

# PRZEPISYWANIE PRL-U. STRATEGIE PRZYWOŁYWANIA PRZESZŁOŚCI W NAJNOWSZYM KINIE POLSKIM

KAMILA ŻYTO

Uniwersytet Łódzki  
University of Łódź  
kamila.zyto@uni.lodz.pl  
ORCID 0000-0003-2822-8341

„I gdy spojrzeli wstecz, ujrzeli swoją przyszłość...”.

Powstałe w dwóch pierwszych dekadach XXI wieku naukowe<sup>2</sup>, eseistyczne czy reportażowe<sup>3</sup> opracowania dotyczące funkcjonowania różnych aspektów rzeczywistości Polski Ludowej<sup>4</sup> poświadczają niemające zainteresowanie tym okresem historycznym. Dzieje się tak między innymi za sprawą kultury audiowizualnej, która poddaje refleksji i przywraca pamięci zbiorowej minioną epokę, a w ostatniej dekadzie wybudowała jej okazały pomnik<sup>5</sup>.

Sposoby artykulacji pamięci PRL-u przybierają rozmaite formy. Badania dotyczące komunistycznej przeszłości rozwijają się dwutorowo. Część z nich opisuje życie codzienne, inne koncentrują się na sposobie, w jaki „konstruowana jest pamięć kulturowa epoki, jakie narracje o komunizmie są propagowane przez tych, którzy go doświadczyli, i jak te różnorodne, często

<sup>1</sup> G. Gospodinow, *Schron przeciwczasowy*, przeł. M. Pytlak, Kraków 2022, s. 230.

<sup>2</sup> Zob. M. Benovska-Sabkova, M. Vrzgulová, *Memory of Communist Past as a Research Field*, „Slovenský Národopis” 2021, no. 2(69).

<sup>3</sup> Zob. A. Bočkowska, *Księżyc z Peweksu. O luksusie w PRL*, Wołowiec 2017; O. Drenda, *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w czasach transformacji*, Kraków 2016.

<sup>4</sup> Za PRL uznają okres od 1945 roku do 1989, nazwa ta oficjalnie funkcjonowała w latach 1952–1989. Synonimicznie będą stosowała określenie Polska Ludowa.

<sup>5</sup> W Warszawie funkcjonuje Muzeum Życia w PRL-u, w Rudzie Śląskiej Muzeum PRL-u, w Gdańsku rekwizyty z epoki są częścią wystawy poświęconej Solidarności w Europejskim Centrum Solidarności, w Krakowie Muzeum Nowej Huty powstało z połączenia Muzeum Historycznego Miasta Krakowa i Muzeum PRL-u. Ponadto popularne są gry planszowe inspirowane życiem codziennym w PRL-u (*Pan tu nie stal, Jak to wtedy było*).

antagonistyczne wspomnienia przenikają do mediów, publicznego dyskursu oraz pamięci politycznej<sup>6</sup>. W ramach drugiej ze wskazanych perspektyw wyraźna jest tendencja do skupiania się na popkulturowych wytworach epoki<sup>7</sup>. Przedmiotem badań jest zwłaszcza „konsumowanie przez [popkulturę – przyp. K.Ż.] treści związanych zarówno z elementami ideologii komunistycznej, jak i życia codziennego w krajach demokracji ludowej”<sup>8</sup>.

Wizerunkom PRL-u w filmie fabularnym poświęcono wiele artykułów<sup>9</sup>. Jednak ich liczba wciąż rośnie, a charakter dzieł, których akcja rozgrywa się w tamtych czasach, ulega zmianie. Polskę Ludową coraz częściej portretuje pokolenie twórców, których dzieciństwo przypada na schyłek epoki<sup>10</sup>. Emblematyczna pod tym względem okazała się zwłaszcza druga połowa roku 2021, kiedy premierę miały: *Zupa nic* Kingi Dębskiej, *Bo we mnie jest seks* Katarzyny Klimkiewicz, *Hiacynt* Piotra Domalewskiego, *Najmro. Kocha, kradnie, szanuje* Mateusza Rakowicza oraz *Miasto* Marcina Sautera. Ponadto emitowano serial *Pajęczyna* z Joanną Kulig (TVN). W 2022 widzowie mogli obejrzeć *Gierka* Michała Węgrzyna, *Chrzcziny* Jakuba Skoczni, serial *Brokat* (Netflix) czy melodramat *Marzec'68* Krzysztofa Langa. Spadek liczby produkcji filmów rozgrywających się w Polsce Ludowej przyniósł dopiero rok 2023.

<sup>6</sup> M. Benovska-Sabkova, M. Vrzgulová, *Memory of...*, op. cit., s. 200. Wszystkie fragmenty literatury anglojęzycznej przywołane w niniejszym tekście po polsku zostały przetłumaczone przeze mnie.

<sup>7</sup> Zob. *Popkomunizm. Doświadczenie komunizmu a kultura popularna*, red. M. Bogusławska, Z. Grębecka, Kraków 2010; „Kultura Popularna” 2014, nr 2, red. B. Giza, P. Zwierzchowski; *PRL-owskie re-sentymenty*, red. A. Kisielewska, M. Kostaszuk-Romanowska, A. Kisielewski, Gdańsk 2017.

<sup>8</sup> M. Bogusławska, Z. Grębecka, J. Sadowski, *Wstęp*, w: *Popkomunizm...*, op. cit., s. 8.

<sup>9</sup> Ł. Krzyżanowski, *Obrazki z PRL: portret epoki we współczesnym kinie*, „Kultura i Społeczeństwo” 2010, nr 4(54), s. 185–195; B. Giza, *Antropologia codzienności w wybranych polskich filmach o PRL*, w: *PRL-owskie re-sentymenty...*, op. cit. s. 87–106; P. Zwierzchowski, *Images of The People's Republic of Poland in the Polish Cinema and Literature After 1989*, „The Polish Review” 2017, no. 3(62), s. 59–68; N. Korczarowska, *Co myśli Pan T. o piekle (PRL-u)*. *Polskie kino rozrachunkowe w latach 2010–2020*, w: *Film polski współcześnie: od głównego nurtu do eksperymentu*, red. M. Giec, A. Majer, Łódź 2021, s. 65–92; A. Lewicki, *Jaruzelonostalgia? Wizerunek lat osiemdziesiątych w polskim kinie najnowszym (2007–2017)*, „Kultura i Edukacja” 2019, nr 3, s. 22–35.

