

MACIEJ KIJKO

## KINO I PAMIĘĆ

ABSTRACT. Kijko Maciej, *Kino i pamięć* [Cinema and memory] edited by M. Adamczak – „Człowiek i Społeczeństwo”, vol. XXXIV, Poznań 2012, pp. 151-161. Adam Mickiewicz University Press. ISBN 978-83-232-2518-8. ISSN 0239-3271.

In this article I would like to show the involvement of cinema – as an element of mass culture – in discussions concerning key historical (but not only) experiences or, in other words, in the process of constructing and reconstructing social memory and collective identity. I interpret two movies which were recognized as important: *Falling down* by Olivier Hirschbigeł and *Rose* by Wojciech Smarzowski in reference to the reasons behind their controversiality. I am interested in the way in which they participate in the process of constructing and reconstructing collective memory and identity as well as in the way in which discussions about them reveal the mechanisms of organizing reality, exclusion and distribution of guilt. Both movies tell stories connected with European and Polish historical experience but it is possible to consider these movies in relation to the concepts of nation, guilt and responsibility, which are used to handle reality and to integrate the community. Cinema turns out to be an important medium and an active participant in the process of constructing social reality.

Maciej Kijko, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Kulturoznawstwa, ul. Szamarzewskiego 59A, 60-568 Poznań, Poland.

Jeśli wierzyć filmowej postaci (co czyni ją sędzią poniekąd we własnej sprawie, a biorąc pod uwagę kontekst wypowiedzi – film Stanisława Barei *Miś* (1980) – czyni problem jeszcze szerszym i bardziej złożonym) kino jest najważniejszą ze sztuk. Biorę to stwierdzenie *bona fide* jako założenie istotnej roli kina w przestrzeni współczesnej kultury. Nie chcąc dyskutować szczegółowych kwestii przyjmuję, że sztuka filmowa na dwa sposoby przynajmniej może do rzeczywistości się odnosić – będąc medium problemów dla niej istotnych, zdając z nich, mimowolnie nawet, sprawę oraz komentując w sposób najbardziej zamierzony wątki, procesy, idee przenikające współczesność – i oczywistym jest, że owe dwa zaangażowania będą się najczęściej przenikały, zgodnie z prostą zależnością: jednocześnie są uwarunkowane kulturowo i odtwarzają kulturę. Waga filmu jako medium jest tym większa, że odgrywa kluczową rolę w przekazie treści kulturowych w kulturze masowej – tym samym mediatyzuje przekaz różnorodnych prze-

konań pomiędzy różnymi poziomami kultury. W pozbawionym elitarystycznych uprzedzeń oglądzie widać również, że treści kultury masowej nie są konieczne naznaczone uproszczeniem, trywializacją, czy nakierowaniem na prosty, konsumpcjonistyczny hedonizm – w kategoriach niespecjalistycznych podejmuje się w jej przestrzeni dyskusje o zasadniczym charakterze.

Przyjmując to założenie, zająć chciałbym się dwoma filmami pokazującymi – obok opowiadanej historii – istotne kwestie o charakterze antropologicznym i filozoficznym, wprowadzając tym samym w przestrzeń szeroko pojętego dyskursu społecznego (pomijając nawet warstwę dyskusji intelektualnych) zagadnienia o nie dającej się zlekceważyć wadze, a przy tym rozstrzygane zwykle w odmienny od prezentowanego w nich sposób. Oba filmy dotyczą problemu pamięci i tożsamości, oba też wyznaczają przestrzeń swoich własnych problemów – nie będę się jednak zajmował nimi kompleksowo, wybiórczo selekcjonując i podkreślając wątki dla mnie istotne. Każdy z tych filmów – co w tym kontekście istotne – wywołał dyskusje przekraczającą swoim zasięgiem obszar osób zainteresowanych filmem wyłącznie, angażując głosy podnoszące kwestie ogólne. Ważność ich wynika z odniesienia – nie wprost wprawdzie – do doświadczeń, które naznaczają naszą codzienność. Co chciałbym jednak zastrzec, to że nie będą mnie interesowały zasadniczo walory ściśle filmowe owych obrazów, same jedynie idee, które mogą w nich odnaleźć, czy które ilustrują (w zamierzony, bądź nie, sposób).

