

Witold Mrozek

FILM PAMIĘCI NARODOWEJ



**NAJNOWSZE KINO POLSKIE
W DYSKURSIE POLITYKI HISTORYCZNEJ**

*Tekst ukazał się w książce Kino polskie jako kino narodowe,
red. Tadeusz Lubelski i Maciej Stroiński, ha!art, Kraków 2009,
ss. 295-320.*

Dokonujący się po opanowaniu polskiej sceny politycznej przez dwie partie konserwatywne – Prawo i Sprawiedliwość oraz Platformę Obywatelską – zwrot państwa ku polityce historycznej przyniósł wzmożone zainteresowanie władz filmami traktującymi o dwudziestowiecznej historii Polski. Kinematografia polska od kilku lat staje się w mniejszym lub większym stopniu instrumentem pewnych praktyk społecznych, mających pomóc dominującemu obozowi prawicy w osiągnięciu określonych celów. W debacie nad kondycją polskiego filmu, która przetoczyła się przez łamy „Tygodnika Powszechnego” w roku 2006, Tadeusz Sobolewski wyraził swoje obawy związane z „koniunkturą historyczną”: „Młody reżyser, który w swoim debiucie dwa lata temu uderzał w ton kontestatorski, pokazując bunt młodego pracownika korporacji pomiatanego przez menadżera, dziś ogłasza, że chciałby zrobić film o Powstaniu Warszawskim, żeby szukać korzeni naszej tożsamości. To już czwarty lub piąty reżyser, od którego się to słyszy, niezależnie od laureatów specjalnego konkursu PISF”¹. Warto przyjrzeć się temu zjawisku w szerokim kontekście społeczno-kulturowym – nie tylko samym powstającym w ramach historycznej koniunktury filmom, ale również inicjującym takie produkcje instytucjom, publiczności przez nie projektowanej oraz sposobowi, w jaki teksty te funkcjonują w dyskursach publicznej debaty.

Polityka historyczna – polityka pamięci

Instytucja taka jak państwo – pisze Mary Douglas – by zachować ciągłość swego trwania, kontroluje pamięć podległych jej członków, starając się sprawić, by „zapominali o wydarzeniach niezgodnych z jej szlachetnym wizerunkiem i każe im pamiętać o tych tylko, które wspierają tenże samospełniający się wizerunek”². Państwo nie ma jednak wyłącznej władzy nad sposobem postrzegania dawnych wydarzeń. Jak zauważył Marek Ziółkowski, „przywołanie przeszłości dokonuje się zawsze ze względu na współczesne zainteresowania, współczesne wartości i współczesne interesy określonych podmiotów”³. Ziółkowski wymienia trzy kategorie

1 Tadeusz Sobolewski, *Za blisko życia*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 43, s. 12.

2 Mary Douglas, *How Institutions Think*, Syracuse University Press, Syracuse 1987, s. 112.

3 Marek Ziółkowski, *Pamięć i zapominanie. Trupy w szafie polskiej zbiorowej pamięci*, „Kultura

tych podmiotów – „aktorów pamięci zbiorowej”:

- (1) instytucje władzy państwowej: „rząd, administracja, partie polityczne, państwowe instytucje oświatowe i wychowawcze, instytucje wymiaru sprawiedliwości, a także te stowarzyszenia, wydawnictwa i środki masowego przekazu, które są kontrolowane od góry”⁴;
- (2) instytucje społeczeństwa obywatelskiego;
- (3) „aktorów niezinstytucjonalizowanych”.

Pamięć zbiorowa ma zatem charakter interakcyjny, opiera się na komunikacji podmiotów o zróżnicowanej sile oddziaływania i różnym statusie. Koncepcja jej funkcjonowania zaproponowana powyżej pokrywa się z najszerszą z trzech definicji polityki pamięci proponowanych przez Lecha M. Nijakowskiego w jego eseju *Polska polityka pamięci*⁵. „Całe społeczeństwo nieustannie prowadzi pracę nad swoją pamięcią zbiorową”, pisze Nijakowski, „ze ścierania się rozbieżnych wizji wyłania się wspólne wyobrażenie przeszłości i jej ocena”⁶. To socjologiczne ujęcie warto na potrzeby niniejszych rozważań zestawić z teoriami opisującymi znaczenie tekstów kulturowych dla funkcjonowania i formowania pamięci zbiorowej. Niemiecki badacz Jan Assmann zwraca uwagę na ścisłe powiązanie pamięci zbiorowej i zbiorowej tożsamości. Tożsamość zbiorowa wynika z udziału we wspólnym interpretowaniu przeszłości. W myśl teorii Assmanna „teksty kulturowe są kluczowymi symbolicznymi obiektywizacjami, które uczestniczą w powstawaniu i stabilizowaniu pamięci kulturowej i przez to w przekazywaniu hierarchii wartości specyficznej dla danej grupy”⁷. Można przyjąć założenie, iż ustalenia Jana i Aleidy Assmannów dotyczące tekstów literackich odnieść można także do filmu. Jak uważa Aleida Assmann, to, czy dany tekst uczestniczy w kreowaniu grupowej tożsamości, nie zależy od jego struktury, ale od sposobu, w jaki jest odbierany, zatem – w przypadku filmu – również od jego publiczności. Ze stwierdzeniem tym można byłoby polemizować o tyle, że określone struktury narracyjne projektują przecież określone reakcje widza.

i Społeczeństwo” 2001, nr 3–4, s. 5.

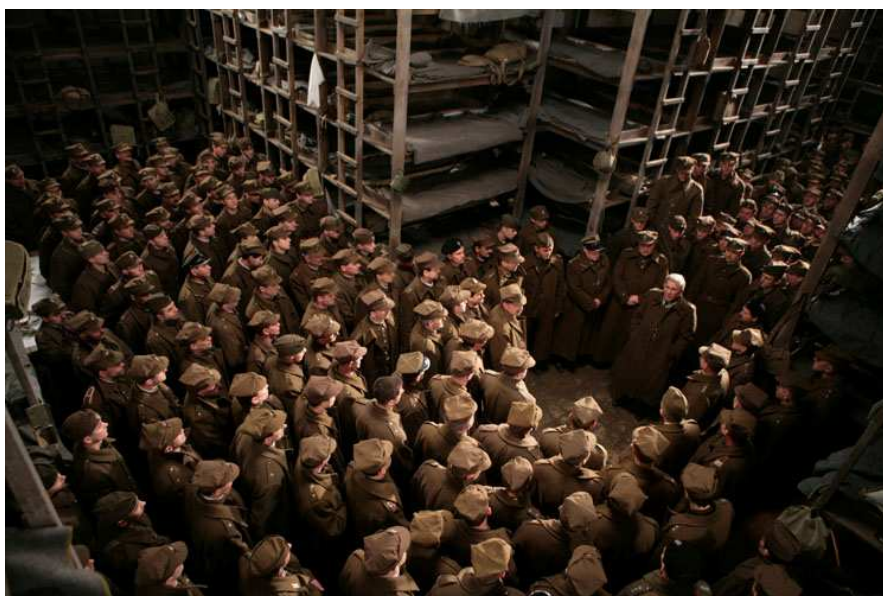
⁴ *Ibidem*.