<sup>10</sup> Twórcy większości przywołanych filmów urodzili się pod koniec lat siedemdziesiątych lub na początku kolejnej dekady.

W kinie polskim można wskazać kilka współistniejących trybów opowiadania o PRL-u<sup>11</sup>. Dużo pisze się zwłaszcza o nostalgii jako strategii pamięciowego przywoływania epoki<sup>12</sup>. W odniesieniu do filmowych praktyk to nadal kategoria użyteczna, jednak ulegająca ewolucji<sup>13</sup>. W niniejszym artykule rozumiana jest jako tęsknota za domem, który nie istnieje albo nigdy nie istniał<sup>14</sup>. Dom w tym wypadku to nie tyle realnie istniejące miejsce (Polska), ile miejsce zanurzone w określonym czasie (Polska Ludowa) i na skutek działania procesów pamięciowych funkcjonujące jako fantazmat czy wyobrażenie. Svetlana Boym podkreśla: „Kinematograficzne przedstawienie nostalgii jest podwójnym odsłonięciem, nałożeniem na siebie dwóch obrazów – domu i zagranicy, przeszłości i chwili obecnej, snu i życia codziennego [podkr. – K.Ż.]”.

W odniesieniu do kina polskiego Barbara Giza już w 2017 roku diagnozowała:

nasilenie produkcji filmów, których akcja rozgrywa się w okresie PRL, przy czym epoka ta traktowana jest w większości z nich poprzez pryzmat różnego rodzaju zabiegów artystycznych, które wywołują dystans i wrażeńie „świata”, którego nie ma [podkr. – K.Ż.], nie tylko dlatego, że stanowi historię. Codziennosc jest w nich traktowana jako zestaw elementów scenografii, ale postaci i ich problemy bardzo często są jak najbardziej współczesne [podkr. – K.Ż.]<sup>15</sup>.

Opinia ta awizuje wyłonienie się nowej tendencji obrazowania PRL-u.

<sup>11</sup> Za podstawowe sposoby opowiadania wykorzystywane przez kino polskie można uznać: tryb rozliczeniowy (często filmy patriotyczno-martyrologiczne), tryb realistyczno-naturalistyczny (narracje o trudach i rytuałach peerelowskiej codzienności) oraz tryb farsowo-nostalgiczny (filmy fetyszyzujące wybrane aspekty epoki, jednocześnie pokazujące ją w krzywym zwierciadle).

<sup>12</sup> Obiektem nostalgii coraz częściej staje się także dekada lat 90. (np. *Powrót do tamtych dni* (2021) Konrada Aksinowicza).

<sup>13</sup> Dobrochna Dabert, pisze o ostalгии, czyli tęsknocie za czasami Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Analogicznie termin ten jest stosowany w odniesieniu do innych krajów Bloku Wschodniego (D. Dabert, *Ostalgia i bezpowrotnosc w srodkowoeuropejskim kinie przełomu*, „Porównania” 2012, nr 11, s. 139–156).

<sup>14</sup> S. Boym, *Nostalgia jako źródło cierpień*, przeł. I. Boruszowska, „Ruch Literacki” 2019, z. 1(352), s. 99.

<sup>15</sup> B. Giza, *Antropologia...*, op. cit., s. 102.

Artykuł stanowi kontynuację istniejących badań i stawia pytanie o rolę, jaką odgrywają w kształtowaniu postpamięci wizerunki PRL-owskiej przeszłości konstruowane w najnowszym polskim filmie<sup>16</sup>. Celem szkicu jest zwrócenie uwagi na funkcjonujące strategie kreowania obrazu epoki, a nie sposoby jej rekonstruowania. W konsekwencji nie będą omawiane dzieła historyczne, choć historia może stanowić tło lub kontekst wydarzeń<sup>17</sup>. Analiza pokazywania peerelowskiej przeszłości dokonana zostanie w odniesieniu do kategorii pamięci protetycznej zaproponowanej przez Alison Landsberg oraz kwestii kształtowania tożsamości społecznej, możliwej dzięki procesowi przepisywania pamięci.

Materiał badawczy stanowią filmy oraz serie powstałe po 2009 roku, kiedy zostały stworzone *Rewers* Borysa Lankosza oraz *Dom zły* Wojciecha Smarzowskiego – pierwsze „gatunkowe” dzieła rodzimej kinematografii rozgrywające się w PRL-u. Jakub Majmurek zauważa, że zamykają one okres „małego realizmu” i rozpoczynają czas gatunkowości oraz pastiszu<sup>18</sup>. Choć funkcjonujące wcześniej sposoby pokazywania epoki wciąż są wykorzystywane, nie dominują już, dlatego wiele przywoływanych filmów to dzieła „zmacone”. Ponadto w kinie polskim można wskazać obrazy autorskie, wymykające się jednoznacznej kategoryzacji (*Ida* 2013 i *Zimna wojna* 2018, reż. Paweł Pawlikowski).

### **Pamięć protetyczna oraz budowanie tożsamości społecznej**

W kontekście strategii pokazywania PRL-u we współczesnym filmie (i serialu) użyteczna jest zaproponowana przez Alison Landsberg kategoria pamięci protetycznej. W tym ujęciu przeszłość, dzięki oddziałującym na emocje mediom audiowizualnym, staje się udziałem nie tylko tych, którzy „pamiętają” i „doświadczyli”, lecz również osób należących do różnych pokoleń, ras itd. Ma ona charakter inkluzywny, gdyż „utowarowienie umożliwi obieg wspomnień i obrazów przeszłości na wielką skalę; udostępnia te wspomnienia wszystkim,

---

<sup>16</sup> Za M. Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York 2012.