W roku 2004 wszedł na ekrany film Oliviera Hirschbigela *Upadek* (2004). Ukazane w nim ostatnie dni Hitlera w bunkrze, w oblężonym Berlinie, wywołały dyskusję dotyczącą pamięci II wojny światowej. Głosy sprzeciwu wywołało pokazanie głównego sprawcy tragedii jako człowieka, jednego z nas – głaszczącego ulubionego psa, zjadającego ze smakiem pierogi, ale też dotkniętego ludzkimi słabościami podeszłego wieku – kamera rejestruje mimowolne, ustawiczne drżenie dłoni.

Tym, co wzbudziło opór, jest zbliżenie postaci tradycyjnie uznawanej za odległą od wzorca człowieczeństwa, za jednego z największych zbrodniarzy historii (by odwołać się do najbardziej rozpowszechnionej retoryki) do codziennego życia – jak gdyby (twierdzono) twórcy filmu chcieli sugerować, że Hitler jest człowiekiem takim jak my. Zarzucano im banalizowanie tragedii, sprowadzanie tego, co cały czas wymyka się zrozumieniu, do zdażeń o zwyczajnym wymiarze<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Samo podejmowanie dyskusji w tej przestrzeni skazuje nieuchronnie na ugrzęźnięcie w retoryce niepodważalnej słuszności, utrwalonej w ciągu kilkudziesięciu lat posługiwania się nią – zmierzenie się z nią, próba podważenia jest już obciążona sporym ryzykiem.

Poddać dyskusji w kontekście tego filmu i tak zarysowanej problematyki (nie stanowiącej wyczerpującej charakterystyki obrazu) chciałbym kwestie dotyczące pamięci, która tworzy się wokół przeszłych wydarzeń, mechanizmów selekcji i opracowywania treści do zapamiętania, a także ich wpływu na konstruowanie tożsamości zbiorowej.

Uporanie się z doświadczeniem drugiej wojny światowej – odnowienie czy odtworzenie społeczeństwa – wymagało przedsięwzięcia szeregu działań o charakterze porządkującym. Procesy sądowe, wymierzanie sprawiedliwości i długoletnie w wielu przypadkach ściganie odpowiedzialnych za wojnę to jedna z metod, inną jest odbudowa, najzupełniej literalnie rozumiana, świata zrujnowanego działaniami wojennymi, a jeszcze inną rozwijanie dyskursu interpretującego całość wydarzenia: wydobywającego przyczyny, uwarunkowania, motywy. Obraz powstawał dychotomiczny: z jednej strony znajdowali się winni całemu złu, z drugiej strony sprawiedliwi, którzy nie dopuścili do ostatecznej zagłady. Przy wszystkich interpretacjach centralne miejsce zajmowała postać Adolfa Hitlera jako głównego protagonisty. Nawet nie odejmując nic z winy Niemiec Tomasz Mann, chociażby, w swoim *Doktorze Faustusie* kreuje wizję uwiedzenia przez czyste zło, swoistego paktu z diabłem, który w efekcie tego podpisali Niemcy. Zło jednak jest zewnętrzne. W różnych mniej lub bardziej rozpowszechnionych metaforyzacjach określano faszyzm jako rakowatą narośl na zdrowym ciele kultury zachodniej, zakłócenie zakładające właściwy stan normalności. W tym właśnie widzę problem.

W owych strategiach wyraźnie widoczna jest tendencja do uwyrażniania i podkreślania relacji wnętrza i zewnątrz oraz ekskludowania tego, co uznane jest za zło poza przestrzeń właściwą interpretatorom. Stałą, dla wielu różnych wydarzeń o różnej skali i różnym znaczeniu, jest wyłączenie sprawców poza obszar wspólnoty, zadekretowanie, że nie są oni pełnoprawnymi jej uczestnikami – z racji właśnie czynów, które popełnili, sprzecznych z podzielanymi grupowo normami. Uwidacznia się skłonność do diagnozowania w takich przypadkach psychicznych problemów – „któż normalny dopuściłby się takich czynów?”. W podobny sposób porządkując rzeczywistość zachowuje się ważność i zwartość grupowych przekonań i samej grupy.