⁵ Na potrzeby niniejszych rozważań termin „polityka pamięci” utożsamiać można z pojęciem „polityki historycznej”.

⁶ Lech M. Nijakowski, *Polska polityka pamięci: esej socjologiczny*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008, s. 43.

⁷ Por. Jerzy Kałużny, *Kategoria pamięci zbiorowej w badaniach literaturoznawczych*, „Kultura Współczesna” 2007, nr 3, s. 88–94.

Można jednak przyjąć, że film, podobnie jak tekst literacki, spełnia funkcję tworzenia tożsamości przede wszystkim wtedy, gdy jest elementem kanonu formacyjnego. W ostatnim czasie polska kinematografia wydała kilka filmów zaprojektowanych do bycia elementami kanonu formacyjnego, stworzonych specjalnie po to, by kształtować pamięć zbiorową Polaków. Obrazy takie jak *Generał Nil* Ryszarda Bugajskiego (2009), *Popiełuszko. Wolność jest w nas* Rafała Wieczyńskiego (2009) czy *Katyni* Andrzeja Wajdy (2007) – mimo ogromu dzielących je różnic, jak chociażby dotychczasowe dokonania reżyserów czy dystans czasowy od opowiadanych wydarzeń – określić można wspólnym mianem „filmu pamięci narodowej”. Pojęcia tego użyła mimochodem na łamach „Odry” Magdalena Nowicka w swym eseju o *Katyniu*⁸. Warto spróbować je rozwinąć i zaproponować jego charakterystykę.



Katyni, reż. Andrzej Wajda

Naród jako publiczność

Film pamięci narodowej powstaje z myślą o konkretnej publiczności – publiczności masowej, utożsamianej z „całym narodem”. Jego produkcja jest legitymizowana społeczną potrzebą. Premierę filmu *Katyni* poprzedziła prasowa dyskusja nad obecnością w polskiej pamięci zbiorowej zbrodni katyńskiej. Wyniki badań socjologicznych przytaczane w mediach świadczyły, iż od 39%⁹ do ponad 50%¹⁰

8 Magdalena Nowicka, *Post-Katyni*, „Odra” 2007, nr 11, s. 91.

9 Eliza Olczyk, *40 procent Polaków nie zna prawdy o zbrodni katyńskiej*, „Rzeczpospolita”, 23

Polaków albo nie wie, kto jej dokonał, albo myśli, że zrobili to naziści, bądź też uważa, że sprawa ta nie została jeszcze ostatecznie rozstrzygnięta. Powszechnie w prasie odwołania do wyników badań socjologicznych mają uwiarygodnić argument „społecznej potrzeby” poprzez włączenie go w dyskurs naukowy. Film został zatem zarówno przez producentów, jak i komentatorów uznany za remedium na niesatysfakcjonujący decydentów stan kolektywnej pamięci. Producent *Katynia*, podejmując w wywiadzie opublikowanym na dziewięć miesięcy przed premierą temat projektowanej publiczności, zwracał uwagę na edukacyjny wymiar powstającego dzieła. Wymieniając wśród potencjalnych widzów środowisko rodzin katyńskich i „kinomanów, dla których Wajda od pół wieku jest lekarzem polskich dusz”, szczególny nacisk położył na „młodzież, która powinna uświadomić sobie prawdę”¹¹, jako że młodzi ludzie „nic na temat tej historii nie wiedzą”¹².

Podobnie stało się w przypadku filmu *Popiełuszko. Wolność jest w nas*, w którego tytule do nazwiska politycznie zaangażowanego duchownego dodano słowa „Pragnienie wolności”, ponieważ badania fokusowe prowadzone wśród młodzieży wykazały podobno, iż samo to nazwisko większości z badanych nic nie mówi¹³. Warto zauważyć, iż w prawicowym dyskursie na temat *Popiełuszki* pojawiała się argumentacja wywodząca z „sukcesu frekwencyjnego” filmu jego wyjątkowe znaczenie dla narodowej wspólnoty. „Widzowie odpowiedzieli, jakoś zagłosowali na ten film – kupując bilety, idąc w te ostatnie kilka dni tak gremialnie do kina”, dowodził Jan Pospieszalski w poświęconym filmowi Wieczyńskiego odcinku programu „Warto rozmawiać”. Rozpoczął się on od słów Pospieszalskiego: „Dziś znów wchodzi na ekrany bardzo ważny film o bardzo ważnej sprawie – tym razem jest to film polski, *Popiełuszko. Wolność jest w nas*. Już po kilku dniach film o księdzu Jerzym zgromadził dwieście kilkadziesiąt tysięcy widzów, pokonując brytyjski romans nagrodzony ośmioma Oscarami. Jak widać, Polacy bardzo czekali na ten film”¹⁴. Jak jednak powstaje ów „sukces frekwencyjny”?

IV 2007, s. 5. Artykuł prezentuje wyniki badań przeprowadzonych przez OBOP.

10 Serwis elektroniczny Katolickiej Agencji Informacyjnej z 24 VIII 2007, „*Katyni*” – pierwszy film o zbrodni katyńskiej stawia pytania egzystencjalne, <http://ekai.pl/wydarzenia/x13057/katyn-pierwszy-film-o-zbrodni-katynskiej-stawia-pytania-egzystencjalne>.

11 *Pierwszy film katyński musi być szczególnie*. Z Michałem Kwiecińskim rozm. Konrad J. Zarębski, „Kino” 2007, nr 1, s. 16.

12 *Ibidem*.

13 Tadeusz Sobolewski, *Kto dziś zrozumie ks. Popiełuszkę?*, „Gazeta Wyborcza”, 27 II 2009, s. 16.

14 „Warto rozmawiać”, emisja 4 III 2009 w TVP2.