<sup>17</sup> W drugiej połowie 2021 roku powstał tylko jeden film *stricte* „historyczny” i dotyczący wydarzeń politycznych z tamtego okresu (*Żeby nie było śladów* (2021) Jana P. Matuszyńskiego).

<sup>18</sup> J. Majmurek, *Ostatnia dekada: zwrot antyrealistyczny*, „Dwutygodnik.com” 2016, nr 10(196), <http://www.dwutygodnik.com/artykul/6790-ostatnia-dekada-zwrot-antyrealistyczny> (dostęp 1.04.2023).

którzy są w stanie zapłacić”<sup>19</sup>. W rezultacie „prywatnie odczuwane wspomnienia publiczne rozwijają się po zetknięciu z masową, kulturową reprezentacją przeszłości wtedy, gdy nowe obrazy i idee wchodzą w kontakt z archiwum doświadczeń danej osoby”<sup>20</sup>.

Współczesna polska kinematografia obfituje w dzieła stanowiące protezy pamięciowe PRL-u. Powstały one z myślą o szerokiej widowni i umożliwiają afektywne doświadczanie przeszłości. Dzieła te bazują nie tylko na bagażu doświadczeń widzów pamiętających tamte czasy, ale i tych, dla których PRL jest jedynie epoką historyczną. Ponadto podejmują one problemy współcześnie szeroko dyskutowane, ich głównym zaś celem nie jest transmisja traumy z przeszłości.

Pamięciowe protezy powstają dzięki **przepisywaniu pamięci o PRL-u** – dostosowywaniu i kształtowaniu historii rozgrywających się w tamtych latach w zgodzie z konwencjami gatunkowymi, preferencjami tematycznymi czy strukturami narracyjnymi dominującymi w kulturze popularnej ery posttransformacyjnej. Natomiast „wszystkie remediacje/*rewritings* mają charakter metonimii. Po pierwsze bowiem zastępują oryginał, z którym łączy je realna (a więc metonimiczna) zależność, po drugie – oddają swój pre-tekst zwykle tylko częściowo (jak np. antologie), eksponują pewne jego cechy, a pomijają inne (podkr. – K.Ż.)”<sup>21</sup>. Pamięć PRL-u przekładana jest w zgodzie z tymi zasadami na kody noszące znamiona języka globalnego Hollywood. W ten sposób spełniony zostaje postulat Michała Oleszczyka, który uważa, że „tworzenie historycznych filmów pod dyskurs międzynarodowy” jest niezbędne i „stwarza okazję do wywierania kulturowego wpływu i do kulturowej wymiany”<sup>22</sup>. Czy jednak we współczesnym kinie polskim mamy do czynienia tylko z takim wykorzystaniem PRL-owskiej przeszłości?

<sup>19</sup> A. Landsberg, *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York 2004, s. 18. Swoje koncepcje Landsberg rozwija w kolejnej książce: *Engaging the Past. Mass Culture and the Production of Historical Knowledge*, New York 2015.

<sup>20</sup> A. Landberg, *Prosthetic Memory...*, op. cit., s. 18.

<sup>21</sup> K. Lukas, *Translacja i pamięć jako metafory kulturowe. Analogie, punkty stykowe, interakcje*, „Przekładaniec” 2019, nr 39, s. 33–34.

<sup>22</sup> K. Kisiołek, O. Stolarczyk, *Zrozumienie historii jest kluczem do filmu* [rozmowa z Michałem Oleszczykiem], „Script” 2019, z. 3, s. 130.

Pamięć protetyczna odgrywa istotną rolę w budowaniu tożsamości społecznej. Przeszłość Polski Ludowej na nowo zespalana z aktualnym dyskursem zapewnia płynność narracji tożsamościowej. Odnalezienie analogii między socjalistycznym „wtedy” i kapitalistycznym „teraz” sprawia, że konstruowana jest, choćby iluzoryczna, ciągłość historii narodu. Postpamięć zaś to już nie pamięć doznanych przez naród krzywd, lecz wyimaginowanego i mitologizowanego początku postkomunistycznej rzeczywistości.

### „Przedłużony” PRL – czyli protezy kapitalizmu

Akcja filmów o PRL-u (*Być jak Kazimierz Deyna*, reż. Anna Wierczur, 2012; *Najmro. Kocha, kradnie, szanuje*) często rozgrywa się na przełomie lat 80. i 90.. Okres transformacji nie różni się od poprzedzającej go dekady, co wynika z liberalizacji gospodarczej, która rozpoczęła się jeszcze przed zmianą ustroju. Można więc mówić o „przedłużonym PRL-u”<sup>23</sup>. Ten niekiedy zdaje się trwać od czasu reform zainicjowanych w latach 60. (*Sztuka kochania. Historia Michaliny Wisłockiej*, reż. Maria Sadowska, 2017; *Gierek*).

We współczesnym filmie to PRL uformował mentalność bohaterów, stając się kuźnią ich ekonomicznej zaradności. Ojciec protagonisty *Być jak Kazimierz Deyna* już w Polsce Ludowej zajmował się „kombinowaniem”, a w nowym ustroju warsztat samochodowy zamienił na stragan na targowisku. Zaradnego rodzica trafnie podsumowuje Kazik: „No i gdyby ojciec nie rozwalił wtedy w Polsce z Solidarnością tego komunizmu, co to go wcześniej z komunistami budował, to pewnie nie byłoby w Polsce kapitalizmu, a mój ojciec nie zostałby biznesmenem”. Głównemu bohaterowi filmu Rakowicza *Najmro...* w konfrontacji z kapitalistyczną rzeczywistością także pomaga zdobyte w komunizmie doświadczenie. Słynny bandyta przedstawiany jest jako rzutki kapitalista, który napady na Peweksy wpisuje w przemyślaną strategię marketingową. „Co jest kluczem do sukcesu w handlu?” – pyta, by odpowiedzieć: „Klient masowy” oraz dodać „a na rynku towaru mało, to weźmiemy tym, co już mają, i sprzedamy tym, co nie mają”. Jego grupa przestępcza określana jest mianem „firmy”, a przyjaciel-gangster protestuje przeciwko roli „handlowca”. Zmysł współczesnej bizneswoman ma także bohaterka *Sztuki kochania* – progresywna edukatorka, rozumiejąca mechanizmy rynku wydawniczego. Wisłocka, krążąc po bazarze Różyckiego, gdzie

<sup>23</sup> Por. D. Grala, *Reformy gospodarcze w PRL (1982–1989)*, Warszawa 2005.

wykuwał się duch polskiej przedsiębiorczości, odkrywa zalety nielegalnego obiegu i szeptanej reklamy.