Wzbudza to wątpliwości, każe w takich diagnozach upatrywać mechanizmów stabilizowania równowagi społecznej zachwianej wydarzeniami, dostosowywania ich interpretacji do wzoru przekonań społecznych bardziej niż uwzględniania rzeczywistych wypadków pod względem ich uwarunkowań. W odłączeniu nawet od psychologicznych podstaw takich działań, owe przywoływane przesunięcia sprawców poza margines wspólnoty, czynienie ich symbolami szalonych, bądź nieludzkich postaci zagrażających

spoistości i istnieniu grupy, unaoczniają działanie kulturowych narzędzi, których działanie uzależnione jest od samego kontekstu.

W oporze wywołanym *Upadkiem* widać próbę obrony kulturowego *status quo*. Oto staranie, by włączyć postać winnego w przestrzeń tego, co ludzkie podważa przekonanie o zewnętrżności względem społeczeństwa wszystkiego, co uruchomiło jego działania. Zmusza do skonfrontowania się z niedogodnym przecuciem, że skoro on jest jednym z nas, to każdy z nas mógłby być nim. Indywidualizm przenikający naszą formację kulturową w różny sposób oddziałuje – w tym momencie stanowi przyczółek do rozwijania wyjaśnień tragedii jako zakorzenionych w psychice jednostki – posiadającej złowróźbny charyzmat, jednakże w pełni autonomicznej. Tę jednostkę, jako w swoich działaniach i przekonaniach tak otwarcie sprzeciwiającą się powszechnie uznanym wartościom, łatwo jest obarczyć winą za każde zdarzenie mające miejsce w kontekście wywołanych jej inicjującym wpływem okoliczności.

Twórcy filmu rozbijają skonstruowaną wykluczeniem niewinność wspólnoty – uderzają w samo centrum, gwarantowane nieobecnością w obrębie grupy jednostek przejawiających cokolwiek, co mogłoby być grupowo zinterpretowane jako zło. Dyskusja, która rozwinęła się wokół filmu poświadcza naruszenie tej strategii. Dyskusja ta przekroczyła znacznie rozważanie kwestii winy niemieckiej.

W przestrzeni narodów proces budowania wspólnotowej tożsamości ma szczególne znaczenie, angażuje różnorodne mechanizmy pamiętania, jak i zapominania. Doświadczenie historyczne wspólnoty opanowywane jest, by stworzyć zborną tożsamość pozwalającą odnaleźć się w niej jednostkom ową wspólnotę tworzącym. Pojęcie narodu od momentu uruchomienia nad nim pracy około XVIII wieku nasycane było metafizyką wzniosłości; legitymizacja władzy była możliwa o tyle, o ile sam naród stanowiący podstawę państwa mógł poświadczyć swoją własną niewinność, dzięki czemu mógł zasługiwać na suwerenność. Nieskazitelność mogła stanowić też podstawę roszczeń w relacjach z innymi państwami narodowymi, według zasady winy i odkupienia. Praca nad pamięcią więc zmierzała do ustanowienia niewinności. W obliczu katastrof historycznych interpretacja ich miała na celu wyraźne rozgraniczenie i określenie winnych i ofiar. Przejrzystość obrazu wymagana była tą podstawową dialektyką.

Obie tendencje – zachowywania spoistości przekonań grupy poprzez wykluczanie jednostek niedostosowanych oraz konstruowania wizerunku niewinnej wspólnoty narodowej – nie są sprzeczne, często nakładają się na siebie (choć mogą być w pewnych przypadkach realizowane osobno). W przypadku obrazu *Upadek*, uderza on i podważa je obie. Tworzy sytuację, w której utrzymywanie ich realizacji obarczone jest złą wiarą.