Pamięć zbiorowa a instytucje władzy

Swą pierwszą definicję polityki pamięci jako „gry” całego społeczeństwa Lech M. Nijakowski szybko doprecyzowuje i zawęża do działań, które mają po pierwsze charakter celowy, a po drugie – formalną „publiczną legitymację” państwa, zatem bliskich propagandzie państwowej¹⁵, choć w pewnych sytuacjach obywających się również bez tej legitymizacji – np. w przypadku polityki pamięci prowadzonej przez narody bez państwa, jak Polacy w okresie rozbiorów. To instytucjonalne rozumienie polityki pamięci jest najbardziej przydatne dla niniejszych rozważań.

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego realizuje zadania związane z edukacją patriotyczną, między innymi za pośrednictwem Narodowego Centrum Kultury, które współorganizowało kampanie promocyjne i edukacyjne wokół filmów *Katyni* i *Popiełuszko*, tę ostatnią wspólnie z Instytutem Pamięci Narodowej – zatem kolejną państwową instytucją o rzadko spotykanych kompetencjach, łączących cele badawcze i edukacyjne z uprawnieniami śledczymi charakterystycznymi dla instytucji wymiaru sprawiedliwości i organów ścigania. Obie kampanie zakrojono na szeroką skalę, adresując je przede wszystkim do dzieci i młodzieży. Towarzyszyły im społeczne reklamy radiowe, projekty internetowe, billboardy, a także działania zbliżone do masowej rozrywki – gadżety w rodzaju replik guzików z mundurów polskich oficerów zabitych w Katyniu (pomysł inspirowany wierszem *Guziki* Zbigniewa Herberta) czy internetowy „pokój księdza Jerzego” – interaktywna, zrealizowana w rysunkowej konwencji witryna, na której wskazując kursorem obrazy rozmaitych artefaktów związanych z Jerzym Popiełuszką, odbiorca może zapoznać się z różnymi faktami z jego życia.

Wyliczając w przytoczonym na początku artykule różne typy podmiotów pamięci, Marek Ziółkowski zwrócił uwagę na specyficzną pozycję Kościoła rzymskokatolickiego wśród tych podmiotów w Polsce; Kościół postrzegany był przez różnych autorów bądź jako instytucja społeczeństwa obywatelskiego, bądź jako element „systemu”. W obu opisanych akcjach promocyjnych struktury kościelne odegrały istotną rolę. Wspomniane repliki guzików dołączane były do prasy katolickiej („Mały Gość Niedzielny”¹⁶), Katolicka Agencja Informacyjna opublikowała

15 Lech M. Nijakowski, *op. cit.*, s. 44.

16 „Mały Gość Niedzielny” 2007, nr 9.

konspekty katechez opartych na filmie *Katyn*¹⁷, zaś parafie masowo promowały *Popieluszkę*, udostępniając powierzchnię swoich nieruchomości na reklamę filmu. Natomiast „Internetowy pokój księdza Jerzego” obok treści patriotycznych przekazuje sformułowania odnoszące się do bieżących debat światopoglądowych – na przykład klikając na „lalkę-pielęgniarkę”, dowiemy się o zaangażowaniu Jerzego Popiełuszki w ruch obrony „życia poczętego” ...



Popieluszkę. Wolność jest w nas, reż. Rafał Wieczyński

Do wykreowania „ogólnonarodowej” publiczności, poza „multimedialną” kampanią promocyjną i dyskusjami prasowymi, świetnie oczywiście nadają się klasyczne foucaultowskie instytucje nowoczesnej władzy – armia i szkoła. Zarówno uczniów, jak i żołnierzy zobowiązano do obejrzenia *Katynia*. Na marginesie warto zauważyć, iż dużo prościej jest zgromadzić grupę ludzi w kinie podczas dwugodzinnej projekcji, niż zmusić ich do przeczytania tradycyjnego elementu kanonu formacyjnego – książki... Sytuacja odbioru w czasie takiej mniej lub bardziej obowiązkowej projekcji niesie ze sobą również pewną odświętność – wyjście do kina to zarazem wyjście z trybów codziennej dyscypliny szkoły czy jednostki wojskowej. Jak pisał w 1984 roku Rafał Marszałek, „tradycyjna, kanoniczna obowiązkowość

17 <http://ekai.pl/kultura/x13044/konspekty-katechez-na-podstawie-filmu-katyn-dostepne-na-ekai-pl>

lektury zostaje wzbogacona o współczesną atrakcyjność przekazu¹⁸. Na znaczenie tej ostatniej zwracał uwagę również Nijakowski: „Twórców wcielających w materię filmową pożądane interpretacje można wspierać publicznymi dotacjami lub nakazywać szkołom, by wysyłały na ich filmy dzieci do kin, ale o sukcesie decyduje dostosowanie się do poetyki kultury masowej. Zmianę świadomości historycznej ludzi wywoła film przede wszystkim atrakcyjny¹⁹. W wypadku *Katynia* nie bez znaczenia dla „atrakcyjności przekazu” pozostają także decyzje obsadowe: postaci zamordowanych oficerów kreują popularni aktorzy znani z seriali, zatem niemal członkowie rodzin masowej widowni, śledzącej perypetie ulubionych bohaterów. „Atrakcyjność przekazu” staje się również drugim – obok względów ideologicznych – argumentem wysuwany przeciw filmom pamięci narodowej. „Jako utwór sam w sobie żaden z tych filmów nie jest arcydziełem”, pisał Jacek Żakowski, postulując, by filmowcy realizowali swe produkcje „nie tak, żeby rozliczyć jeszcze jeden historyczny rachunek, tylko tak, żeby zrobić w miarę porządne kino²⁰. Właściwie przeciwko każdemu z filmów wpisujących się w dyskurs polityki historycznej podnoszono zarzut kiepskiego wykonania i tzw. „czytankowości” – natrętnego dydaktyzmu²¹.

By dotrzeć z „kanonicznym” filmem do jak najszerzej publiczności, można stosować również znane chociażby z tzw. „kinofikacji” lat czterdziestych metody, np. projekcje objazdowe. Stało się tak w wypadku filmu *Popiełuszko. Wolność jest w nas*. W myśl zamieszczonego na stronie internetowej producenta hasła „*Popiełuszko dla wszystkich – bez wyjątków*” kino objazdowe z filmem odwiedzało małe miejscowości, np. Drohiczyn, Siematycze, Tczew, Pińczów, Łochów²².

18 Rafał Marszałek, *Filmowa pop-historia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 157.

19 Lech M. Nijakowski, *op. cit.*, s. 48.

20 Jacek Żakowski, *Trzy kina*, „Film” 2009, nr 5, s. 61. Publicysta porównuje tam *Generała Nila*, *Popiełuszkę. Wolność jest w nas* oraz *Generała – zamach na Gibraltarze*.