Polska Ludowa pokazywana jest jako swego rodzaju poligon, na którym bohaterowie zdobywają doświadczenie, niezbędne, aby nie tyle (i nie tylko) przetrwać, ile odnieść życiowy sukces. Spryt, a nawet „kontrolowany” konformizm stają się, inaczej niż w kinie moralnego niepokoju, zaletami protagonistów. Wyłania się obraz epoki, w której socjalizm udzielił rodakom niezbędnej lekcji życia i wychował rzeszę obywateli gotowych do starcia z bezlitosną machiną wolego rynku. Opozycjoniści i wojownicy o wolność zostają zastąpieni *self-made* menami, dla których komunizm to po prostu „problemem do rozwiązania”. Tym samym zostaje wytworzony fantazmatyczny obraz PRL-owskiej rzeczywistości jako antenata neoliberalizmu, a dyskurs heroiczno-martyrologicznej walki o wolność narodu zastąpiony jest równie heroiczną, lecz już nie martyrologiczną, walką o realizację *PRL dream*.

### **PRL w kostiumie (gatunkowym)**

Historie rozgrywane się w Polsce Ludowej przepisywane są za sprawą wykorzystania popularnych konwencji gatunkowych. Co ciekawe, wykorzystywane są gatunki typowe dla kina hollywoodzkiego, a dla kina polskiego, zwłaszcza okresu PRL-u, niemal obce lub egzotyczne. Zostają one nacechowane ironią, ale i pozostają ostentacyjnie samoświadome oraz autotematyczne. Liczne nawiązania, które wprowadzają twórcy współczesnego kina gatunkowego, zachęcają do zachowania dystansu wobec przedstawionej rzeczywistości, a więc PRL-u. Ponadto w zgodzie z duchem postmodernizmu konwencje gatunkowe ulegają hybrydyzacji czy rekonfiguracji.

Wskazane tendencje obecne są już w *Rewersie*. Film łączy elementy różnych poetyk oraz odwraca tradycyjne schematy genderowe i zespaja historię o socjalistycznej rzeczywistości z podszytą grozą opowieścią kryminalną. Amant i kochanek głównej bohaterki, stylizowany na detektywa z filmów *noir*, wraz z rozwojem akcji okazuje się agentem SB – *homme fatale* w służbie systemu. Owocem zakazanego związku opozycjonistki i partyjnego apartczyka jest syn-pogrobowiec, którego matka karmi legendą ojca-męczennika walki z systemem. Pobrmiewają tu więc echa kina heroiczno-martyrologicznego, choć potraktowanego *à rebours*. Z ducha *noir* czerpią też *Dom zły* czy *Hiacynt*. Ten pierwszy wyraźnie odsyła do *Fargo* (reż. Ethan i Joel Coen, 1996), w drugim finałowa strzelanina przywodzi zaś na myśl *Podejrzanych* (*The Usual Suspects*,

reż. Bryan Singera, 1995)<sup>24</sup>. Motywem podlegającym deformacji jest wątek *amour fou*. U Smarzowskiego dochodzi do jego karykaturyzacji (naturalistyczny akt seksualny zakończony zostaje upokorzeniem prowincjonalnej *femme fatale*). W *Hiacyncie* mamy z kolei do czynienia z wprowadzeniem wątku homoseksualnego, tym samym poruszona zostaje kwestia osób LGBT+.

Wiele współczesnych polskich filmów gatunkowych to kino sensacyjno-szpiegowskie, stosujące strategię kina transnarodowego<sup>25</sup> i łączące to, co lokalne, z tym, co globalne, także na poziomie tematycznym. Taka formuła pozwala na wpisanie „sprawy polskiej” w kontekst międzynarodowy. Ryszard Kukliński w *Jacku Strongu* (reż. Władysław Pasikowski, 2014) wzorowany jest na postaciach z prozy Johna le Carre’ego, a wydarzenia zostają przedstawione jako element zimnowojennej rozgrywki mocarstw. *Ukryta gra* (reż. Łukasz Kośmicki, 2019) rozgrywa się w dobie kryzysu kubańskiego, a Warszawa okazuje się areną starcia mocarstw. W *Pajęczynie* tłem historii kryminalnej jest atomowy wyścig. „Globalny” potencjał filmów pełnometrażowych zostaje niekiedy wzmocniony za sprawą „gwiazdorskiej” obsady<sup>26</sup> oraz przenoszenia akcji między stolicą Polski Ludowej a USA (*Jack Strong*, *Ukryta gra*). Szpiegowski thriller *Doppelgänger. Sobowtór* Jana Holoubka (2023), odwołujący się do serii o Jamesie Bondzie, rozgrywa się w Polsce, Francji i innych krajach europejskich. Jego bohater to nie tylko ofiara totalitaryzmu, lecz także uczestnik „wojny światów”. Tym samym doświadczenia rodaków z okresu komunizmu stają się równie „atrakcyjne”, co przygody popkulturowych herosów, a ludowa ojczyzna wydaje się mniej zaściankowa.

Odwołanie się do uniwersalnych konwencji gatunkowych, łączenie tematów globalnych i lokalnych oraz intertekstualne nawiązania sprawiają, że

<sup>24</sup> Jak pisze Kamil Kalbarczyk: „Wizualnie przywodzi na myśl wyrafinowane i mroczne thrillery Davida Finchera, z »Siedem« i »Zodiakiem« na czele. Oszczędnie też operuje szarością, zazwyczaj kluczową w gamie barwnej filmów opowiadających o opresyjności mechanizmów państwowych PRL-u” (idem, *Mroczne przejście*, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Hiacynt-24044>, (dostęp 1.04..2023)).