Przywracając rodzajowi ludzkiemu Adolfa Hitlera zakłóca spokój sumień wszystkich Europejczyków, podważa przekonanie, że szczególna osobowość tego człowieka zawiniła tragedii i wina za nią jego jedynie obciąża – każdy mógłby się przejrzeć jak w lustrze w jego postaci i zapytać: „do czego jestem zdolny?”. W tym ujęciu niezadawanie sobie pytania o granice naszych możliwości czynienia dobra, ale i zła może stanowić próbę ucieczki przed skonfrontowaniem się ze zdarzeniami. Jednak może też służyć ukryciu stałej dyspozycji do posługiwania się przemocą symboliczną dla utrzymywania spójności grupy.

Cały szereg działań podejmowanych w okresie powojennym miał na celu dystrybucję wina, co widać wyraźnie z perspektywy dzisiejszych badań. Nie zaprzeczając udziałowi Niemców w praktyce wojny i zagłady, należy wskazać na stopniowo komplikujący się w wyniku stałych badań historycznych obraz – z jednej strony autorzy opracowań problemowych (dotyczących chociażby analizy przepływu dóbr materialnych z terenów okupowanych na tereny III Rzeszy) poświadczają zaangażowanie Niemców nieuczestniczących bezpośrednio w działaniach wojennych, ani też nie wspierających aktywnie systemu nazistowskiego w czerpanie korzyści z panowania nad Europą; z drugiej strony wnikliwsze spojrzenie na historię początków dwudziestego wieku poświadczają, że tendencje zeskalowane w ideologii faszystowskiej, w nieco słabszych przejawach dają się zaobserwować nie tylko w kulturze niemieckiej. Eugenika nie była rozważana i realizowana jedynie przez ideologów faszyzmu, a szeroko związana z ideologią zdrowia społecznego rozwijaną w wielu krajach europejskich i Stanach Zjednoczonych. Antysemityzm i dyskryminacja mniejszości żydowskiej nie była specyficznie niemiecką przewiną, obarcza sumienie wielu narodów – także przecież polskiego.

Skala realizacji tych właściwych ówczesnemu klimatowi intelektualnemu idei, przekraczając wyobrażenie pozwoliła uruchomić narzędzia wykluczenia – oczyszczające właściwą interpretatorom przestrzeń z elementów przekroczenia. To, co było w załączkach obecne i poza nazistowskimi Niemcami, nie zostało jako takie rozpoznane, przeciwnie – całość zagłady stała się czymś zewnętrznym wobec narodów Europy, które sprzeciwiły się jej solidarnie. Protagonisci zdarzeń utracili ludzkie cechy i stali się symbolami, zdepersonalizowanymi, zła, jego ucieleśnieniami, zatem nie mogli stać się rzeczywiście – jako osoby – przyczynkami do dyskusji na temat niebezpieczeństw grożących współczesnej kulturze. Naród niemiecki zaś stał się – w skali wspólnotowej – grupą zbierającą wszystkie winy narodów europejskich (i stale jest stawiany w pozycji winnych – niemających prawa głosu, co pokazuje skrajny przykład prezydenta Białorusi, który starał się wygrywać argument wina w kontrowersji międzynarodowej, orzekając, że Niem-

cy z racji II wojny światowej nie mają prawa wypowiadać się w kwestii dyktatur). Stało się to jednak za cenę uproszczenia obrazu, a co ważniejsze – otwarcia drogi niebezpieczeństwu innemu. Gdy katastrofalne doświadczenie wysunie się poza margines, uzna za zewnętrzne, jednym słowem nie dotyczące wspólnoty, która go doznała, gdy z góry uzna się siebie za impregnowanego na zło, które zawsze pochodzi z zewnątrz – tym łatwiej mu ulec.