21 Por. m.in. Wojciech Kałużyński, *Klechda o polskim zbawicielu*, „Dziennik”, 27 II 2009; Rafał Świątek, *Byle jaka hagiografia*, „Rzeczpospolita”, 26 II 2009; Piotr Zaremba, *Popiełuszko – patriotyczny komiks*, „Dziennik”, 2 III 2009; Jacek Wakar, *Miał być portret świętego – jest poprawny banal*, „Dziennik” 26 II 2009; Marcin Sendeci, *Jak zabić „Nila” ...czyli Ryszarda Bugajskiego oglądanka patriotyczna*, „Przekrój” 2009, nr 15; Piotr Putko, *Patriotyczna kicha*, „Film” 2007, nr 11.

22 *Nie ma kina w mieście? „Popiełuszko” do Ciebie przyjedzie*, http://wiadomosci.gazeta.pl/Wiadomosci/1,80708,6314995,Nie_ma_kina_w_miescie___Popieluszko__d_o_Ciebie_przyjedzie.html.

W zaklętym kręgu mitów

Przenieśmy teraz uwagę z aparatu dystrybucji i promocji na sam film i sposób, w jaki komunikuje widzowi swój przekaz, w jaki przekonuje do pamiętania wydarzeń historycznych w określony sposób, niosący ze sobą określone wyobrażenie publiczności – zatem zarazem społeczności – o sobie samej. W *Katyniu* zauważyć można bardzo proste rozwiązania formalne nawiązujące do głęboko zakorzenionych w polskiej świadomości – również za pośrednictwem kanonu formacyjnego – mitów. Już na samym początku, w siódmej minucie filmu, Anna (Maja Ostaszewska) szuka pomiędzy rannymi i świeżo aresztowanymi oficerami swego męża, rotmistrza Andrzeja (Artur Żmijewski). Ich córka dostrzega wojskowy płaszcz ojca przykrywający jakąś sylwetkę; gdy podbiega i go podnosi, okazuje się, że płaszcz przykrywa figurę umęczonego Chrystusa. Odwołanie do mitu mesjanistycznego i martyrologicznego jest oczywiste, przywodzi na myśl znane chyba przez każdego Polaka hasło „Polska Chrystusem narodów”. I choć scena ta, jak powiedział na konferencji organizowanej przez Katolicką Agencję Informacyjną Andrzej Wajda²³, ma mieć źródło w autentycznej opowieści Jana Nowaka-Jeziorańskiego, to jej wymowa jest przecież przede wszystkim prostą alegorią opartą na powszechnie znanym skojarzeniu.

Motywy mesjanistyczne pojawiają się także w *Popiełuszcze*, gdzie w ostatnim akcie filmowego dramatu tytułowy bohater przedstawiany jest w sposób przypominający Jezusa Chrystusa. Odbywa się to poprzez wpisanie śmierci bohatera w kontekst liturgicznego obrzędu ofiary, jaki stanowi część katolickiej mszy – obrzędu, w którym uczestniczyła wielokrotnie większa część polskiej masowej publiczności – a także w kontekst nabożeństwa drogi krzyżowej czy poprzez padające zza kadru słowa ewangelicznego opisu procesu Chrystusa przed Piłatem. Ksiądz Jerzy Popiełuszko jest świadomy zbliżającej się śmierci, zaś jedna z poprzedzających ją scen jako żywo przypomina znany z Ewangelii opis czuwania w ogrodzie Getsemani. Do mesjanistycznej tradycji odsyła również chociażby śpiewana w Hucie Warszawa „Pieśń konfederatów barskich” z drugiego aktu *Księdza Marka* Juliusza Słowackiego.

Z kolei pojawiający się pod koniec *Katynia* wątek Agnieszki (Magdalena Cielecka), dziewczyny walczącej z władzą – i to zarówno świecką, jak i kościelną – o

23 Wajda: to widzowie stwierdzą, czy "Katyn" spełnił oczekiwania, <http://ekai.pl/kultura/x13052/wajda-to-widzowie-stwierdza-czy-katyn-speelni-oczekiwania>.

upamiętnienie i „symboliczny pochówek” poległego w Katyniu brata, odsyła wprost do tragedii *Antygony*, jednego z nielicznych antycznych tekstów ciągle należącego do kanonu szkolnych lektur. Motyw ten wprowadzony jest zresztą równie dosłownie, co wspomniany powyżej Chrystus pod oficerskim płaszczem: sekwencję Agnieszki otwiera – zaczerpnięty z *Antygony* – monolog aktorki mającej wystąpić w inscenizacji dramatu Sofoklesa; Agnieszka sprzedaje swoje włosy na perukę dla tejże aktorki, zaś teatralny fryzjer mówi, że gdy ktoś bierze czyjeś włosy, bierze na siebie również los ich poprzedniego posiadacza. Jakby tego było mało, w kolejnej scenie wychodząca z teatru Agnieszka mija afisz z wypisanym wielkimi literami tytułem przedstawienia.

Następuje tu także charakterystyczna dla mitu idealizacja i polaryzacja postaci. Bohaterowie są tu albo bezwarunkowo „dobrzy” – jak żony-Penelopy, wierne, cierpiące Polonie żyjące oczekiwaniem na swych mężów i odtrącające zalotników, nawet takich, którzy, jak ukazany również w pozytywnym świetle oficer Armii Czerwonej, chcą jedynie fikcyjnego małżeństwa, by ułatwić przetrwanie w warunkach okupacji – albo bezwarunkowo „źli” i pozbawieni cech indywidualnych – jak funkcjonariusze NKWD, pojawiający się w filmie Niemcy bądź nauczycielka stająca po stronie nowej władzy, świadomie szerząca kłamstwo w sprawie Katynia i demonicznie głosząca, że „wolnej Polski już nie będzie”. Na „grottgerowski”, odpodmiotowany i podporządkowany interesom narodowej wspólnoty obraz kobiet w *Katyniu* zwróciły uwagę Magdalena Nowicka i Małgorzata Sadowska. Uczynienie pierwszoplanowymi bohaterami kobiet idealnie wpisuje się w etos poromantyczny. „Polonia jest kobietą, co więcej, widzianą przez pryzmat swojego ciała i macierzyństwa. Zatem nosicielki męczeństwa ojczyzny będą bez końca czekać na synów, a żony nie zdradzą ciałem pamięci mężów”²⁴, pisała Nowicka. Druga zaś z przywołanych recenzentek odwołała się do tradycji polskiego kina, przypominając zupełnie inny sposób ukazania wdowy: „nie jest to film o kobietach z krwi i kości: matki, żony i siostry zamordowanych oficerów to wyraźnie zakorzenione w romantyzmie figury, cierpiące grottgerowskie wdowy, strażniczki pamięci i polskiej tradycji. [...] A przecież pół wieku temu kino szkoły polskiej miało odwagę podjąć się rewizji narodowej mitologii. Tymczasem dziś nie do pomyślenia wydaje się film taki jak *Krzyż walecznych* Kutza, w którym wdowa po dzielnym kapitanie salwuje się ucieczką z miasteczka, w którym chce się ją na zawsze zakonserwować w żałobie”²⁵.

