DZIEKANAT
Wydziału Historycznego UJ
wpłynęło 02.09.2021 r.

Bydgoszcz, 1 września 2021

prof. dr hab. Piotr Zwierzchowski
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego
w Bydgoszczy

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Magdaleny Urbańskiej pt.
Polskie kino o historii najnowszej, powstałe w latach 2009-2018,
w kontekście problematyki polityki historycznej

Zwolennicy polityki historycznej podkreślają jej rolę edukacyjną i wskazują na ochronę lub przywracanie narodowej tożsamości i pamięci zbiorowej, natomiast przeciwnicy zwracają uwagę na jej polityczną instrumentalizację oraz ocenianie przeszłości w kontekście bieżącej sytuacji politycznej. Niezależnie jednak od postawy, jaką przyjmiemy w stosunku do tego zjawiska, nie zmienia to faktu, że istnieje ono zarówno w kulturach autorytarnych, jak i demokratycznych. Nie ulega też najmniejszej wątpliwości, że polityka historyczna jest jednym z najważniejszych elementów oddziaływających na współczesne kino polskie opowiadające o przeszłości. Od takiej konstatacji wychodzi też mgr Magdalena Urbańska w rozprawie poświęconej polskiemu kinu lat 2009-2018, zauważając zarazem fundamentalne znaczenie filmu dla polityki historycznej.

Założenie to jest w pełni uprawnione, nie tylko ze względu na silne uzależnienie filmowych obrazów przeszłości od polityki, ale też ze względu na zintensyfikowanie tej zależności w rodzimej kinematografii w ciągu ostatnich kilkunastu lat. Historia stała się polem bitwy, na którym rozgrywa się spór o współczesną Polskę. Doktorantka relacjonuje go rzetelnie, podając racje obu stron, choć można niekiedy wyczuć jej sympatie. Ten kontekst traktuje jako podstawowy punkt odniesienia dla powstających w interesującej ją dekadzie filmów o historii, przede wszystkim koncentrując się na „analizie splotu [ich znaczeń], społecznego rozumienia i sposobu prowadzenia narodowej polityki kulturalnej" (s. 6). Tak sformułowany cel badań uważam za inspirujący i płodny poznawczo, na uznanie zasługuje również jego realizacja.

Przyjęty zakres chronologiczny pracy jest dyskusyjny, ale sama Doktorantka doskonale zdaje sobie z tego sprawę, podobnie jak z niedefinitywności różnych podziałów.

Pisze choćby, że nie przyjęła nasuwających się w oczywisty sposób dat granicznych: 2005 – powstanie Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, i 2007 – zmiana władzy politycznej w Polsce, ponieważ „[e]kranowe reprezentacje nie zmieniają się od razu w ślad za zmianą polityczną" (s. 263). Oprócz zwrócenia uwagi na czas potrzebny na realizację filmu Urbańska zaznacza w ten sposób, że kino niekoniecznie reaguje wprost na impulsy polityczne. Ważniejsze są dla niej długotrwałe procesy, sprawiające również, że „widzowi coraz trudniej dostrzec polityczne zależności i wpływy. Pod naporem różnorodnych obrazów historii znikają wyraźne tendencje, pojawiają nowe wątki, reprodukowane są historyczne mity i odpowiedzi na nie. Pod ich wpływem – wspartym przekazem politycznym – pamięć zbiorowa ulega mityzacji, a mechanizmy tego działania pozostają niezauważalne" (s. 263-264). To uzasadnienie uważam za przekonywające, chyba bardziej, niż np. wskazanie na powstałe w 2009 roku *Rewers* Borysa Lankosza oraz *Wszystko co kocham* Jacka Borcucha jako filmy zapowiadające zmianę w sposobie opowiadania polskiego kina o przeszłości. Żałuję tylko, że większość tych argumentów pojawia się dopiero w *Zakończeniu*, chętnie przeczytałbym o nich już we *Wstępie*.

