżnicowanych zabiegach formalnych, propozycjach gatunkowych, wyszukiwaniu odmiennych perspektyw oglądu tamtego świata.

Na przykład, istotna dla opowiadania o przeszłości w kinie po 1989 roku okazała się strategia dziecięcych narracji. Bohaterem oprowadzającym widza po świecie przeszłości w *Cwale* Krzysztofa Zanussiego, 1996, *Poznaniu'56*, 1996 Filipa Bajona, *Weiserze*, 2000 Wojciecha Marczewskiego, wreszcie w noweli *Ojciec* z filmu *Solidarność*, *Solidarność* Małgorzaty Szumowskiej jest dziecko. Zapewne dziecięca perspektywa daje szansę na nowe, pozbawione uprzedzeń spojrzenie Innego, odmienny punkt widzenia, nie obciążony ciężarem stereotypowych wyobrażeń.

Godna uwagi jest intensywna obecność kategorii przypadku w roli koła zamachowego uruchamiającego łańcuch przyczynowo-skutkowy zdarzeń. Na tym pomysłe oparte są nowele: *Torba* Andrzeja Jakimowskiego, *Wielki wóz* Jana Jakuba Kolskiego, *Długopis* Piotra Trzaskalskiego, *Czołgi* Krzysztofa Zanussiego, *I wie pan co* Jacka Bromskiego, *Benzyna* Filipa Bajona. Krzysztof Kieślowski, patron nowego polskiego kina, przywiązywał ogromną wagę do przypadku jako kategorii egzystencjalnej. Pisał:

Człowiek jest wolny. A ta wolność pozwala mu podążać własną drogą. Na tej drodze spotyka przypadki, które nie czekałyby go na innej drodze. Człowiek ma wolność wybierania następstw przypadków⁵.

Komediowo-satyryczna retoryka filmu Juliusza Machulskiego *Sushi* zderzyła się z koturnowo-akademijną, przebrzmiałą formułą noweli Andrzeja Domaradzkiego *Tablice*. Perspektywa doświadczeń indywidualnych, mikrohistorii, nierzadko autobiograficznych poprzez które ogląda się Wielką Historię zdominowała z kolei nowele Jana Jakuba Kolskiego, Piotra Trzaskalskiego, Filipa Bajona, Jacka Bromskiego. Feliks Falk w noweli *Krótką historią jednej tablicy* poszukiwał w symbiozie filmu aktorskiego i animacji, nowego języka dla wyrażenia fenomenu Solidarności.

Na koniec zwróćmy uwagę, że symptomatyczne dla nowych czasów okazuje się poszukiwanie nowej formy narracji odzwierciedlającej przemiany dokonujące się w obszarze pamięci zbiorowej, obejmującej wydarzenia i postaci, tworzące mitologię współczesnych społeczeństw. W noweli – videoclipie *Co się stało z naszą Solidarnością*, Ryszarda Bugajskiego, Grzegorz Markowski wokalista zespołu Perfect z lat 80., wspólnie z dwójką

⁵ Krzysztof Kieślowski, *Jesteśmy bardzo chorzy*. „Kino” 1990, nr 6.

młodych wykonawców, rapuje dzieje powojennej walki społecznej o odzyskanie niepodległości. Wcześniej tak bezpośrednią próbę nawiązania dialogu o przeszłości z młodym pokoleniem, poprzez sięgnięcie do nowych form komunikacji, zaproponował Krzysztof Krauze w *Grach ulicznych*, 1996 i Filip Bajon w *Poznań'56*, zrealizowanych w estetyce MTV. Przedsięwzięcie Bugajskiego to chyba najbardziej radykalna próba ożywienia pamięci o wydarzeniach z przeszłości wartych pamiętania, które nie zasklepione w martwy mit, pozwalają zrozumieć współczesność.

Zdaniem historyków zajmujących się rodzimymi dziejami, Polaków zawsze cechowała silna świadomość historyczna, którą postrzegano jako gwarancję narodowej tożsamości. Dotychczas przeszłość i świadomość historyczna określała, jak pisał Andrzej Werner, „punkt widzenia i na sztukę i na siebie samych”, a teraz „myślenie o sobie w czasie, jako o części pewnej zbiorowości, tej ziemi i losów, których doświadcza, gwałtownie się załamało”⁶. Czy tak jest rzeczywiście, czy świadomość historyczna, która stanowiła „kapitał minionych doświadczeń” (A. Werner) przestaje być fundamentem dla współczesnej refleksji humanistycznej obecnej również w sztuce filmowej? Czy rzeczywiście pamięć przeszłości musi oznaczać „zamknięcie się w magicznym kręgu martyrologicznych opowieści i biadań”⁷, którego atrakcyjność stawiana jest dzisiaj pod znakiem zapytania? Z powyższych rozważań wyłania się, mimo wszystko, obraz bardziej optymistyczny.

⁶ *Wróżby z dnia dzisiejszego*. Rozmowa Andrzeja Wernera z Tadeuszem Konwickim. „Kino” 1991, nr 1.

⁷ Op. cit.