24 Magdalena Nowicka, *op. cit.*, s. 93.

25 Małgorzata Sadowska, *W niewoli romantycznych mitów*, „Przekrój” 2007, nr 38, s. 61.

Jednak przyjęta przez reżysera i charakterystyczna dla filmu pamięci narodowej etyka kolektywistyczna nie pozostawia miejsca na tego typu jednostkowe spojrzenie na człowieka, jego potrzeby, wybory, uczucia czy problemy.

Również przedstawiony w filmie wizerunek obozu odstaje znacząco od obrazu znanego choćby z *Eroiki* Andrzeja Munka, gdzie – złożona z jednostek o zróżnicowanych życiorysach, poglądach i charakterach – społeczność oficerów, przetrzymywana na niewielkiej powierzchni niczym zwierzęta w klatce, popada we frustrację oraz błahę, choć urastając do niebotycznych rozmiarów i nie pozwalając żyć konfliktom. Tutaj oficerowie uwięzieni w Kozielsku rozmawiają ze sobą niemal wyłącznie frazesami o honorze i konieczności powrotu do walki, czasem tylko – cicho i nieśmiało – zastanawiając się, co będzie dalej. Jedyne głosy sprzeciwu i niewiary w narodową rację, krytyczny wobec postawy przywódców II RP i etosu współwzięniów, jest natychmiast dyskredytowany, po pierwsze – jako niegodny zawodowego żołnierza, po drugie – jako podejrzewany o inspirację „sowiecką propagandą”. Życie w obozie przedstawiane jest przez pryzmat wigilii Bożego Narodzenia 1939 spędzanej na zesłaniu. To również obraz zakorzeniony w martyrologicznej mitologii Polaków, dość wspomnieć obraz Jacka Malczewskiego *Wigilia na Syberii*.

Jedynie słuszne wybory

Warto tu zauważyć, że pierwotnie w *Katyniu* wykorzystany miał być scenariusz Włodzimierza Odojewskiego, daleki od takiej jednoznaczności etycznej – główny wątek zbliżony miał być do powieści jego autorstwa pt. *Zasypie wszystko, zawieje...*, gdzie brat zamordowanego oficera odbywa podróż do znajdującego się już pod niemiecką okupacją Katynia, by odnaleźć jego zwłoki, po czym wraca na rodzinne Kresy Wschodnie, gdzie wiąże się z wdową po własnym bracie; również miał się tam pojawić wątek kłamstwa katyńskiego, demaskowanego przez prokuratora – przedwojennego socjalistę w służbie nowej władzy. Można zaryzykować tezę, że zarówno niejednoznaczność etyczna fabuły Odojewskiego, jak i – podobno przede wszystkim – niejednoznaczna biografia głównego bohatera, prokuratora Martiniego²⁶, zadecydowały o wyborze scenariusza Andrzeja Mularczyka.

26 Por. Magdalena Nowicka, *op. cit.*



Katyn, reż. Andrzej Wajda

W ukazanej w *Katyniu* wizji Polski po 1944 roku oceny etyczne przyznawane przedstawicielom różnych postaw są bardzo jednoznaczne, a jedynym „przyzwoitym” wyjściem dla walczącego przeciwko hitlerowcom u boku Sowietów oficera 1. Dywizji Piechoty im. Tadeusza Kościuszki jest po wojnie samobójstwo. „Godna pochwały jest postawa samobójczego kultu zmarłych; pozytywistyczna praca u podstaw, odbudowa i ocalenie tego, co można ocalić, nie mówiąc o włączeniu się w wir rewolucyjnych w swych skutkach reform społecznych – to zdrada”²⁷, krytykował film z pozycji młodej lewicy Bartosz Machalica. Ten radykalny sposób wartościowania postaw wpisuje się w długą tradycję polskiej *ars bene moriendi*, wdrukowującej – jak pisze Nijakowski – „w *habitus* skłonność do samoofiarowywania się na «ołtarzu ojczyzny»” i wytyczającej ścieżkę – co pokazał ostatnio Jan Klata w szeroko komentowanym spektaklu teatralnym *Trylogia* – między romantyczną ofiarą z *Księdza Marka*, samobójstwem wieńczącym *Pana Wołodyjowskiego*, klęską Powstania Warszawskiego a współczesnymi traumami zbiorowej świadomości Polaków. Opisuując długie trwanie w polskiej kulturze tego typu wzorców działania, Maria Janion zauważyła: „Wydaje się, że wchodzą w grę dwa schematy zachowań, przeciwstawne «niegodnej» chęci przeżycia. Jeden schemat można zawrzeć w takim mniej więcej przekonaniu: «Wszyscy powinni chcieć się bić, zwyciężać, brać odwet na

27 Bartosz Machalica, *Rację miał Andrzej Wajda*, <http://www.krytykapolityczna.pl/Bartosz-Machalica/Racje-mial-Andrzej-Wajda/menu-id-195.html>.

wrogu, poświęcać się dla ojczyzny», to schemat żołnierski. Drugi opiewa: «Wszyscy powinni godnie ginąć», to schemat straceńczy²⁸. Film pamięci narodowej łączy w sobie te dwa schematy – walka musi skończyć się ofiarą na ołtarzu ojczyzny i wartości, natomiast wszyscy, którzy wykraczają poza powyższy wzorzec, dowodzą swojej słabości moralnej.