Mechanizmy ekskluzji służą tu utrzymaniu równowagi wewnętrznej, jednak także zdystansowaniu się względem odpowiedzialności – ta zawsze pozostaje równie zewnętrzna jak wina. Polskie dyskusje dotyczące Jedwabnego, konfliktów polsko-ukraińskich i innych, coraz lepiej poznawanych fragmentów historii II wojny światowej, w tym kręgu się obracają – winni są znani, odpowiedzialność rozdzielona – brak woli i umiejętności zmiany obrazu – grozi to zburzeniem równowagi dotychczas nienaruszalnej, dystynkcji utrwalonych, spetryfikowanych, znaturalizowanych i koniecznością wszczęcia nowej pracy – pracy nad odbudowaniem tożsamości i przebudowywaniem pamięci, uwzględniającym nowo odkryte (a raczej przypomniane) i zinterpretowane fakty. Każdorazowa konfrontacja z nowym materiałem historycznym, którego opracowanie stoi w sprzeczności z obrazem pamięci zbiorowej wspólnoty, wyzwala obok tendencji rewidujących ową pamięć także tendencje konserwujące. Ich starcie uwidacznia nie tyle – jak to daje się słyszeć w polemikach – nastawienie do polskośći: wrogie i uległe (domniemanym) wynaradawiającym naciskom Unii Europejskiej, bądź pielęgnujące ją i jej wartości, a raczej dwa różne modele wspólnotowości. Pierwszy byłby modelem otwartej dyskusji nad przeszłością i gotowości do rekonstruowania pamięci i tożsamości; drugi zaś byłby modelem skoncentrowanym na metafizycznej wizji wspólnoty, przekonanym o istnieniu jakiegoś rozpoznanego bez wątpliwości centrum wartości, dla którego zagrożeniem jest każda ingerencja interpretacyjna.

*Róża* (2011) Wojciecha Smarzowskiego, najnowszy film reżysera, może być rozpoznana w tym właśnie kontekście. Jeśli *Upadek* dotyczył faktycznie czegoś, co może być uznane za zewnętrzne historii polskiej, chociaż bezpośrednio jej dotyczące, *Róża* dotyka najbardziej istotnych tematów polskiej pamięci – fundacji nowej świadomości narodowej po odzyskaniu niepodległości w 1945 roku.

Moment ustanawiania nowego porządku politycznego pokazany jest w złożonym kontekście odbudowy narodowej tożsamości i integralności terytorialnej państwa polskiego. Mazury stają się teatrem porządkowania i konstruowania pamięci i świadomości narodowej. Teren to o tyle szczególny, że zamieszkiwany z racji historycznych przez ludność pochodzenia niemieckiego i „tutejszych” (jak można by ich nazwać), których określa



miejsce nie świadomość narodowa, po wojnie zaś zasiedlany przez Polaków z różnych stron (między innymi z kresów wschodnich, znajdujących się już poza terytorium państwa polskiego) – poszukujących po zawierusze wojennej swojego miejsca na Ziemiach Odzyskanych.

Styka się tu kilka kwestii – statusu mniejszości niemieckiej, „tutejszych”, ich relacji do ludności napływowej – roszczonej sobie prawa do miejsca oraz podziałów, które w tej sytuacji się wytworzyły – spontanicznie, jednak wzmacniane działaniami administracyjnymi i politycznymi. Najwidoczniej objawiają się one poprzez różne formy przemocy.

Sytuacja tego i innych terytoriów włączonych w granice Polski rodzi podobne problemy z uzgodnieniem pozycji różnych grup znajdujących się w jednym miejscu – obecnych w nim od dawna i przybyszów. Gdy mowa o Ziemiach Odzyskanych to już prowokuje podejrzenie ze strony tych, którzy je odzyskali, że zamieszkujący je obecnie – ci, których zastali – są uzurpatorami, roszczą sobie nieprawnie pretensje do przestrzeni. Z drugiej strony autochtoni oczekują uznania ich praw – podporządkowują się nowym porządkom, o ile respektują one ich obecność i gwarantują bezpieczeństwo. Te wzajemne roszczenia są nieuzgadniane. Sprzeczność wyzwala mechanizmy przemocy ustanawiającej strukturę dominacji i podporządkowania.