Struktura rozprawy jest logiczna i adekwatna do tematu. W rozdziale I zostały zawarte rozważania na temat *Kina o historii w kontekście polityki historycznej*. W kolejnych Doktorantka koncentruje się na czterech zagadnieniach: *Mitologii wojennej*, *Rozliczeniach z PRL-em*, *Relacjach polsko-żydowskich*, *Kobietach w kinie o historii*. Ich dobór jest trafny, uwzględniający zarówno ważność tych tematów w debatach publicznych, jak i ich obecność w kinie lat 2009-2018. W każdym z nich analizuje kwestie szczegółowe, związane np. z filmowymi reprezentacjami powstania warszawskiego, portretami „żołnierzy wyklętych", mitologią opozycyjną itd. (może w kolejnych częściach warto czasem wrócić do pewnych tytułów, np. przy biografiach „przywracających pamięć, ukazujących heroiczne losy jednostek, wypełniających białą plamę w polskiej kinematografii" [s. 128] ponownie wspomnieć *Historię Roja* i *Wyklętego*). Nie miejsce tu, by wszystkie wymieniać, jest ich niemało, chcę jednak podkreślić, że elegancka konstrukcja całości dowodzi, iż rozprawa została starannie przemyślana i zaplanowana, co potwierdza wysokie kompetencje Autorki.

W rozdziale teoretyczno-metodologicznym, poświęconym relacjom filmu i historii oraz polityce historycznej, Urbańska zwraca uwagę na trudności ze zdefiniowaniem kina historycznego. Zdaje z nich sprawę, przywołując różne głosy i wskazując, które rozwiązania są jej najbliższe. Nie dokonuje przy tym pełnego przeglądu koncepcji tych relacji czy zakresu kina historycznego, wykorzystuje raczej poglądy różnych autorów, aby dzięki nim znaleźć potwierdzenie dla swoich założeń. Nie widzę w tym nic złego, niemniej jednak podczas

lektury towarzyszyło mi niekiedy wrażenie upraszczania i wybiórczego traktowania niektórych koncepcji. W jakiejś mierze odzwierciedlają to także przypisy. Zamiast na przykład sięgnąć do monograficznych opracowań autorstwa Roberta A. Rosenstone'a, choćby *History on Film/Film on History* czy *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Doktorantka odwołuje się zaledwie do polskiego tłumaczenia jednego tekstu tego autora. Powołując się na dwa artykuły Doroty Skotarczak, pomija jej monografię poświęconą *Historii wizualnej.*

Urbańska dokonuje bardzo ważnego dla niej rozróżnienia na film historyczny i film o historii, jako kryterium przyjmując podmiotowość historii: w pierwszym wypadku stanowi ona tło wydarzeń, w drugim „nadrzędny temat [filmu], nierozerwalny z całością fabuły" (s. 17). Przyjmuję tę decyzję, rozumiem argumenty, nasuwają mi się jednak również pytania. Co decyduje o tym, że historię uznajemy za temat nadrzędny? W grę wchodzi tu np. problem intencyjności przekazu lub zróżnicowanej recepcji. Czym lub czego ma być to historia: polityczna, społeczna, mentalności, obyczaju?

Pytania o granice filmu historycznego oraz zaproponowaną przez Doktorantkę relację między filmem historycznym a filmem o historii przekładają się na klasyfikację poszczególnych tytułów. Trudno mi na przykład zgodzić się z Autorką, która do rozważań na temat PRL-u nie włącza *Bogów* Łukasza Palkowskiego, choć rozumiem jej zastrzeżenia do *Ostatniej rodziny* Jana P. Matuszyńskiego. Wynika to jednak z rozumienia samego pojęcia historii, jej interpretacji, postrzegania PRL-u itd. Na marginesie chciałbym zapytać, czy rzeczywiście filmem o historii są *Zakazane piosenki*, jeśli opowiadają o wydarzeniach sprzed roku lub dwóch lat? W takim rozumieniu prawie wszystko byłoby historią. Nieco inne wątpliwości budzi *Pokłosie,* które uznałbym za film współczesny o tematyce historycznej.

O ile jednak są to kwestie warte dyskusji, to dla oceny pracy mają absolutnie drugorzędne znaczenie. Wspomniane wątpliwości wynikają z odmiennego rozumienia niektórych pojęć, wyborów metodologicznych czy inspiracji lekturowych. Nie traktuję ich więc jako zarzutów, ale jako głos w dyskusji. Przyznaję zarazem, że Urbańska do kategorii filmu historycznego i filmu o historii podchodzi w sposób funkcjonalny, to znaczy z powodzeniem tworzy i opisuje narzędzia, które będą jej pomocne w realizacji założonych celów. Podobnie analizuje politykę historyczną, zarówno w kontekście teoretycznym, jak i w praktycznym. Nawet jeśli nie odnosi się do wszystkich związanych z nią kwestii, to przecież nie miała takiego zamiaru, natomiast udaje się jej tę kategorię bardzo dobrze zoperacjonalizować. W tej części moją wątpliwość budzi tylko zdanie: „Polityka historyczna narodziła się w Polsce jako efekt przemian ustrojowych" (s. 29). Pojawia się tu dylemat, czy

dane zjawisko istnieje, zanim zostanie nazwane. Sądzę wszakże, że o polityce historycznej można by mówić także w odniesieniu do wcześniejszego okresu.