Na ujednoznaczenie postaci oraz polaryzację ich racji w filmie *Popiełuszko. Wolność jest w nas* wskazywali z kolei nawet prawicowi komentatorzy, odwołujący się do „kombatanckich” wspomnień z okresu stanu wojennego. Jedni, jak Piotr Zaremba, traktowali to raczej jako uproszczenie stanowiące wadę tej produkcji: „Film *Popiełuszko* jest napisany i nakręcony tak, aby nikogo za bardzo nie urazić, oczywiście poza esbekami, Kiszczakiem i dyspozycyjną prokurator [...]. To wytyczyło granice twórczej wyobraźni. Bezpieczniej było pokazać tylko to, co bezsporne, opowiedziane przez samych uczestników. A i z tych relacji mniej wygodne zostały pominięte²⁹. Inni, jak Sławomir Cenckiewicz, widzieli w tym zabiegu triumf „prawdy historycznej” zgodnej z ich wizją świata. Cenckiewicz mówił: „I to, co zrobił pan w swoim filmie, jest akurat w tym kontekście doskonale, bo pan, po raz pierwszy chyba w polskim kinie moralnego niepokoju, pokazał po prostu świat przeciwstawny: zło komunizmu, gdzie nie ma dobrego ubeka, nie ma jakiegoś komunistycznego kacyka, który ma jakieś dylematy, i świat prawdy – Kościół katolicki, ruch wolnościowy. I to jest fenomenalne w tym filmie³⁰. Doskonale wpisuje się to w manichejski model rozumienia lat 1944–1989 lansowany w ramach prawicowej polityki historycznej, w którym, *notabene*, trudno dopatrzeć się przywoływanego przez Cenckiewicza „moralnego niepokoju”... Warto zauważyć, że zarówno w *Popiełuszce*, jak i w *Katyniu* katolicyzm zostaje utożsamiony z wzorcową postawą obywatelsko-patriotyczną. Pozytywni bohaterowie opowieści o księdzu Jerzym Popiełuszce, jeżeli nie są od początku aktywnymi członkami Kościoła katolickiego, to nawracają się – bądź to poprzez spowiedź, bądź nawet przyjęcie chrztu. Retoryka religijna przeplata się z patriotyczną. Charakterystyczny jest motyw przekazania różańca współnikowi w walce o ojczyznę – działanie powtarzające się i w *Katyniu*, i w *Popiełuszce*. Podobnie charakterystyczna jest scena, w której opozycjoniści – legitymujący się obrazkami świętych przypiętymi do ubrań – rozpoznają w tłumie współpracownika Służby Bezpieczeństwa, zadając

28 Maria Janion, *Placz generała. Eseje o wojnie*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 1998, s. 100.

29 Piotr Zaremba, *Popiełuszko – patriotyczny komiks*, <http://www.redakcja.pl/Tekst/Pop-Sztuka/527008,Popieluszko-to-patriotyczny-komiks.html>.

30 „Warto rozmawiać”, emisja 4 III 2009 w TVP2.

mu pytanie, czy zna Maksymiliana Kolbe, na które ten oczywiście nie umie odpowiedzieć. Obcy i wróg ojczyzny to ten, kto nie jest wprowadzony w religijny kod.



Generał Nil, reż. Ryszard Bugajski

Osobliwe i niepokojące miejsce zajmuje kwestia przynależności wyznaniowej i etnicznej w *Generale Nilu* Ryszarda Bugajskiego. Kilka fragmentów – jak np. groteskowe posiedzenie Sądu Najwyższego – w niebezpieczny sposób igra z mitem „żydokomuny”, zbliżając się do granicy antysemityzmu. „Wszyscy jesteście Polakami” – mówi jedna z uczestniczek zgromadzenia – „choć większość z nas jest pochodzenia żydowskiego”. Kwestia ta, nijak nieumotywowana akcją, zdaje się mieć na celu jedynie naznaczenie przedstawicieli aparatu represji jako „obcych”, „nie całkiem Polaków”, a zatem, w pośredni sposób, oczyszczenie narodowej wspólnoty z odpowiedzialności za powojenne stosunki w Polsce i ukazanie ich jako okupacji – nie tylko ze strony wroga zewnętrznego, ZSRR, ale również wewnętrznej „piątej kolumny”. Jak pisze Lech M. Nijakowski, „bez wątpienia liczba Żydów w partii komunistycznej i aparacie represji była znacząca”³¹. Jednak kwestia ta to zarazem „główny argument antysemitów, mający uzasadnić wszelkie – wojenne i powojenne – pogromy”³². Wyolbrzymianie tego faktu i przeakcentowanie – w sposób prawie że

31 Lech M. Nijakowski, *op. cit.*, s. 167.

32 *Ibidem*.

kabaretowy, jak zwrócił uwagę Tomasz Raczek³³ – udziału „obcych” w stalinowskich zbrodniach wpisuje się w mechanizm polityki historycznej, mający na celu zmarginalizowanie wstydlivego dziś udziału polskiej wspólnoty narodowej w budowie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, przedstawianej jako państwo „nielegalne”, kolejny zabór. W narracji tej nie ma również miejsca na oczywistą przecież różnicę między okresem faktycznego totalitaryzmu (do 1956 roku) a późniejszymi kolejami losu mniej lub bardziej autorytarnych ekip. Na skrajnie ahistoryczny charakter tej opowieści zwracają uwagę intelektualiści bynajmniej nie tylko lewicowi³⁴.

By oddać sprawiedliwość Bugajskiemu, dodać trzeba, że w jego filmie obok diabolicznych ubeków żydowskiego pochodzenia, trzymany na sowieckiej smyczy, pojawia się również pozytywna postać rabina – współwięźnia generała Fieldorfa. I ona wpisuje się jednak w homogeniczny kształt wyznaniowy społeczeństwa projektowanego przez film pamięci narodowej: by podkreślić, że rabin jest „nasz”, twórcy filmu każą mu odwoływać się do nauczania Jezusa Chrystusa.

Homogeniczna wspólnota

Nijakowski zwraca uwagę, że z perspektywy nowej polityki historycznej „ciało narodu jest niepodzielne”³⁵. W jego projektowanej świadomości nie ma miejsca dla alternatywnych wspólnot pamięci, które zaczęły dochodzić do głosu po 1989 roku. Wspólnoty te mogą mieć charakter regionalny i etniczny (odmienna od dominującej pamięć Ślązaków o II wojnie światowej, pamięć Łemków i Ukraińców o akcji „Wisła”), religijny (pamięć prawosławnych o przedwojennych prześladowaniach), światopoglądowy czy klasowy (pamięć o skomplikowanych losach przedwojennej lewicy w PRL, pamięć o powojennej emancypacji niższych warstw społecznych). Zakładana przez rzeczników polityki historycznej – i obecna również w filmie pamięci narodowej – wspólnota nie uwzględnia pamięci alternatywnych. Ten sposób przedstawiania polskiego społeczeństwa jest jednym z powodów, który pozwala

33 Tomasz Raczek, *General Nil – czytanka do oglądania*, <http://tomasz-raczek.blog.pl/id,4488317,title,General-Nil-czytanka-do-ogladania,index.html?ticaid=68ca9>.