W *Róży* przemoc jest jawna i brutalna – zachowuje jednak w pełni charakter narzędzia podporządkowania i objawienia władzy. Przy tym wszystkim jest zewnętrzna – sprawcami przemocy są radzieccy żołnierze (aczkolwiek przy cichym przyzwoleniu swoich przełożonych). Jeśli obraz Wojciecha Smarzowskiego miałby (w całej swojej dotkliwości) być przywracaniem pamięci o przeszłości, w tym właśnie widziałbym problem. Zachowuje – mimo, jak przypuszczam, chęci oddania rzeczywistości zdarzeń – wyraźne dychotomie: zarządzających przemocą i broniących się przed nią oraz analogicznie do tego – sprawujących władzę i podlegających jej. Ci pierwsi ustanawiają porządek zewnętrzny, niezależny od pragnień, aspiracji i przekonań drugich – mogących jedynie przyjąć narzucone reguły. Przemoc jest sposobem utwierdzania władzy, jej wyrazem i podstawową formą.

Chociaż *Róża* wprowadza ważny motyw do dyskusji o polskiej historii, pamięci i tożsamości – sposoby opanowywania Ziemi Odzyskanych, radzenia sobie z zamieszkującą je ludnością – unaoczniając złożoność sytuacji granicznych, to jednocześnie pozwala zachować klarowność oglądu: sprawcami wszystkiego byli inni – żołnierze radzieccy, funkcjonariusze aparatu władzy komunistycznej, bezpieki – nikt, kogo my dzisiaj bylibyśmy dziedzicami. Choć pamięć o gwałtach na Mazurach, czy mieszkańcach innych regionów włączonych w granice Polski na mocy traktatów pokojowych, a przedtem pozostających w granicach Niemiec jest bolesna, to jed-

nocześnie pozostaje pamięcią oczyszczoną z bezpośredniej odpowiedzialności wynikającej z dziedzictwa (myślę tak wbrew opinii zawartej w omówieniu zamieszczonym w „Tygodniku Powszechnym” uznającej, że obraz pokazuje zasadnicze ufundowanie współczesnej Polski na przemocy i etnicznej nienawiści<sup>2</sup> – która to opinia została w liście do redakcji zresztą odrzucona znamienne: to wcześniejsza Polska (w domyśle zapewne – PRL) posadowiona została na takim fundamencie, dzisiejsza, III Rzeczpospolita już nie<sup>3</sup>).

Znaczące jest przy obecności i projektach wielu obrazów podejmujących trudne momenty polskiej historii – *W ciemności* (2011) Agnieszki Holland czy *Pokłosie* (2012) Władysława Pasikowskiego – istnienie tematów głęboko nienaruszalnych: na przykład poza mocno propagandowym *Ogniomistrzem Kaleniem* (1961) brak obrazu mierzącego się z historią pogranicza polsko-ukraińskiego, czy choćby dotyczącego jej.

Mit nieskazitelnego bohaterstwa obrońców Polski we wrześniu 1939 roku i walczących w podziemiu o odzyskanie niepodległości jest niepodważalny. Polityka pamięci zbiorowej (rozumiana tutaj zarówno instytucjonalnie, jak i jako spontanicznie przejawiane zachowania, mając na celu podtrzymywanie i obronę podzielanej pamięci i tożsamości), wyznaczana pojęciami dumy narodowej, ale też prawdy historycznej, stanowi regulator wysiłków.

W tym momencie można by zaryzykować stwierdzenie, że uwidacznia się hierarchia kulturowa – dla wydarzeń Jedwabnego jest możliwe (choć, jak pokazują dyskusje, nie bezproblemowe, pozbawione oporów) ogarnięcie ich z racji być może aktorów zdarzeń: to najczęściej mieszkańcy wsi, ewentualnie słabo wykształceni członkowie niższych warstw społecznych. To przyporządkowanie umożliwia ogląd zdarzeń z perspektywy stereotypowych obrazów zacofanej wsi, a także podkreślić postęp, który się dokonał. Uczestnicy walk polsko-ukraińskich to w dużej mierze żołnierze AK – w czasach PRL-u ich działalność przedstawiana była jako podejrzana i zaangażowana w restaurację porządku przedwojennego (propagandowo ujmowanego jako społecznie niesprawiedliwego), po zmianie ustroju nastąpiła rehabilitacja i jednocześnie impregnacja przed wszelkimi interpretacjami podważającymi odzyskany status bohaterów walki o niepodległość i demokrację w pełnym tego słowa znaczeniu (działania struktur podziemnych lewicowo zorientowanych miałyby charakter spolegliwy względem reżimu komunistycznego) – co pokazuje jednoznacznie sprawa usunięcia ze związku żołnierzy AK weterana twierdzącego, że ta partyzantka uczestniczyła w mor-