<sup>25</sup> Kategoria kina transnarodowego jest pojęciem złożonym, odwołuje się do koncepcji Elizabeth Ezry oraz Terry’ego Rowdena (eidem, *General Introduction. What Is Transnational Cinema*, w: *Transnational Cinema: The Film Reader*, ed. E. Ezra, T. Rowden, London-New York 2005, s. 4).

<sup>26</sup> W *Jacku Strongu* łącznika Kuklińskiego gra Patrick Wilson, gwiazdą *Ukrytej gry* jest Bill Pullman, w *Pajęczynie* „międzynarodowość” obsady opiera się na obsadzeniu w roli głównej Joanny Kulig.



współczesne polskie filmy i seriale o PRL-u mają potencjał umożliwiający ich cyrkulację w globalnym obiegu przemysłu kulturowego. Jednocześnie historia PRL-u przełożona na współczesne wzorce gatunkowe zostaje wprowadzona do pamięci funkcjonalnej<sup>27</sup>, dzięki czemu ma szansę stać się integralną częścią potransformacyjnej tożsamości Polaków.

### **Żywy świętych popkultury (i nie tylko)**

Film biograficzny jest jednym z gatunków w ostatnich latach szczególnie często wykorzystywanym jako protetyczny nośnik pamięci o PRL-u. Tego typu narracje w miejsce hagiograficznych żywotów postaci historycznych proponują biografie celebrytów popkultury, tym samym preferują opowieści poświęcone idolom konsumpcji, nie zaś produkcji<sup>28</sup>. Ponadto jeśli współczesne filmy i seriale biograficzne opowiadają o realnie istniejących postaciach, to często są jedynie luźno inspirowane ich losami; rzadko realizują schemat opowieści o wybitnym człowieku (*Great Man*)<sup>29</sup>; wreszcie ich twórcy wykorzystują historie bohaterów jako pretekst do poruszenia aktualnych tematów. Służy to aktywowaniu zaangażowania widza w kwestie społecznie ważne u progu XXI wieku. Jeśli biopiki portretują bohaterów zmagających się z absurdem systemu, to ze względu na ich wkład w historię społeczną czy kulturową, a nie polityczno-historyczną. W konsekwencji prezentowany jest obraz PRL-u jako miejsca, w którym istniała przestrzeń dla nienormatywnych osobowości stawiających odpór procesowi ideologicznego formatowania.

*Najmro* zaczyna się od magicznego zniknięcia bohatera z więziennego spacerniaka, a napis informuje, że wydarzenia są „inspirowane życiem Zdzisława Najmrodzkiego”. *Bo we mnie jest seks* otwiera inskrypcja: „Wydarzenia w filmie mogły się wydarzyć, ale nie musiały”. *Pan T.* to historia, która „nie została oparta na żadnej biografii”<sup>30</sup>. Bohaterowie, choć swą tożsamość „wypożyczają” od istniejących osób, stają się nośnikami wzorców osobowościowych

<sup>27</sup> Zob. A. Assmann, *Pamięć magazynująca i funkcjonalna w historii i terażniejszości*, przeł. K. Sidkova, w: eadem, *Między historią a pamięcią*, Warszawa 2013.

<sup>28</sup> Kategorie te wprowadza Leo Lowenthal, a przywołuje je i omawia Elżbieta Durys (eadem, *Ekranowe życie. W kręgu filmowej biografistyki*, „Kwartalnik Filmowy” 2021, nr 114, s. 206).

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Durys wskazuje, że było to wynikiem praw autorskich, których koszty musieliby ponieść twórcy filmu, (eadem, *Ekranowe życie...*, op. cit.).

typowych dla współczesnej kultury. Pan T. (domniemany Leopold Tyrmand) jest modelowym artystą-buntownikiem, filmowa Jędrusik kontrowersyjną celebrytką, Najmro zaś szarmanckim zawiadakią. W konsekwencji rzeczywistość przedstawiona i ujęta w nawias to PRL wyobrażony: kolorowy jak z żurnala (*Bo we mnie jest seks*), rozedrgany jak z teledysku (*Najmro*) czy graficznie precyzyjny jak z fotograficznego albumu (*Pan T.*).

Niedookreślony status bohaterów sprawia, że ich losy mogą być odczytywane jako uniwersalne, nawet wtedy, gdy podobieństwo do istniejących osób jest znaczące. Michalina Wisłocka w filmie Sadowskiej staje się forpocztą seksualnej rewolucji i z ducha feministycznej solidarności płci. Podobnie skrojona została Kalina Jędrusik grana przez Marię Dębską. W drugim z wymienionych dzieł wybrzmiewają echa #MeToo, natomiast „Jędrusik rezonuje tak mocno z obecnym klimatem polityczno-społecznym, że dyrektor Molski staje się chodzącą tautologią”<sup>31</sup>.

Biograficzne kino polskie sięga coraz częściej po życiorysy kobiet, tym samym starając się wypełnić genderowe parytety. Nie są to jednak biopiki wpisujące bohaterki w role kobiece znane z kina patriotyczno-martyrologicznego, a raczej sytuujące je w nurcie biografii „ze wszystkimi przywarami” (*warts-and-all biopic*)<sup>32</sup>. Agnieszka Osiecka (*Osiecka*, TVP, 2020) jest poetką, ale też nimfomanką i alkoholizką, Kalina Jędrusik bywa agresywną, wulgarną tupeciarą, Wisłocka to zapatrzona w pracę prefiguracja bizneswoman. Otwarte należy pozostawić pytanie, czy takie portretowanie bohaterek ma na celu odhlukowanie ich losów, czy stanowi element strategii znanej z prasy brukowej?