34 Por. m.in. Lech M. Nijakowski, *op. cit.*, s. 204–210; Andrzej Walicki, *O inteligencji, liberalizmach i Rosji*, Universitas, Kraków 2007, s. 10–11, 20–25, 370–371, 382, 396; Adam Michnik, *Im gorzej, tym gorzej*, „Gazeta Wyborcza”, 25–26 IX 1993. Na zbliżony temat z zupełnie innej perspektywy ideologicznej Maciej Giertych, *PRL to też była Polska*, „Opoka” 2007, nr 62.

35 Lech M. Nijakowski, *op. cit.*, s. 224.

przymknąć oko na zastrzeżenia formułowane na gruncie niemieckiego kulturoznawstwa wobec teorii Assmanna, wedle których nadaje się ona do badania wyłącznie homogenicznych społeczeństw³⁶. Społeczeństwo polskie w omawianych filmach przedstawiane jest jako homogeniczne – wspólnota obywatelstwa łączy się tu ze wspólnotą etniczną i religijną. Podobnie projektowana jest publiczność filmu pamięci narodowej. Krytykując ten model polityki historycznej, Joanna Tokarska-Bakir stwierdziła: „Obywatelami tej polityki, jedynymi pełnoprawnymi obywatelami, są tak zwani etniczni Polacy – to znaczy ci spośród nas, których właściwie nie ma. Bo każdy z tych, którzy są i którymi jesteśmy, ma jakąś przeszłość niepolską – nie może być inaczej po latach zaborów, przemarszach wojsk i wędrówkach ludów”³⁷.

„Obóz amnezji narodowej” i jego wrogowie

Choć zarzut ten brzmi efektownie, priorytetem filmowej polityki historycznej nie jest jednak „czystość krwi”, o której mówi antropolożka, a której potwierdzenia należałoby szukać w mrokach dziejów. Znacznie ważniejsza jest wspólnota teraźniejszych interesów, które – przypomnijmy – zawsze decydują o sposobie przywołania przeszłości. Filmy pamięci narodowej stają się poręcznym orężem w sporach pomiędzy przedstawicielami odmiennych opcji światopoglądowych. Ich odbiorcy – w zależności od sposobu, w jaki ustosunkują się do tego nurtu kinematografii – przypisywani są do różnych obozów politycznych. Recenzując *Generała Nila* i opisując trudności związane z jego realizacją, Rafał Marszałek pisze: „Wyłoniły się również opory politycznej natury. Opowieść o Fieldorfie-Nilu wchodzi na ekrany niedługo po premierach filmów o Popiełuszce i Kuklińskim. Słusznie czy niesłusznie, wszystkie te nowe filmy uchodzą w oczach antagonistów wyłącznie za wykwit tzw. polityki historycznej, lansowanej przed kilkoma laty przez młodych konserwatystów. Środowisko, które *wybrało przyszłość*, gorszy się wskrzeszaniem upiornej przeszłości”³⁸. Odwołanie do sloganu „wybierzmy przyszłość” w sposób jasny odsyła do kampanii Aleksandra Kwaśniewskiego podczas wyborów prezydenckich w 1995 roku. Marszałek na łamach „Kina” odtwarza obraz polskiego życia politycznego (a może raczej: postpolitycznego), w którym podstawową osią

36 Por. Jerzy Kałużny, *op. cit.*, s. 93.

37 *Z Eryniami w znowie*. Z Joanną Tokarską-Bakir rozm. Weronika Szczawińska, „Didaskalia” 2009, nr 90, s. 64.

38 Rafał Marszałek, *Generał Nil*, „Kino” 2009, nr 4, s. 61.

podziału ma być stosunek do peerelowskiej przeszłości. Łatwo domyślić się, jakie motywy przypisuje tym, którzy „wybrali przyszłość” i kogo zalicza do tego obozu – sympatyków jakich partii, czytelników jakich gazet... Ten głęboki podział społeczeństwa ze względu na jego stosunek do pamięci projektowali „ojcowie-założyciele” polskiej polityki historycznej. Mówili oni o „próbie amputowania pamięci” jako jednym z „fundamentalnych błędów w konstrukcji III Rzeczypospolitej”³⁹ (to słowa Kazimierza Michała Ujazdowskiego, późniejszego twórcy programu „Patriotyzm jutra”, oraz Roberta Kostry). Janusz Kurtyka z IPN-u mówił o pamięci historycznej w następujący sposób: „To jest coś, co było nieobecne – albo było zwalczane przez niektóre ośrodki opiniotwórcze w ciągu ostatnich piętnastu lat”⁴⁰. O jakie „ośrodki” chodzi? Lech M. Nijakowski wprost wylicza symbole „obozu amnezji narodowej”: Tadeusz Mazowiecki, Aleksander Kwaśniewski, Adam Michnik.

Projektowanie tożsamości widowni filmu pamięci narodowej odbywa się nie tylko na etapie produkcji i promocji – jej koncepcja dojrzewa także, jak widać, w opiniach krytyków i innych osób wypowiadających się w mediach na temat filmu. W wypadku *Popiełuszki* sam reżyser, Adam Wieczyński, komentując na antenie publicznej telewizji swoją pracę nad filmem i pojawiające się podczas niej trudności, powiedział: „Ksiądz Jerzy jest wyzwaniem; tak jak wtedy, tak i teraz przeszkadza niektórym tym swoim przesłaniem, bardzo czytelnym. Ksiądz Jerzy mówił tak: «Pojednajmy się, ale w oparciu o prawdę», to znaczy: trzeba nazywać dobro i zło po imieniu i... oczywiście nikogo nie potępiać. Ale trzeba to nazwać. My mamy z tym pewne problemy”⁴¹. To odniesienie do kwestii lustracji w mniej eufemistyczny sposób powtórzył w tej samej audycji ks. Stanisław Małkowski: „Trwa zakłamanie. Trwa system, który jest kontynuacją tamtego, pod zmienioną nazwą, w zmienionych warunkach. Wówczas, w czasach PRL-u, bitwa o prawdę była dosyć jednoznaczna, to znaczy strony były dosyć łatwe do określenia. Teraz określić warunki tej bitwy i strony, które w niej uczestniczą, jest dużo trudniej, niemniej istota pozostała ta sama. System komunistyczny w jakimś sensie się przepoczwarzył, przetrworzył”⁴². Konsekwentny podział naszkicowany przez Marszałka rysuje się coraz wyraźniej. Ci, którzy nie dowartościowują należycie filmów pamięci narodowej, są kategoryzowani

39 Robert Kostro, Kazimierz M. Ujazdowski, *Odzyskać pamięć*, w: Robert Kostro, T. Merta (red.), *Pamięć i odpowiedzialność*, Ośrodek Myśli Politycznej – Centrum Konserwatywne, Kraków – Wrocław 2005, s. 45.