<sup>2</sup> A. Piotrowska, *Rozminowywanie*, „Tygodnik Powszechny” 2012, 5 lutego, s. 28.

<sup>3</sup> S. Szlenkier, *Inne fundamenty*, „Tygodnik Powszechny” 2012, 26 lutego, s. 26.



dowaniu polskich Żydów<sup>4</sup> – w każdym przypadku próba przeorientowania interpretacji w sposób taki, by zniuansować nieco dychotomiczny obraz ukraińskich barbarzyńców mordujących Polaków i walecznych żołnierzy broniących niewinnych ofiar napotyka na opór. Ze strony polskiej zresztą, wydaje się, że większy niż ze strony ukraińskiej. W odmowie przyjęcia innej optyki widać mocno utrwalone przekonanie o naturalności polskiej obecności na kresach wschodnich (sama nazwa w wyraźny sposób do tego się odnosi) – nostalgiczne i symboliczne powroty są udziałem wielu towarzyszt kresowiaków – oraz niepamięć okoliczności współlistnienia różnych żywiołów kulturowych na tych terenach, ich wzajemnych relacji oraz polityki władz państwowych międzywojennej Polski wobec mniejszości narodowych, która prowokowała szereg resentymentów, żalów i uprzedzeń.

Szereg filmów powstałych w ostatnim czasie – a także *Róża* – utwierdza obraz odpowiadający typowej strategii konstruowania tożsamości wspólnotowej. Zarówno *Katyn* (2007) Andrzeja Wajdy, jak *Generał Nil* (2009) Ryszarda Bugajskiego – by wymienić dwa tylko tytuły – wracają do historii najnowszej, opowiadając o wydarzeniach przemilczanych bądź przedstawianych odmiennie z powodów politycznych – wykonując tym samym pracę na pamięci zbiorowej w odmiennych warunkach politycznych. Obrazy te wzmacniają czarno-białą i zmitologizowaną wizję historii – bohater-skich żołnierzy polskich (regularnej, jak i podziemnej armii) mordowanych przez wrogów – zewnętrznych w pierwszym przypadku, bądź tych, którzy służyli obcym interesom politycznym, sprzecznym z dążeniami niepodległościowymi. W *Róży*, główny bohater – były akowiec – jest uosobieniem prawości, jak gdyby wyznaczono mu rolę ostatniego sprawiedliwego w symbolicznym świecie bezprawia.

Jakkolwiek zarówno *Upadek*, jak i *Róża* dotyczą przeszłości, to najgłówniej sposobów konstruowania pamięci i mechanizmów interpretowania zdarzeń w kontekście zdarzeń i zachowań przekraczających wspólnotowo ustalone normy, mechanizmów, które można zaobserwować, odwołując się także do przypadków nieodległych w czasie.

Sprawa badań poczytalności Andersa Breivika ujawnia te właśnie mechanizmy ekskluzji – mimo okropności jego czynu nie potrzeba poszukiwać psychiatrycznych wyjaśnień ich podjęcia. Kontrowersje pomiędzy biegłymi poświadczają delikatność kwestii. Orzeczenie w jego przypadku niepoczytalności w większej mierze zaświadczałoby przywiązanie ekspertów do utrwalonych i znaturalizowanych wartości własnej kultury, jak i społeczny opór przed uznaniem, że jego działania nie były realizowane w próżni, co

---

<sup>4</sup> M. Olszewski, M. Okoński, *Do piachu*, „Tygodnik Powszechny” 2012, 11 marca, s. 28-29.

znaczy opór przed przyjęciem na siebie części chociaż odpowiedzialności za to, co się zdarzyło<sup>5</sup>.