Współczesne polskie kino biograficzne proponuje widzom już nie tylko biografie z ducha hagiograficzne, których potencjał pamięciologiczny wykorzystywany jest w ramach polityki historycznej i w oficjalnych narracjach narodowościowo-tożsamościowych. Nawet o losach postaci historycznych opowiada w konwencji gatunków wyrastających z popkultury, np. filmowy Gierek ma cechy superbohatera. Tym samym PRL okazuje się epoką, w której popkultura miała swe korzenie i za którą można tęsknić jako za krainą utraconą.

---

<sup>31</sup> M. Walkiewicz, *Kalinowe serce*, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Bo+we+mnie+jest+seks-23958> (dostęp 1.04.2023).

<sup>32</sup> Por. E. Durys, *Ekranowe życie...*, op. cit., s. 202.

## Fikcyjne narracje autobiograficzne, czyli trauma i nostalgia

Szczególną odmianę w łonie współczesnego kina stanowią fikcje biograficzne. Najczęściej prezentują one rzeczywistość Polski Ludowej w trybie konfesyjnym i opowiadają o dzieciństwie, choć niekoniecznie szczęśliwym. Tego typu forma podawcza „wyjaśnia, komentuje i waloryzuje wydarzenia z przeszłości z aktualnego punktu widzenia, podejmując, niekiedy wprost, wysiłek uporządkowania przeszłości z perspektywy teraźniejszej”<sup>33</sup>. Przeszłość stanowi źródło nie tylko nostalgii, lecz także traumy. Ta pierwsza manifestuje się poprzez fetyszyzację wymiaru obyczajowo-materialnego PRL-owskiej codzienności, ta druga ma zaś charakter osobisty, nie historyczny.

W *Pani z przedszkola* (reż. Marcin Krzyształowicz, 2014) dokonywana w trakcie terapeutycznych sesji analiza niejednoznacznych relacji bohatera z rodzicami oraz tytułową przedszkolanką jest punktem wyjścia do ukazania życia codziennego PRL-u, ale i podjęcia tematów takich jak homoerotyczne czy nietradycyjne relacje miłosne. Ironiczny i zdystansowany narrator, na liście płac figurujący jako „Ja”, splata w swojej opowieści różne porządki czasowe oraz ontologiczne. Oglądamy odmienne warianty jego wspomnień, prawda miesza się tu z fikcją, fantazja zaś z rzeczywistością. W rezultacie *Pani z przedszkola* to metatekstualna autonarracja uświadamiająca, że przeszłość jest rodzajem konstruktów pamięci. Pokazana zostaje zresztą w konwencji komiksowej (seria o kapitanie Żbiku) czy z wykorzystaniem chwytów znanych z komedii slapstickowej. Dzieciństwo głównego bohatera staje się dzięki temu jednocześnie absurdałne, groteskowe, ale i atrakcyjne – zarówno dla widza znającego kultowe komiksy epoki, jak i fana uniwersum Marvela. Polityczna rzeczywistość nie stanowi punktu referencyjnego, a społeczne problemy porzucają jedynie w tle.

W podobnym tonie utrzymany jest film *7 uczuć* (reż. Marek Koterski, 2018), w którym szkoła staje się źródłem opresji oraz metaforą funkcjonowania państwa. Jego centralnym tematem jest „paląca” kwestia wychowania dzieci, przesądzająca o afektywnym potencjale tego dzieła jako pamięciowej protezy. Codziennosc zakodowana w *mise-en-scène*, choć wspominana z rozrzewnieniem, stanowi jedynie asumpt do podjęcia kwestii rezonujących

<sup>33</sup> K. Gajek, *Auto/narrative as a Means of Structuring Human Experience*, w: *Autobiography-Biography-Narration. Research Practice for Biographical Perspectives*, red. M. Kafar, M. Modrzejewska-Rogulska, Łódź 2014, s. 14.

ze współczesnym dyskursem publicznym. „W dialogu ze współczesnością” utrzymana jest także *Jaskółka* (reż. Bartosz Wawras, 2013), opowieść o dzieciństwie spędzonym w blokach z wielkiej płyty stopniowo przeradzająca się w dramat, którego tłem jest kwestia seksualnego molestowania nieletnich. Co za tym idzie, zburzony zostaje mit PRL-u jako krainy szczęśliwości, oferującej skromne warunki bytowe, ale dzięki temu doprowadzającej do pogłębienia więzi międzyludzkich.

Mikronarracje autobiograficzne wiodą widza ku zuniwersalizowanym mrokom ludzkiej duszy. Filmy te wymiar społeczny, historyczny czy polityczny redukują do zbioru rekwizytów funkcjonujących jako totemiczne symbole przeszłości, by przypomnieć raczej o bolączkach nowego tysiąclecia. W rezultacie mit dzieciństwa w PRL-owskiej utopijnej przeszłości ulega zmacnieniu, a historyczne rozliczenia ustępują miejsca aktualnym debatom.

### Uhistorycznianie przeszłości

Filmy stanowiące protezy pamięciowe PRL-u na różne sposoby znakują swoje zakorzenienie w tej epoce<sup>34</sup>. Ich analiza pozwala wskazać te elementy, które mają szczególnie potencjał przepisywania przeszłości. „Uhistoryczniając” filmową diegezę, polscy twórcy, zamiast wydarzeń z dziejów polityczno-społecznych, przywołują „wydarzenia” należące do historii popkultury. *Gierek* ostentacyjnie ignoruje „podręcznikowe fakty”. O ile grany przez Michała Koterskiego tytułowy bohater nosi imię i nazwisko historycznego pierwowzoru, o tyle premier Piotr Jaroszewicz to Filip, filmowy generał Roztockci przypomina Wojciecha Jaruzelskiego, a postać Czesława Kiszczaka ukryta została pod nazwiskiem Maślak. Należy znać dawne realia, aby zidentyfikować historycznych aktantów. Na ich tożsamość naprowadzają bowiem jedynie charakteryzacja, kostium czy aparycja aktora.

Historia polityczna traktowana jest po macoszemu. Bohaterowie rozmawiają o społecznych bolączkach epoki (np. podwyżkach cen), jednak konsumpcyjne oraz egzystencjalne deficyty rekompensują im sportowe sukcesy rodaków, np. Wojciecha Fortuny czy Ryszarda Szurkowskiego (*Obywatel*, reż. J. Stuhr, 2014). Szczególną funkcję pełnią gry zespołowe, zwłaszcza piłka nożna.

<sup>34</sup> Zob. P. Witek, *Strategie uhistoryczniania filmowego świata przedstawionego i narracji filmowej w kinie historycznym. Analiza zjawiska na wybranych przykładach*, w: *Historia wizualna w działaniu*, red. D. Skotarczak, J. Szcutkowska, P. Kurpiewski, Poznań 2020, s. 174.

Nadaje ona sens życiu bohaterów *Być jak Kazimierz Deyna* czy filmu *Gwiazdy* Janusza Kidawy-Błońskiego. Przypominane kalendarium wiekopomych sukcesów (nigdy sromotnych klęsk) staje się drogowskazem w podróży przez czas nie tylko dla tych, którzy pamiętają, ale i tych, którzy dziś żyją sportowym szaleństwem. Tradycyjny dyskurs martyrologiczno-heroiczny zostaje więc zastąpiony jego nowoczesnym inwariantem.

Podobną rolę odgrywa muzyka popularna. Przeboje festiwalowe to integralna część ścieżki dźwiękowej większości filmów o PRL-u. Audiosfera sytuuje widza w klimacie minionego okresu, choć nie zawsze precyzyjnie osadzonego w czasie. Ponadto słowa piosenek komentują akcję, często w sposób ironiczny. *Najmro* rozpoczyna się przebojem Anny Jantar zatytułowanym *Nic nie może przecież wiecznie trwać* i staje się wymowną zapowiedzią upadku gangstera. Hit Czesława Niemena *Płonąca stodoła* towarzyszy scenom brauworowych napadów bohatera. Podobną funkcję pełnią piosenki w *Córkach dancingu* (reż. Agnieszka Smoczyńska, 2015) czy *Bilecie na księżyc* (reż. Jacek Bromski, 2013).

Jako znaczniki historyczności funkcjonują także miejsca. Czytelną metaforą systemu staje się zwłaszcza Pałac Kultury i Nauki<sup>35</sup>. Na placu jego budowy bohaterki *Rewersu* grzebią esbeka Bronka. W *Panu T.* bryła pałacu jest widoczna z okna pokoju bohatera, a jego powieść skupia się na wątku wysadzenia w powietrze daru Stalina dla narodu polskiego. Fetyszycacja Pałacu Kultury w filmie wpisuje się w toczącą się dyskusję na temat dalszych losów tego kontrowersyjnego pomnika najnowszej historii. Często fetyszyzowane są także przestrzenie, w których w PRL-u toczyło się życie codzienne i pulsowało tętno społecznych nastrojów, takie jak lokale z dancingami czy klubokawiarnie. Na poziomie metatekstualnym funkcjonują one jako łącznik między codziennością PRL-u a współczesnym, hedonistycznym stylem życia (filmy *Rojst*, *Córki dancingu*, serial *Brokat*).

Historia PRL-u jest też transmitowana za pośrednictwem historii nowych mediów, które określają status materialny, czyli możliwości nabywcze wykluczonych wówczas z konsumpcyjnego obiegu bohaterów i są forpocztą zachodniego świata. Śledczy w *Jestem mordercą* (reż. Maciej Pieprzycza, 2016) korzystają z dobrodziejstw komputera, w *Ostatniej rodzinie* (reż. Jan

<sup>35</sup> Co ciekawe, funkcję tę pełnić może ludowy zespół taneczno-wokalny i jego repertuar (np. w *Zimnej wojnie* czy *Ukrytej grze*).

P. Matuszyński, 2016) pokazana zostaje fascynacja Zdzisława Beksińskiego i jego syna ewoluującymi nośnikami przekazów audiowizualnych. W centrum życia wielu rodzin (*Być jak Kazimierz Deyna, Bilet na książyc*) znajduje się telewizor. To na srebrnym ekranie kolejne pokolenia oglądają piłkarskie zmagania i festiwale muzyczne stanowiące symbol letnich kanikuł. Bohaterów jednoczy także miłość do kultowych telenowel (*Zupa nic, Być jak Kazimierz Deyna*). Świat mediów to świat bliskości i nadzieja na lepsze jutro.

Podsumowując, pokazywanie PRL-u w polskim kinie na przestrzeni trzech dekad, które upłynęły od 1989 roku, uległo znaczącej modyfikacji. Jest to związane z pokoleniową zmianą wśród twórców i ewoluującymi oczekiwaniami odbiorczymi, a także przemianami w obrębie samej kultury. Strategia nostalgizacji nadal obecna jest w filmach, ale nie obejmuje tylko fetyszyzacji materialnych desygnatów codzienności, lecz dotyczy także tekstów, zjawisk kultury popularnej, ponadto staje się bardziej refleksyjna oraz samoświadoma. Nie ma też charakteru jedynie retrospektywnego, lecz perspektywiczny, jako że:

Fantazje na tematy minionych dni, napędzane przez potrzeby chwili obecnej, mają bezpośredni wpływ na to, jak będzie wyglądać przyszłość. Wzgląd na przyszłość popycha nas do wzięcia odpowiedzialności za nasze nostalgiczne opowieści. Inaczej niż melancholia, która ogranicza się do strefy indywidualnej świadomości, nostalgia polega na relacji pomiędzy jednostkową biografią a biografią grup czy narodów, pomiędzy osobistą i zbiorową pamięcią<sup>36</sup>.

Utowarowienie i komercjalizacja nie są głównym procesem, któremu podlega współczesne kino polskie opowiadające o PRL-u. Równie istotne jest dążenie do globalizacji pamięci, w ramach której znajome historie nie powinny być już tylko historiami „naszymi”<sup>37</sup>. Takie przepisywanie minionej epoki przyczynia się do postulowanego przez Landsberg, afektywnego oddziaływania audiowizualnych tekstów i demokratyzacji historii, potencjalnie może więc być aktywowane społeczne zaangażowanie odbiorców<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> S. Boym, *Nostalgia...*, op. cit., s. 100–101.

<sup>37</sup> M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003, s. 209.

<sup>38</sup> A. Landsberg, *Engaging the Past...*, op. cit., s. 19.

## Bibliografia

- Assmann Aleida, *Pamięć magazynująca i funkcjonalna w historii i teraźniejszości*, przeł. K. Sidkova, w: eadem, *Między historią a pamięcią*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2013.
- Benovska-Sabkova Milena, Vrzgulová Monika, *Memory of Communist Past as a Research Field*, „*Slovenský Národopis*” 2021, nr 2(69).
- Boćkowska Aleksandra, *Księżyc z Peweksu. O luksusie w PRL*, Czarne, Wołowiec 2017.
- Bogusławska Magdalena, Grębecka Zuzanna (red.), *Popkomunizm. Doświadczenie komunizmu a kultura popularna*, Libron, Kraków 2010.
- Boym Svetlana, *Nostalgia jako źródło cierpień*, przeł. I. Boruszowska, „*Ruch Literacki*” 2019, z. 1(352).
- Dabert Dobrochna, *Ostalgia i bezpowrotność w środkowoeuropejskim kinie przelomu*, „*Porównania (Kresy, pogranicza, prowincja)*” 2021, nr 11.
- Drenda Olga, *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w czasach transformacji*, Karakter, Kraków 2016.
- Durys Elżbieta, *Ekranowe życie. W kręgu filmowej biografistyki*, „*Kwartalnik Filmowy*” 2021, nr 114.
- Ezra Elizabeth, Rowden Terry, *General Introduction. What Is Transnational Cinema*, w: *Transnational Cinema: The Film Reader*, red. eadem, Routledge, London–New York 2005.
- Gajek Katarzyna, *Auto/narrative as a Means of Structuring Human Experience*, w: *Autobiography-Biography-Narration. Research Practice for Biographical Perspectives*, red. M. Kafar, M. Modrzejewska-Rogulska, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2014.
- Giza Barbara, *Antropologia codzienności w wybranych polskich filmach o PRL*, w: *PRL-owskie re-sentymenty*, red. A. Kisielewska, M. Kostaszuk-Romanowska, A. Kisielewski, Katedra, Gdańsk 2017.
- Giza Barbara, Zwierzchowski Piotr (red.), „*Kultura Popularna*” 2014, nr 2.
- Grała Dariusz T., *Reformy gospodarcze w PRL (1982–1989)*, Trio, Warszawa 2005.
- Gospodinow Gregori, *Schron przeciwczasowy*, przeł. M. Pytlak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2022.
- Hirsch Miriam, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012.
- Kisielewska Alicja, Kostaszuk-Romanowska Monika, Kisielewski Andrzej (red.), *PRL-owskie re-sentymenty*, Katedra, Gdańsk 2017.
- Kisiołek Karolina, Stolarczyk Olga, *Zrozumienie historii jest kluczem do filmu* [rozmowa z Michałem Oleszczykiem], „*Script*” 2019, z. 3.
- Korczarowska Natasza, *Co myśli Pan T. o piekle (PRL-u). Polskie kino rozrachunkowe w latach 2010–2020*, w: *Film polski współcześnie: od głównego nurtu do eksperymentu*, red. M. Giec, A. Majer, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 2021.
- Krajewski Marek, *Kultury kultury popularnej*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2003.
- Krzyżanowski Łukasz, *Obrazki z PRL: portret epoki we współczesnym kinie*, „*Kultura i Społeczeństwo*” 2010, nr 4(54).

- Landsberg Alison, *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, New York 2004.
- Landsberg Alison, *Engaging the Past. Mass Culture and the Production of Historical Knowledge*, Columbia University Press, New York 2015.
- Lewicki Arkadiusz, *Jaruzelonostalgia? Wizerunek lat osiemdziesiątych w polskim kinie najnowszym (2007–2017)*, „Kultura i Edukacja” 2019, nr 3.
- Lukas Katarzyna, *Translacja i pamięć jako metafory kulturowe. Analogie, punkty styeczne, interakcje*, „Przekładaniec” 2019, nr 39.
- Witek Piotr, *Strategie uhistoryczniania filmowego świata przedstawionego i narracji filmowej w kinie historycznym. Analiza zjawiska na wybranych przykładach*, w: *Historia wizualna w działaniu*, red. D. Skotarczak, J. Szczutkowska, P. Kurpiewski, Wydawnictwo UAM, Poznań 2020.
- Zwierzchowski Piotr, *Images of The People’s Republic of Poland in the Polish Cinema and Literature After 1989*, „The Polish Review” 2017, nr 3(62).

### Źródła internetowe

- Kalbarczyk Kamil, *Mroczne przejście*, Filmweb.pl, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Hiacynt-24044> (dostęp 1.04.2023).
- Majmurek Jakub, *Ostatnia dekada: zwrot antyrealistyczny*, „Dwutygodnik” 2016, nr 10(196), <http://www.dwutygodnik.com/artykul/6790-ostatnia-dekada-zwrot-antyrealistyczny> (dostęp 1.04.2023).
- Walkiewicz Michał, *Kalinowe serce*, Filmweb.pl, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Bo+we+mnie+jest+seks-23958> (dostęp 1.04.2023).

## Rewriting the People’s Republic.

### Strategies of evoking the past in contemporary Polish cinema

Interest in the memory of the Polish People’s Republic and the ways it is articulated is constantly increasing. The number of films and series set in the communist era is growing. There is also a significant drive to rewrite the past of the Polish People’s Republic, that is, to shape stories set in those years in accordance with the conventions and thematic preferences significant for the contemporary pop culture genre. The article indicates strategies adopted by Polish filmmakers while portraying Polish People’s Republic. The concept of prosthetic memory as a form of post-memory is introduced to analyze the phenomenon.

**Keywords:** prosthetic memory, PRL, Polish cinema, pop culture, nostalgia

**Słowa kluczowe:** pamięć protetyczna, PRL, kino polskie, popkultura, nostalgia

Data przesłania tekstu: 4.04.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 26.04.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 6.05.2024