40 *Polska polityka historyczna*, „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej” 2006, nr 5, s. 6.

41 „Warto rozmawiać”, emisja 4 III 2009 w TVP2.

42 *Ibidem*.

jako nie tylko spadkobiercy historii reżimu, ale także odpowiedzialni za jego kontynuację i „represje” wobec waloryzowanych pozytywnie „prawdziwych Polaków” po 1989 roku.

Kłopoty prawicowym recenzentom sprawia natomiast Andrzej Wajda, mimo że mocno krytykowano go także z pozycji lewicowych, o czym mowa była powyżej. Dlaczego zatem komentatorzy o przeciwnej orientacji ideologicznej nie szczerzą Wajdzie słów rozczarowania, a czasem nawet i szyderstw?

Niewątpliwie istotna jest tu sama biografia reżysera, któremu nigdy nie było po drodze z postendecką ideologią i który – choć był jednym z głównych „opowiadaczy narodowych mitów” – w trakcie swej kariery wielokrotnie bywał obiektem krytyki ze względu na sposób, w jaki przedstawiał kluczowe momenty polskiej historii. „Od polskiego udziału w wojennych kampaniach armii napoleońskiej, przez tragedię powstania warszawskiego, aż po sierpniowy strajk stoczniovców w roku 1980 – istotne wątki narodowej historii minionych dwustu lat przyjęły kształt wyobrażeń powołanych do życia w jego filmach” – pisze Tadeusz Lubelski. Nie wszystkim wyobrażenia te odpowiadały. *Kanał* (1956) i *Popiół i diament* (1958) krytykowano zarówno „z lewa”, jak i „z prawa”. Z jednej strony nie wiązały one „martyrologii narodu i bohaterstwa ze świadomą walką o Polskę Ludową”, jak głosiła pamiętna *Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii z czerwca 1960 roku*⁴³, z drugiej – ukazany w tych filmach obraz historii Polski daleki był od brązowniczych oczekiwań piewców narodowych świętości. Jednak obiektem szczególnej krytyki stała się *Lotna* z roku 1959. „Narodowe” skrzydło PZPR i kadry oficerskiej protestowało przeciwko ironicznemu wydzwiękowi filmu, a przede wszystkim przeciw ukazaniu szarży kawaleryjskiej na czołgi, do której w rzeczywistości nigdy nie doszło, a która na trwałe weszła do polskiej wyobraźni i pamięci zbiorowej – dzięki czemu jasno widać, jak silny udział w tworzeniu społecznych wyobrażeń na temat przeszłości ma obraz filmowy.

Współcześnie Wajdę obciąża w oczach prawicowych oponentów domniemana przynależność do wspomnianego przez Marszałka obozu tych, którzy „wybrali przyszłość”. Nie bez znaczenia jest tu jego wysoka pozycja w polskim środowisku filmowym, której przecież trudno się dziwić, i niegdysiejsze oficjalnie wyrażone poparcie dla Unii Wolności. Krzysztof Kłopotowski, pisząc o planach nakręcenia

43 Por. Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Chorzów 2008, s. 221.

przez Wajdę filmu o Wałęsie, wyraża obawę, czy film ów nie będzie „próbą narzucenia nam na zawsze interpretacji najnowszej historii zgodnie z wykładnią «Gazety Wyborczej», podobnie jak *Katyń* był zrobiony «do przyjaciół Moskali», czyli dobrych Rosjan”⁴⁴. O postać „dobrego Rosjanina”, oficera Armii Czerwonej ratującego przed wywózką żonę oficera polskiego, pretensje do reżysera miał również recenzujący film dla „Naszego Dziennika” Józef Szaniawski, wedle którego „falszywym zgrzytem jest główna rola męska w *Katyniu*. To dobry Rosjanin, oficer Armii Czerwonej, okupant Polski. Nie można wykluczyć istnienia właśnie takiego, ale pokazanie dobrego sowieckiego oficera to fałsz, którego dopuścił się Wajda. Szczególnie, że złych Rosjan właściwie w filmie brak. Są jedynie statyści – oprawcy z NKWD, zupełnie anonimowi”⁴⁵. Wizja „wroga wewnętrznego” – funkcjonariusza MBP, ale i prosowieckiej nauczycielki, komunistycznego działacza czy nowo mianowanego starosty o proletariackim pochodzeniu – odpowiada prawicowej narracji na temat minionej epoki. Natomiast naruszenie prostego podziału „swój-wróg” na płaszczyźnie narodowej powoduje pewien wyłom w obowiązującej dziś filmowców opowieści i czyni artystę przedmiotem ataków. Podczas jednej z konferencji prasowych Wajda stwierdził, że przy „bezdusznym żołnierzach, którzy wykonywali rozkaz, zabijając polskich oficerów, zdarzali się także oficerowie z duszą” i że „nawet jeśli sprawiedliwy był tylko jeden, to naszym obowiązkiem było go pokazać”⁴⁶.

Jednostka i narodowe rytuały

Być może ta decyzja i cytowane słowa reżysera to coś, co łączy *Katyń* z indywidualną perspektywą *Lasu katyńskiego* Marcela Łozińskiego (1990), nad którym to filmem Wajda sprawował przeciw opiekę artystyczną i którego był inspiratorem. W swoim dokumencie Łoziński podążał do katyńskiego miejsca zbrodni wraz z potomkami jej ofiar, konfrontował ich pamięć z pamięcią żyjących wówczas świadków – mieszkańców okolic Katynia – a nawet z pamięcią archiwisty-funkcjonariusza NKWD. Rekonstruował prywatne wspomnienia, dotykając spraw o znaczeniu ogólnospołecznym. Przejście od prywatności rytuału żałoby do

44 Krzysztof Kłopotowski, *Wajda robi film o Wałęsie*, <http://klopotoski.salon24.pl/2595,wajda-zrobi-film-o-walesie>.

45 Józef Szaniawski, „Nasz Dziennik”, 22 IX 2007, s. 10.

46 *Wajda: to widzowie stwierdzą, czy "Katyń" spełnił oczekiwania*, *op. cit.*

ujednoznaczonego masowego widowiska, tworzącego nowy narodowy mit – to droga, którą w ostatnim dwudziestoleciu przebyło polskie kino w swej pracy nad zbiorową pamięcią.