Ciekawe uwagi dotyczą znaczenia Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej jako współtwórcy polityki historycznej. Dlatego też ciekawym źródłem byłyby materiały tej instytucji, choćby dokumentacja dotycząca oceny projektów. Także z nich można wyczytać sposób oddziaływania polityki historycznej, a na pewno ciekawe byłoby przyjrzenie się zmianom w recenzjach, opiniach i składach komisji, które następowały pod wpływem sytuacji politycznej. Mam jednak świadomość, że badaczowi jest bardzo trudno do nich dotrzeć.

Bardzo ważnym źródłem jest prasa, także dlatego, że to właśnie ona stanowi przestrzeń licznych debat i sporów. Urbańska często z niej korzysta i czyni to bardzo umiejętnie, uwzględniając nie tylko sensy różnych recenzji i opinii, ale także ich poetykę. Można by jednak zastanowić się, czy badając recepcję filmów w interesującym Autorkę kontekście nie sięgnąć także do innych mediów, a przynajmniej zasygnalizować czytelnikowi taką możliwość. Podpowiedź mógłby stanowić artykuł Macieja Białousa *Dyskurs użytkowników filmowych portali internetowych wobec konfliktów pamięci zbiorowych we współczesnej Polsce*, w którym autor pisał o recepcji *Historii Roja*, *Wyklętego*, *Idy* i *Pokłosia*. Wymagałoby to ogromnego nakładu pracy i być skierowało pracę w nieco inną stronę, dlatego też wskazuję jedynie kolejne źródło, które zawiera dużą potencję informacyjną, choć wymaga też odpowiedniego przygotowania metodologicznego.

Magdalena Urbańska z powodzeniem łączy analizę tekstualną z kontekstualną; pisząc o filmach, dokonuje jednocześnie rekonstrukcji rzeczywistości polityczno-ideologicznej interesującego ją okresu i wskazuje na bardzo silne uwikłania w nią kina. Takie ujęcie jest mi bardzo bliskie, z tym większą satysfakcją stwierdzam, że konsekwentnie podporządkowuje mu całość wywodu, prowadząc go sprawnie, kompetentnie i z wyraźnie wyartykułowaną świadomością metodologiczną. Z poszczególnymi interpretacjami można się zgadzać lub nie, nie ulega jednak wątpliwości, że są one dobrze uargumentowane, przekonywające i spójne. Urbańska koncentruje się w nich na elementach najważniejszych z jej punktu widzenia, co jest w pełni zasadne. Ze szczegółowych przykładów wyprowadza trafne uogólnienia. Umiejętność dostrzegania nawet drobnych i nieoczywistych zależności czy też rekonstruowania debat publicznych oraz wpisywania motywów i filmów w procesy zarówno polityczne, jak i tożsamościowe, budzą szczery podziw.

Czasem jednak wysiłek badawczy Autorki zdaje się nieco daremny. O powstaniu warszawskim w kontekście polityki historycznej, jego mitotwórczym charakterze, estetyzacji bohaterów, popkulturowości i spektaklu (zwłaszcza w kontekście *Miasta 44*) pisała już

Justyna Czaja w pierwszej i jak na razie jedynej monografii poświęconej tej problematyce, wydanym w roku 2018 *Ekranowym życiu mitu. Powstaniu warszawskim w polskim filmie fabularnym*. Urbańska zwraca niekiedy uwagę na nieco inne konteksty teoretyczne i egzemplifikacje, trudno jednak w tym kontekście uznać ten rozdział za w pełni oryginalne osiągnięcie. Być może wyglądałoby to inaczej, gdyby Doktorantka znała tę publikację i wykorzystała zwarte w niej analizy i interpretacje, co z pewnością powinna zrobić, ponieważ trudno wyobrazić sobie bardziej podstawową literaturę przedmiotu.

Ten problem jest zresztą poważniejszy, także w niniejszej recenzji został już zasygnalizowany. Bibliografia jest bardzo obszerna, pojawiają się w niej jednak zastanawiające braki. W rozdziale poświęconym filmowym reprezentacjom relacji polsko-żydowskich nie zostały nawet wspomniane książki *Polish Film and the Holocaust. Politics and Memory* Marka Haltofa, *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie* Katarzyny Mąki-Malatyńskiej, *Kamienie na macewie. Holokaust w polskim kinie* Joanny Preizner. Owszem, zostały wydane już jakiś czas temu, niewiele filmów interesujących Urbańską zostało w nich omówionych – ale np. *Joanna* tak – niekoniecznie też trzeba się zgadzać z zawartymi tam tezami, niemniej jednak warto było je przywołać, by zdać sprawę ze stanu badań i pokazać odmienne konteksty oraz potencjalną zmianę perspektywy po roku 2009 lub też jej brak. Dotyczy to także innych tematów, jak choćby filmowego wizerunku aparatu bezpieczeństwa, któremu obszerny tekst poświęcił niżej podpisany.

Podobnych przykładów jest więcej. W podrozdziale o „żołnierzach wyklętych" nie znalazłem odwołań do tekstów Elżbiety Durys: *Kino pamięci narodowej jako proteza: filmy o żołnierzach wyklętych* i *Żołnierze wyklęci i polskie współczesne kino historyczne: „Historia Roja"*. Bardzo brakowało mi także choćby wzmianki o wydanym w 2019 roku trzecim zeszycie „Scriptu", w całości poświęconym współczesnemu polskiemu filmowi historycznemu, w którym znajdują się teksty m.in. o *Obławie*, *Wałęsie. Człowieku z nadziei*, *Idzie* i *Córkach dancingu,* a przede wszystkim przekrojowe studium Krzysztofa Kornackiego, w którym wskazuje on na cechy charakterystyczne, główne tematy, rozwiązania stylistyczne oraz potencjalne klasyfikacje kina historycznego w latach 2007-2018.

Nie chodzi o to, by po prostu rozbudowywać i tak bardzo obszerną bibliografię, choć byłyby to cenne podpowiedzi dla czytelnika (na marginesie zaznaczę, że brakuje w niej kilku pozycji przywoływanych w rozprawie, np. książki i artykułu Justyny Jaworskiej). Przede wszystkim jednak jestem przekonany, że gdyby Autorka uwzględniła wspomniane prace, nie tylko wykazałaby się znajomością literatury przedmiotu, ale też tym mocniej mogłaby

podkreślić swoją oryginalność, być może znajdując też kolejne argumenty na rzecz zaproponowanej przez siebie ramy chronologicznej.

W jednym z adresów bibliograficznych pojawił się błąd. Ewa Mazierska i Elżbieta Ostrowska nie są redaktorkami, lecz autorkami książki *Women in Polish Cinema*. Należy także zwrócić uwagę na usterki w filmografii. Błędnie zostały zapisane tytuły takich filmów, jak: *1920. Bitwa warszawska* Jerzego Hoffmana, *Córki dancingu* Agnieszki Smoczyńskiej (w tekście jest poprawnie), *Chopin. Pragnienie miłości* Jerzego Antczaka (Autorka popełnia błąd w zapisie za Elżbietą Durys), *Tato* Macieja Ślesickiego. Pełne tytuły filmów Marii Sadowskiej i Jerzego Zalewskiego to *Sztuka kochania. Historia Michaliny Wisłockiej* i *Historia Roja, czyli w ziemi lepiej słychać*. We *Wszystko co kocham* nie powinno jednak być przecinka. Oryginalny tytuł filmu Stevena Spielberga brzmi *Saving Private Ryan*. *Matkę Królów* datujemy na rok 1982, nie 1981, *Kilera* na 1997, nie 1996, a *Kamerdyner* Filipa Bajona nie powstał w roku 2013, ale w 2018. Przy serialu *Sprawiedliwi* Waldemara Krzystka zamiast nazwiska reżysera widnieje TVP. W wypadku *Wojennych dziewczyn* także można było podać nazwiska trzech reżyserów zamiast nazwy stacji telewizyjnej. Nazwisko Mirosława Krzyszkowskiego, reżysera *Pileckiego*, zostało podane w dopełniaczu. Przy niektórych filmach obcojęzycznych podawane są tytułu oryginalne, przy innych nie.

Wątpliwości bibliograficzne nie zmieniają wysokiej oceny rozprawy. Doktorantka podjęła temat ważny i aktualny, a następnie bardzo dobrze go sproblematyzowała. Przygotowała pracę o dużej wartości poznawczej, sprawnie napisaną, konsekwentną metodologicznie, z dobrze uargumentowanymi wnioskami. Stwierdzam zatem, że *Polskie kino o historii najnowszej, powstałe w latach 2009-2018, w kontekście problematyki polityki historycznej* spełnia wymogi stawiane pracom doktorskim i wnioskuję o dopuszczenie mgr Magdaleny Urbańskiej do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Piotr Zwierzchowski