Nie mniej wyraźne jest to w przypadku okoliczności domniemanego (jak się okazało) porwania Madzi z Sosnowca – jak sprawę nazwały media. Matka, która przyczyniła się do śmierci dziecka, mimo niezakończonego jeszcze śledztwa, już społecznie została naznaczona piętnem wyrodnej matki i znalazła się poza marginesem wspólnoty – a znowu, jak się zdaje, wie-  
dza o problemach rodzinnych, kłopotach z macierzyństwem, nie była obca przynajmniej najbliższemu kręgowi sąsiedzkiemu, co uświadamia, że uruchomiono tu społeczny mechanizm obrony przed odpowiedzialnością: to ona jest zła, nieludzka, a nie my zgrzeszyliśmy zaniechaniem, brakiem reakcji<sup>6</sup>.

Mniej spektakularne zdarzenia uwidaczniają działanie podobnych mechanizmów. Na Opolszczyźnie odnotowuje się wzrost uznawanych za patologiczne zachowań związanych z emigracją zarobkową i „weekendowym rodzicielstwem” ojców – ukazujące się w prasie notatki na ten temat, oparte na danych ośrodków pomocy rodzinie wywołały reakcję symptomatyczną – uznano, że teksty oczerniają Ślązaków<sup>7</sup>.

We wszystkich przykładach odnoszących się do najzupełniej bieżących, nie historycznych bynajmniej wydarzeń, zaobserwować można używanie takich samych taktyk: przekroczenie traktowane jest jako wywołane przez czynnik zewnętrzny względem wspólnoty, sprawca podobnie – łamiąc zasady grupy udowadnia skrywaną, koniecznie jednak obecną wcześniej, odmienność od pozostałych jej członków, zrywając umowę społeczną sam siebie lokuje poza społeczeństwem – wszystkie te opisy obrazują przekonanie o niejako zewnętrznym charakterze zakłóceń, które wywołują usprawiedliwioną reakcję marginalizacji.

Dwa filmy, które uruchomiły cały ciąg uwag o przyczynkarskim raczej charakterze są świadectwem uczestnictwa i zaangażowania kina w najbardziej aktualnych dyskusjach. Jednocześnie istotnej roli odgrywanej przez kino w kulturze współczesnej. Choć to kwestia badań nad recepcją dzieł kulturowych, można zaryzykować twierdzenie, że w dyskusjach, które wywołały, uwidacznia się wpływ tego medium na kształtowanie obrazu kultury.

<sup>5</sup> P. Bukalska, *Szaleniec czy terrorysta?*, „Tygodnik Powszechny” 2012, 11 grudnia, s. 25.

<sup>6</sup> P. Wilczyński, *Muskuł pogardy*, „Tygodnik Powszechny” 2012, 19 lutego, s. 8-9. Należy zaznaczyć, że w czasie pomiędzy napisaniem tego artykułu a jego skierowaniem do druku minęło trochę czasu, w którym ekspertyzy biegłych dowiodły zamordowania dziecka przez matkę, co jednak nie unieważnia samych wywodów na temat opanowywania samego zdarzenia.

<sup>7</sup> B. Łabutin, *Weekendowy ojciec bije, pije i wyjeżdża*, „Gazeta Wyborcza” 2012, 9 marca, s. 7.

---

**BIBLIOGRAFIA**

- Carrol N. (2011), *Filozofia sztuki masowej*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk
- Halbwachs M. (1969), *Spoleczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Warszawa
- Hobsbawm E., Ranger T. (2008), *Tradycja wynaleziona*, tłum. F. Godyń, P. Godyń, Kraków
- Malicki K. (2012), *Polacy i ich pamięć przeszłości. Studium socjologiczne pamięci zbiorowej na przykładzie regionu podkarpackiego*, Kraków
- Saryusz-Wolska M. (red. - 2009), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków