

Krystyna Weiher-Sitkiewicz

Uniwersytet Gdański

Wizerunek „Solidarności” w polskim kinie fabularnym po 1989 roku

Przyglądając się tematyce i poetyce polskich historycznych filmów fabularnych powstałych po upadku komunizmu, można dojść do wniosku, że Polacy nie potrafią cieszyć się z sukcesów, a tym bardziej nie potrafią o nich mówić. Lista filmów dotyczących II wojny światowej, powstania warszawskiego czy PRL-u jest bardzo długa. A ile dzieł mówi o historycznym zwycięstwie lub kompromisie z przeciwnikiem?

W wolnej Polsce o bezkrwawej rewolucji Solidarności powstało niewiele fabularnych filmów, zrealizowanych na przestrzeni kilkudziesięciu lat – *Wąsca*. *Człowiek z nadziei* Andrzeja Wajdy (2013), *80 milionów* Waldemara Krzystka (2011), *Popiełuszko. Wolność jest w nas* Rafała Wieczyńskiego (2009), niemiecko-polski *Strajk* Volkera Schlöndorffa (2006), nowelowe *Solidarność*, *Solidarność...* (powstałe z okazji 25-lecia Solidarności), *Zawrócony* i *Śmierć jak kromka chleba* Kazimierza Kutza (1994), przekorny *Człowiek z...* Konrada Szofajskiego (1993), *Rozmowy kontrolowane* Sylwestra Chęcińskiego (1991). Jedyne dla czterech filmów – *Obywatel* Jerzego Stuhra (2014), *Sztos 2* Ołafa Lubaszenki (2011), *Wszystko, co kocham* Jacka Borcucha (2009) oraz *Ile waży koń trojański?* Juliusza Machulskiego (2008) – wydarzenia te były tłem dla fabuły¹. Liczba ta okazuje się skromna nie tylko w porównaniu z długą listą filmów na temat II wojny światowej lub powstania warszawskiego, ale również w zestawieniu z filmami dokumentalnymi o Solidarności, których zrealizowano dziesiątki (a uwzględniając programy telewizyjne i publicystykę – tysiące). Czy to przypadek?

¹ Do tej listy można by jeszcze doliczyć filmy, które o Solidarności mówią w sposób pośredni lub na marginesie głównego wątku, takie jak na przykład *Kret* (2010) Rafała Lewandowskiego.

Podejrzewam, że wielu reżyserów myśli tak: skoro nie było zbyt wielu ofiar, krwi na ulicach i beznadziejnej walki z góry skazanej na przegraną, to nie ma o czym mówić. A może problem nie tkwi w tym, że nikt nie chce o tym mówić, ale w tym, że nie wiemy, jak to zrobić? Wychowani w martyrologiczno-romantycznej kulturze z chwałą i dumą opowiadamy o udziale w walkach, w których byliśmy skazani na klęskę, ale dla honoru i idei woleliśmy ginąć niż się poddać. Nie wykształciła się w nas potrzeba celebrowania zwycięstw. O porażkach można mówić w sposób piękny i szlachetny. Można pławić się w patosie i uciekać się do romantycznych mitów. Zwycięstwo? To takie niepolskie...

Moją tezę potwierdza wydarzenie sprzed kilku lat. Dnia 28 stycznia 2008 roku Europejskie Centrum Solidarności i Polski Instytut Sztuki Filmowej ogłosiły konkurs na scenariusz do filmu *Pieruszy wyłom w murze*. Zwycięzca miał otrzymać 50 tysięcy złotych, „w przypadku skierowania scenariusza do produkcji laureatowi konkursu przysługiwać będzie dodatkowo wynagrodzenie w wysokości 80 000 zł., które zostanie wypłacone przez producenta” (Stopklatka, 2008). W jury zasiadli filmowcy – Agnieszka Holland, Jerzy Stuhr i Krzysztof Zanussi – oraz Mirosław Chojecki, Jan Dworak i Maciej Grzywaczewski. Scenariusze miały dotyczyć „pozycji i roli «Solidarności» w ruchu wolnościowym w Europie Środkowej i Wschodniej, ze «szczególnym ukazaniem złożoności dojścia do tego największego polskiego sukcesu w historii najnowszej i jego międzynarodowego wpływu»” (RMF24, 2008). W wywiadzie dla RMF FM Zanussi powiedział, że jako przewodniczący jury życzy sobie, aby scenariusz wzruszał, aby „uświadomił, jaki to był piękny zryw, masowy, powszechny, w którym ludzie przeszli samych siebie, to znaczy byli szlachetniejsi i bardziej wielkoduszni niż bywają na co dzień” (Zanussi, 2008). I jeżeli taki wzruszający i pełen nadziei scenariusz powstanie (a może już dawno powstał, tylko brakowało pieniędzy, aby go zrealizować), to sam Zanussi ulegnie pokusie i zajmie się realizacją, bo – jak mówi – „bardzo bym chciał zrobić film o czymś, co było częścią także mojego życia” (Zanussi, 2008).

Okazało się jednak, że trudno znaleźć stosowny język, by mówić o politycznym zwycięstwie tak, by było to jednocześnie zgodne z prawdą historyczną i przyjętym dyskursem oraz atrakcyjne dla odbiorców popkultury. Jak powiedział w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej” Zanussi: „Wolimy rozdrapywać rany, wspominać to, co nam się nie udało” (Baran, 2008). Przesłane scenariusze skupiały się na martyrologii i na stanie wojennym, a nie na tym, co wyznaczał temat konkursu. Nie przyznano głównej nagrody, wręczono trzy wyróżnienia, nie zarekomendowano jednak żadnego scenariusza do realizacji.

Władysław Frasyniuk – polityk, działacz opozycji w PRL-u – w wywiadzie dla „Polska The Times” powiedział: „jestem przekonany, że gdybyśmy żyli w Stanach Zjednoczonych, to historia Solidarności byłaby obecna w masowej kulturze. Pewnie sam Tarantino nakręciłby film o Solidarności, który powalałby widownię z nóg. I mam wrażenie, że takiego Tarantino, który ma dystans do historii, ma dystans do tego, co się dzieje we współczesnej polityce, bo niestety historia stała się pałąk w rękach poszczególnych partii politycznych, nam w Polsce brakuje. Ta-

rantino, który nakręcił *Bękartów wojny*, równie dobry film zrobiłby o Solidarności. Waliliby na niego młodzi ludzie, bo mam wrażenie, że młodym ludziom brakuje takiej gęby Solidarności, która powinna być nie tylko powodem do dumy, ale także źródłem motywacji i większej wiary w siebie” (Frasyniuk, 2014). Pewność siebie i poczucie dumy nie jest polską domeną – znacznie częściej można zaobserwować kompleks mieszkańca Europy Wschodniej. Młodzi ludzie często starają się odciąć od przeszłości, a temat PRL-u jest dla nich tak samo zamierzchną i nieatrakcyjną historią, jak II wojna światowa czy powstanie styczniowe. W polskim kinie historycznym (i nie tylko) wciąż brakuje kogoś, kto byłby odpowiednikiem Quentina Tarantino. Nawet młodzi twórcy filmowi rzadko patrzą z dystansem w przeszłość. I jeszcze rzadziej sięgają po tematy, z których widzowie mogliby czerpać nadzieję i naukę, że braterstwo i jedność tworzą lepszą rzeczywistość.

* * *

Sprawę filmów dotyczących Solidarności można rozpatrywać szerzej – w kontekście współczesnego kina na temat PRL-u, które – jak się okazuje – cieszy się dużą popularnością wśród widzów. Krystyna Duniec i Joanna Krakowska w 2012 roku pisały: „w polskim filmie fabularnym po 1989 tematy peerelowskie pojawiały się znowu okazjonalnie, by ostatnio – zapewne nie bez związku z obserwowanym w sztuce zwrotem historycznym – pojawiać się częściej i w sposób bardziej istotny” (Duniec, Krakowska, 2012, s. 223). Autorki (2012, s. 224) wskazują, że największą popularnością cieszą się tematy ubeckie, ponieważ dzięki nim historia staje się po trochu: teczką i pomnikiem, terapią i manipulacją. Potwierdza to moje powyższe przypuszczenia, że lubimy opowiadać o tym, co brutalne i bohaterskie zarazem. Jesteśmy przyzwyczajeni, że za pomocą medium, jakim jest na przykład film, przepracowujemy trudny dla nas temat z przeszłości, który dotyczył bezpośrednio nas albo naszych bliskich, w duchu Freuda dokonujemy pracy żałoby, aby uniknąć melancholii (Lubelski, 2008, s. 503). Rozdrapujemy ledwie zabliznione rany albo dokonujemy rewizji historyzoficznych (na przykład ukazując rodaków już nie tylko jako ofiary, ale jako winnych zbrodni), przepracowujemy skumulowane po seansie emocje i po tych silnych doznaniach wracamy do równowagi.

Tego rodzaju mentalność po części usprawiedliwia trudna i często tragiczna historia Polski, która geopolitycznie zawsze znajdowała się pomiędzy potężnymi sąsiadami i toczyła niekończące się wojny. Podejrzewam, że w kinie Szwajcarii nie ma tego rodzaju dylematów.

W jaki sposób mówi się o PRL-u? Duniec i Krakowska (2012, s. 224) wskazują na kilka metod, które są używane przez współczesnych filmowców: poruszając tematykę sensacyjną (na przykład *Psy* Władysława Pasikowskiego z 1992 roku), umieszczając wydarzenia w konwencji komediowej (między innymi *Putkownik Kwiatkowski* Kazimierza Kutza, 1995), stawiając pomniki (na przykład *Popieluszko. Wolność jest w nas* Rafała Wieczyńskiego), skupiając się na funkcji edukacyjnej (*Czarny czwartek. Janek Wiśniewski padł* z 2011 roku w reżyserii Antoniego

Krauzego – jako wierna rekonstrukcja wydarzeń Grudnia '70), psychiatrycznej (na przykład *Rysa* Michała Rosy, 2008), lustracyjnej (*Korowód* Jerzego Stuhra, 2007), rozrywkowej (*80 milionów* Waldemara Krzystka, 2011), detektywistycznej (na przykład *Enen* Feliksa Falka z 2009 roku) bądź melodramatycznej (*Różyczka* Jana Kidawy-Błońskiego, 2010). Nawet tak wydawałoby się bogaty wachlarz nie wyczerpuje sposobów opisu PRL-u w kinie. Brakuje chociażby podejścia ironicznego. Dodatkowo przywołany podział jest niezborny ze względu na różne kryteria – raz autorki skupiają się na gatunkowości filmów, innym razem na ich funkcjonalności.

Autorki w swoim tekście wskazują na bardzo ważny fakt: filmy o PRL-u są przewrotne, ponieważ są mocno osadzone zarówno w przeszłości, jak i w teraźniejszości. Poruszane są w nich zagadnienia, które dziś wzbudzają najwięcej emocji, i to z różnych przyczyn: na przykład z dzisiejszej perspektywy bawią nas długie kolejki w sklepach, dlatego też motyw ten często pojawia się w filmach osadzonych w realiach PRL-u, wywołując u widzów nostalgiczny uśmiech. Co więcej, filmy sięgające do przeszłości mówią o uniwersalnych wartościach, stanowiąc próbę konfrontacji tego, jak postrzegaliśmy pewne rzeczy kiedyś, a jak postrzegamy je dziś.

Duniec i Krakowska (2012, s. 223) podkreślają, że filmy współczesne ukazują głęboką prawdę o systemie w PRL-u, dokonują wiwisekcji mechanizmów władzy, państwa totalitarnego, autorytarnego i policyjnego, a nie skupiają się na poszczególnych epizodach czy biografiami. To stwierdzenie wydaje się słuszne. Istnieją jednak filmy, które ukazują życiorysy i osobiste doświadczenia zwykłych ludzi, ale są one głęboko zakorzenione w realiach peerelowskich (na przykład *Rewers* Borysa Lankosza z 2009 roku czy *Obywatel* Jerzego Stuhra z 2014 roku). To system determinuje życie tych bohaterów. Nawet po upadku komunizmu nie mogą się od niego uwolnić (przykłady *Rysy* Michała Rosy czy *Kreta* Rafała Lewandowskiego).

Przywołuję tekst Duniec i Krakowskiej, aby zwrócić uwagę na pewien paradoks. Po 1989 roku polskie kino wykształciło wiele różnych strategii mówienia o okresie PRL-u – zarówno w tonie serio, jak i buffo, z pomocą wielu konwencji gatunkowych i w pełnej skali emocji. PRL to temat atrakcyjny i filmowy. Dlaczego zatem brakuje analogicznych wzorców do opisu bezkrwawej rewolucji Solidarności – zarówno jako historycznego wydarzenia na skalę światową, jak i fenomenu społecznego? Nie chodzi przecież o to, by instytucjonalnie stworzyć taki propagandowy wzorec i zmusić filmowców, by według niego kręcili filmy i seriale. Wydaje mi się, że fabularny i emocjonalny potencjał tak wielkiego zrywu społecznego, który przyczynił się do zmiany porządku w tej części świata, w ogóle nie podlega dyskusji. Wyobraźmy sobie, że Amerykanie traktują zwycięstwo w II wojnie światowej jako temat tabu, a filmowcy z Hollywood omijają go szerokim łukiem, nie wiedząc, jak opowiadać o bohaterstwie, ofierze i chwale.

Moim zdaniem mit Solidarności paraliżuje twórców, którzy byliby nawet zainteresowani tym tematem, właśnie dlatego, że nie wykształcił się żaden dominujący wzorec opowiadania o tych wydarzeniach. A nie wykształcił się, ponieważ nie powstały filmy. Nawet konkurs z nagrodą w wysokości 80 tysięcy złotych po-

zostaje nierozstrzygnięty! Mamy tu więc do czynienia z klasycznym przykładem zamkniętego koła. Każda kolejna próba będzie oswajać ten wielki temat i ułatwiać pracę następnym reżyserom.

Z drugiej strony, przyczyn niechęci do tego tematu można szukać w społecznym odbiorze fenomenu Solidarności i jej kłopotliwego dziedzictwa, zwłaszcza w kontekście przemian ekonomicznych po roku 1989, które zdaniem wielu grup społecznych, często odstawionych na margines, zanegowały solidarnościowy etos, zastępując idee braterstwa, równości i sprawiedliwości wolnym rynkiem, bezwzględny kapitalizmem i liberalizmem ekonomicznym. Bohaterowie tej bezkrwawej rewolucji, z nielicznymi wyjątkami, są dziś oceniani bardzo surowo, do tego środowisko „kombatantów” jest podzielone i wewnętrznie skłócone, a jego przedstawiciele oskarżają się wzajemnie o zdradę ideałów Sierpnia '80, współpracę ze służbami bezpieczeństwa, polityczny radykalizm i wywołanie wojny polsko-polskiej. Ocena Solidarności i jej przywódców zależy często od wiary w program konkretnej partii politycznej. Ponadto dawny związek NSZZ „Solidarność” (tylko pozornie zawodowy, w praktyce często pełniący funkcję politycznego ugrupowania opozycyjnego), zrzeszający miliony obywateli, stał się w wolnej Polsce zwykłym związkiem zawodowym i instrumentem bieżącej polityki, wspierającym program jednej z partii. Współcześni przywódcy NSZZ „Solidarność” są oczywiście skonfliktowani z wieloma dawnymi działaczami tego ruchu (nie wyłączając Lecha Wałęsy).

Jestem przekonana, że wielu twórców po prostu boi się tego tematu, gdyż wydaje się on ryzykowny, zbyt uwikłany we współczesne spory polityczne, zawłaszczony przez partie i zbanalizowany przez związkowców, a do tego – na pozór tylko – mało widowiskowy, gdyż pozbawiony martyrologicznej otoczki. Być może filmowcy nie potrzebują odgórných inicjatyw, takich jak konkurs na scenariusz bądź rocznicowy film „ku czci”, gdyż tego rodzaju przedsięwzięcia zakładają zgodność nagradzanych projektów z oficjalną linią – czy to państwa, czy to partii politycznej będącej u władzy, czy instytucji kulturalnej, która działa zgodnie z przyjętym programem. A tego rodzaju pułapki filmowcy boją się najbardziej. Dowodem na to jest nowelowy film *Solidarność, Solidarność...*, który co prawda uzupełnia lukę w polskiej kinematografii, proponuje wiele ciekawych odczytań, ale jednocześnie nie zdaje egzaminu jako produkt dla masowego odbiorcy, gdyż wikła się w niepotrzebne spory i oceny przeszłości, w monotony sposób analizuje mechanizmy polityczne i społeczne, a także nie potrafi uciec od wszystkich stereotypów związanych z obrazem Solidarności. To film ważny i atrakcyjny, ale z perspektywy historii, a nie widza.

Mimo wszystko dalej twierdzę, że gdyby istniały dobre popkulturowe wzorce (fabularne czy gatunkowe), można by ominąć zagrożenia, o których pisałam wyżej. Dobrym przykładem jest współczesne kino niemieckie o tematyce historycznej, które często boryka się z tymi samymi niebezpieczeństwami, co kino polskie (upolitycznienie, a nawet „upartyjnienie” tematów, dominujący dyskurs w środowiskach masowego przekazu, presja aktualnej polityki historycznej, niewielki dystans

czasowy, który utrudnia obiektywne spojrzenie), a mimo wszystko znalazło sposób na to, by atrakcyjnym dla masowej widowni językiem mówić o sprawach trudnych, do dziś wywołujących spory wśród polityków, historyków czy świadków epoki. Przykładem takie głośne filmy, jak *Good Bye Lenin!* (2003, reż. Wolfgang Becker), *Upadek* (2004, reż. Oliver Hirschbiegel), *Kobieta w Berlinie* (2008, reż. Max Färberböck), *Baader-Meinhof* (2008, reż. Uli Edel) czy oscarowe *Życie na podstuchu* (2006, reż. Florian Henckel von Donnersmarck), które – przy wszystkich różnicach – łączy stosunek do przeszłości, rozrachunkowy charakter i umiejętność opowiadania o traumatycznych dla społeczeństwa wydarzeniach bez tabu i poprawności politycznej.

Mariusz Guzek (2007, s. 39), badając komedię polską po 1989, w której znajduje się symbolika odwołująca widza do Solidarności, zauważył, że w filmach tych występuje stały zestaw komponentów: napis solidaryca, biało-czerwone flagi, opaski, znaczki w klapach marynarek, akty protestów (od sierpnia 1980 do grudnia 1981), święta majowe (pierwszy i trzeci), twórczość legionowa, *Rota*, *Boże coś Polskę*, symboliczne miejsca (Katyń i Monte Cassino) i postaci (Lech Wałęsa, Jan Paweł II – albo chociaż długopis z jego podobizną – oraz Matka Boska). Autor zwraca uwagę na fakt, że wyżej wymienione symbole mają nadawać prostym historiom głębszy sens albo przedstawić wydarzenie w szerszym kontekście; pokazać, że w danym filmie nie chodzi wyłącznie o aspekt rozrywkowy, ale także o przepracowanie niełatwych tematów z przeszłości. Powtarzane z filmu na film tracą jednak swą niepowtarzalność.

Gdy będzie powstawał trzydziesty film o Solidarności, jego twórca zapewne zrezygnuje z niektórych oczywistych symboli, rekwizytów czy pełnych patosu motywów fabularnych. Posłuży się ironią, spojrzy na wydarzenia z dystansem.

Tymczasem w dalszej części artykułu chciałabym przyjrzeć się próbom mówienia o tematyce Solidarności na przykładzie filmu *Solidarność, Solidarność...*, który właśnie w tym celu został nakręcony.

Solidarność, Solidarność...

Dla usystematyzowania zamieszczam spis nowel tworzących film:

Sushi Juliusza Machulskiego,

Torba Andrzeja Jakimowskiego,

Tablice Jerzego Domaradzkiego,

Wielki wóz Jana Jakuba Kolskiego,

Długopis Piotra Trzaskalskiego,

Benzyna Filipa Bajona,

Czołgi Krzysztofa Zanussiego,
Krajobraz Roberta Glińskiego,
Co się stało z naszą Solidarnością Ryszarda Bugajskiego,
I wie pan co? Jacka Bromskiego,
Krótką historia jednej tablicy Feliksa Falka,
Człowiek z nadziei Andrzeja Wajdy,
Ojciec Małgorzaty Szumowskiej.

Rozpocznę od znalezienia części wspólnej dla tak zróżnicowanej – na pierwszy rzut oka – wypowiedzi, jaką jest opisywany film. Czy coś łączy poszczególne nowele z punktu widzenia estetycznego, ideowego, historiozoficznego? W analizie i interpretacji całości opisywanej produkcji chciałabym odwołać się do kilku – zwykle biegunowo skonstruowanych – kategorii. Po pierwsze, relacji pamięć oficjalna – pamięć indywidualna oraz autobiografizmu (i jego ekranowych funkcji na przykładzie omawianego filmu); po drugie, opozycji: historia polityczna – historia osobista. Ponadto zastanowię się nad oceną dorobku Solidarności (między pozytywnym wrażeniem a negacją; optymizmem a pesymizmem), a tym samym nad funkcją, którą może spełniać film – zarówno całość, jak i jego poszczególne części. Wywód umieszcze zatem między biegunami apoteozy a rewizjonizmu.

Zacznę od czołówki, która utrzymana jest w patetycznym nastroju. Z pewnością mamy w niej do czynienia z apoteozą robotników, którzy tłumnie podążają w jednym kierunku. Mogłoby się wydawać, że taka czołówka zwiastuje szereg nowel pełnych stoczniowych motywów, opowiadających o robotniczym zrywie i rewolucji. Nic bardziej mylnego. Niewielka liczba nowel nawiązuje wymową do początku cyklu.

Wydaje się także, że będzie dominowała pamięć oficjalna, że filmy odwoływać się będą do perspektywy zbiorowości. Co ciekawe, oba człony tytułu *Solidarności*, *Solidarności...* są napisane tym samym krojem pisma, tak zwaną solidarycą, a w tle słychać chór okrzyków. Skoro jednak nowele nie odpowiadają zbiorowym oczekiwaniom, może czołówka powinna wyglądać inaczej? Pierwszy napis mógł zostać napisany solidarycą, ale drugi już inaczej – bardziej nowoczesnym krojem. A wszystko po to, aby podkreślić, że w filmie spotkają się przeszłość z teraźniejszością, że nowele będą różnorodne i że wydźwięk niektórych nie jest taki oczywisty, jak się na pozór wydaje.

Pamięć indywidualna – pamięć wspólnoty – pamięć oficjalna

Zagadnienie pamięci można rozumieć w dwojnasób. Albo mamy na myśli indywidualne wspomnienia, które są w każdym z nas, dotyczą zarówno rzeczy i wy-

darzeń codziennych, jak i doświadczeń wspólnotowych, na przykład narodowych, na które patrzymy przez pryzmat siebie, przez swoje odczucia; albo mamy na myśli pamięć zbiorową, która zmierza do stworzenia homogenicznej wizji przeszłości. Barbara Szwacka – przytoczona przez Piotra Zwierzchowskiego (2013, s. 138) w książce o obrazie II wojny światowej w kinie polskim lat sześćdziesiątych – wyznacza trzy elementy pamięci zbiorowej, między którymi wytwarza się napięcie: po pierwsze jest to pamięć jednostek o własnych przeżyciach, po drugie – pamięć pewnej zbiorowości, która posiada wspólne doświadczenia i symboliczny język przedstawienia, po trzecie – oficjalnie przekazywany obraz przeszłości i oficjalne obchody upamiętniające jej wydarzenia. Występuje jednak granica pomiędzy propagandą a pamięcią – nazwijmy ją – urzędową (lub oficjalną). Pamięć oficjalna może występować także w państwie demokratycznym, jego władze (zwykle zorganizowane wokół jakiejś opcji ideowej) mogą przy pomocy państwowej administracji forsować jakąś wizję przeszłości (pisał o tym w swoim artykule Witold Mrozek [2009, s. 295-320]); ale poza propagowaną wizją oficjalną w demokratycznym państwie istnieją kontrpropozycje pamięci, pojawiają się one w przestrzeni publicznej (inaczej niż w państwach autorytarnych czy totalitarnych, w których sfera publiczna jest kontrolowana przez jednego dysponenta politycznego – o takiej sytuacji w rzeczonyj książce pisał Piotr Zwierzchowski, odwołując się do lat sześćdziesiątych). Owa pamięć urzędowa nie musi być przy tym przeciwieństwem pamięci potocznej, a więc zbiorowej pamięci społeczeństwa lub pewnej jego części. Może być jedynie jej zalegitymizowaną wersją (jeśli pamięć społeczna lub pewnych grup społecznych zbieżna jest z oficjalnie preferowaną). W związku z tym pamięć indywidualna może być kontrapamięcią (jeśli jest całkowicie odmienna od oficjalnej), może być całkowicie z nią zbieżna, ale może także wchodzić w przeróżne relacje z tymi dwiema kategoriami. Tak jest w filmie *Solidarność, Solidarność...*. Ma się odczucie, że niektórzy twórcy chcą mówić jedynie w swoim imieniu, inni z kolei chowają się za pamięcią oficjalną.

W tym miejscu powinny paść pytania, które zadaje sobie również autor (2013, s. 138) wspomnianej książki: dlaczego warto pamiętać? co należy pamiętać? i o czym trzeba zapomnieć?. Pamięć zbiorowa nie służy wszak „rekonstrukcji faktów, ale tworzeniu znaczeń” (Zwierzchowski, 2013, s. 138), selektywność wspomnień ma ułatwiać poszukiwanie sensu wspólnoty i respektowanie jej interesów, tworzenie spójnej przeszłości, która ma wydzźwięk pozytywny dla solidarności narodu, która wskazuje na wyjątkowość losów, która daje poczucie ciągłości.

Zwierzchowski (2013, s. 139) wymienia również cztery funkcje pamięci, które ustalił socjolog Marek Ziółkowski: pierwsza rola jest poznawczo-ideologiczna, przeszłość staje się w tym wypadku danymi, druga – poznawczo-refleksyjna, pamięć jest tu instrumentem do głębszej refleksji nad historią, trzecia – emocjonalno-oceniająca, w wypadku której pamięć uwiarygodnia historię poprzez określoną emocję, czwarta – instrumentalno-legitymizacyjna, w której pamięć jest normatywną, prawną czy moralną podstawą artykulacji roszczeń czy żądań (zwykle jakieś instytucji lub władzy).

Zwierzchowski (2013, s. 140) pokazuje również, że pamięć zbiorowa działa na podobnych zasadach co mit: legitymizuje społeczno-polityczny porządek, określa tożsamość grupową, odwołuje się do uczuć i emocji, przeradza postaci historyczne we wzorce osobowe, które mają stanowić ucieleśnienie wartości społecznych.

Jakimi środkami tworzymy pamięć zbiorową? Kulturowaniem danych świąt narodowych, powstawaniem konkretnych muzeów, galerii czy wystaw, kanonem lektur, podstawą programową zajęć z historii czy języka polskiego w szkołach, aż wreszcie za pomocą mediów: zwłaszcza poprzez film. Zarówno historyczne filmy dokumentalne wyświetlane w telewizji, dawniejsze filmy fabularne, które nieprzypadkowo lecą w czasie najlepszej oglądalności, jak i te nowe produkcje, na których sale kinowe wypełniają się po brzegi, mogą wpłynąć na powstanie homogenicznego społeczeństwa. Co więcej, powoli dochodzi do skrajnych sytuacji – jeżeli jakieś wydarzenie historyczne nie zostało sfilmowane, wydaje się martwe, nie istnieje w świadomości zbiorowej, o czym pisał Andrzej Szpulak (2012, s. 276). Musimy dodatkowo pamiętać, że poruszanie danych tematów historycznych wiąże się z interesami konkretnych podmiotów czy władzy – zwróćmy uwagę na to, że premiery niektórych filmów mają rangę wydarzeń państwowych. Mrozek pisze wprost, że chodzi o „propagowanie opcji politycznych i ideologicznych” (Mrozek, 2009, s. 301). Jak silny jest głos pamięci oficjalnej w opisywanym filmie nowelowym? Myślę, że niezbyt mocny, choć kilka nowel w ten lub inny sposób wspiera kanoniczną (i podręcznikową) wizję dziejów Solidarności. Są to, moim zdaniem, nowele *Tablice*, *Krótką historia jednej tablicy*, *Czołgi*, *Człowiek z nadziei*. W jakimś stopniu także *Wielki wóz*. We wszystkich tych filmach fabuła ilustruje wydarzenia społeczno-polityczne, które znalazły swoje odzwierciedlenie w programach szkolnych, muzeach i podręcznikach.

Pamięć oficjalną w największym stopniu prezentuje nowela *Tablice*, poprzez odwołanie się do 21 postulatów, które trafiły na listę UNESCO. Dodatkowo film jest ilustracją poszczególnych postulatów, które są odczytywane podczas sceny w muzeum, a także w czasie rozmów ze świadkami historii. W noweli *Krótką historia jednej tablicy* tablica jest symbolem całego ruchu; znaczna część tego filmu to oficjalna historia Solidarności i jej instytucjonalnych przeobrażeń (smutne zakończenie filmu odbiega jednak od oficjalnej wersji). Taki oficjalny ton przyjmuje także film *Wajdy* – choćby poprzez rozmowę z najważniejszym politykiem tamtego czasu, a także przez podejmowane w rozmowie tematy ściśle połączone historią Solidarności. Przy okazji filmu *Wajdy* warto zwrócić uwagę na pewien paradoks związany z autobiograficznym wymiarem noweli. Otóż autobiografizm (przywołanie własnych doświadczeń w filmach *Wajdy*, ale także *Zanussiego*, *Kolskiego* i *Szumowskiej*) powinien raczej wspierać pamięć indywidualną (a to mogłoby zwiększyć obecność nieoficjalnej perspektywy i opcję historii społecznej). Tymczasem zarówno film *Wajdy*, jak i *Zanussiego* odwołują się do indywidualnych doświadczeń po to, aby potwierdzić historię oficjalną. *Wajda* próbuje „kanonizować” *Wałęsę*, z kolei *Zanussi* poprzez swój przykład (na zasadzie *pars pro toto*) odwołuje się do dwóch podręcznikowych wydarzeń: możliwej inwazji Sowieców i wpływu

papieża na Solidarność. Innymi słowy: pamięć indywidualna wspiera oficjalną wizję przeszłości, a sami autorzy – nestorzy polskiego kina – dowartościwiają się poprzez umieszczenie indywidualnych doświadczeń w ramie doświadczenia zbiorowego, Wielkiej Historii. W jakiś sposób ich to nobilituje, stają się wieszczami narodowego przeżycia. Indywidualne doświadczenie Kolskiego przekute zostało z kolei na rozprawkę na temat równości Polaków i postulatu zgody społecznej wobec dokonywanych zmian.

Tymczasem oparta o osobiste doświadczenia Szumowskiej nowela *Ojciec* łączy komponent autobiograficzny z pamięcią indywidualną, kontrpamięcią. Historia Solidarności opowiedziana jest przez pryzmat dorastającej dziewczynki, której stan wojenny kojarzył się wyłącznie z czasem mile spędzonym w domu z ojcem. Dobrym przykładem ukazania dyskursywnej, napiętej relacji pomiędzy pamięcią indywidualną a pamięcią zbiorową jest nowela *Krajobraz*. To w niej ścieżki narratora – być może *porte parole* Glišńskiego – i drogi członków oficjalnej wędrówki się rozmiągają. Narrator zagląda tam, gdzie przewodnicy nie zabierają swoich wycieczek, ukazując tym samym, jak bardzo różni się pielęgnowana wizja z rzeczywistością.

Biegun: historia polityczna – historia społeczna

Niektóre nowele (to jest *Ojciec*, *Czołgi*, *Benzyna* czy *Długopis*) w filmie *Solidarność, Solidarność...* doskonale wpisują się w pogląd Jerzego Szackiego, historyka myśli socjologicznej, który w książce *Spór o PRL* opublikował artykuł *Dwie historie*, mówiący o tym, że każde wydarzenie historyczne zbiega się codziennością zwykłych ludzi, niezaangażowanych w politykę: „nasze społeczeństwo składa się w niemałej części z ludzi, przez których biografie nie biegną żadne głębokie cięcia. Ani powstanie PRL nie było dla nich końcem świata, ani jej upadek nie jest jego początkiem [...] ludzie rodzą się, bawią, uczą, pracują, [...] nie uczestnicząc w żadnych wielkich wydarzeniach i myśląc o polityce niezbyt intensywnie nawet wtedy, gdy się ich usilnie do tego namawia” (Szacki, 1996, s. 73). Dobrze ilustruje to nowela Małgorzaty Szumowskiej, w której bohaterka opowiada o swoim życiu nie przez pryzmat historii kraju (czyli od powstania Solidarności do 2003 roku), tylko przez swoje osobiste doznania – dzieciństwo, wiek dojrzewania (pierwsza miłość, pierwszy wypalony papieros i wypite wino) oraz dorosłość. Jak pisał Szacki, „zdrowy instynkt każe im zachować odpowiednie proporcje pomiędzy zainteresowaniem małą historią, w której sami uczestniczą, a wielką historią, toczącą się na poziomie państwowym” (Szacki, 1996, s. 74). W *Solidarność, Solidarność...* ta równowaga jednak nie została we wszystkich nowelach zachowana, czego przykładami są nowele *Czołgi* i *Benzyna*.

Szacki pisze dalej: „Potrzebne są przeto dwie różne historie PRL: historia polityczna, opowiadająca o tym, co działo się z systemem politycznym, i historia społeczna, traktująca o tym, jak żyło społeczeństwo, poddane jego ciśnieniu, ale zajęte nade wszystko swymi «małymi» sprawami” (Szacki, 1996, s. 74). Kilka nowel ucieka w stronę historii społeczeństwa, czyli takich fabuł, które odwołują się wyłącznie

do indywidualnych historii ludzi, do życia rodzin, przyjaciół. W tych przypadkach wielka historia dzieje się jedynie w tle, a zachowania bohaterów byłyby pewnie takie same bez względu na polityczne zawirowania. Tu warto przywołać takie obrazy jak *Sushi*, *Torba*, *Długopis*, *Ojciec*. Najbardziej widoczne jest to w nowelach *Ojciec*, w której dorastająca dziewczyna zajęta jest wyłącznie „swymi «małymi» sprawami” (Szacki, 1996, s. 74), oraz *Sushi*, gdzie wyeksponowany jest brak zainteresowania historią przedstawicieli pokolenia japiszonów. Ale także w *Długopisie*, którego bohater cieszy się z porozumień sierpniowych wyłącznie z osobistych pobudek – wizji szybkiego zarobku na swojej działalności – uwidacznia się zainteresowanie przede wszystkim własnym życiem, a nie zmianami politycznymi. W *Torbie* natomiast wyłącznie przypadek spowodował, że niezainteresowani bohaterowie zostali zaangażowani w życie polityczne.

Funkcje filmu: między apoteozą a rewizjonizmem

Solidarność, Solidarność... ma przemyślaną i – moim zdaniem – nieprzypadkową kompozycję². W pierwszych siedmiu nowelach stosunek do tradycji Solidarności jest albo pozytywny, albo obojętny. Dzieje się tak, ponieważ – poza jednym rozdziałem, czyli *Sushi*, rodzajem prologu, w którym tylko na moment przenosimy się do PRL-owskiej rzeczywistości – są to filmy *sensu stricto* historyczne, których akcja dzieje się w przeszłości. W filmach tych odczuć można nadzieję, jaką mieli w sobie wówczas strajkujący lub działacze opozycji, a także radość wynikającą z braterstwa i jedności.

Pozostałych sześć nowel przetrzuca pomost między przeszłością i teraźniejszością: albo oceniając przeszłość z perspektywy 2005 roku (*Krajobraz*, *I wie pan co?*, *Człowiek z nadziei*), albo kreśląc fabuły, które pokazują ewolucję ruchu solidarnościowego (*Co się stało z naszą Solidarnością*, *Krótką historią jednej tablicy*, *Ojciec*). Gdy przeszłość oceniana jest z perspektywy teraźniejszości, to pojawia się ton gorzcy, ton zawiedzionych oczekiwań. U Falka i Szumowskiej zaobserwować można dynamikę upadku nadziei.

Zaznaczam, że więcej niż jedna trzecia nowel – *Co się stało z naszą Solidarnością*, *Krótką historią jednej tablicy*, *Ojciec*, *I wie pan co?*, *Krajobraz* – ma wyraźnie gorzki wydźwięk (w noweli Bugajskiego gorzkość narasta – segment rozpoczyna się od apoteozy działań solidarnościowych). To w tych rozdziałach pojawia się wątek zdrady,

² Tadeusz Szyma w swej recenzji do „Kina” podkreśla, jak bardzo przemyślany jest układ nowel: „Wszystkie razem tworzą całość nadrzędną, a ich usytuowanie w kilkunastoodcinkowym ciągu nie jest przypadkowe”. Szyma, T. (2005). *O „Solidarności” – po latach*, „Kino”, nr 10, s. 54. Potwierdza to Jan Strzałka w „Tygodniku Powszechnym”: „Co zdumiewa w tym cyklu najbardziej? Że trzynastu artystów stworzyło dzieła układające się w spójną całość, zachowując indywidualny charakter pisma”. Strzałka, J. (2005). *13 razy „S”*, „Tygodnik Powszechny”, nr 23, s. 22. Z kolei Krystyna Lubelska w „Polityce” w kontrze pisze: „Etiudy, i to jest moim zdaniem błąd, zostały połączone w jeden półtoragodzinny film, który ma oczywistą myśl przewodnią, ale brakuje mu konstrukcji. W rezultacie całość sprawia wrażenie chaotyczne”. Lubelska, K. (2005). *13 x Solidarność*, „Polityka”, nr 35, s. 59.

pogrzebienia spuścizny solidarnościowej, odejścia od ideałów, a także oskarżenie współczesnej Polski o to, że nie udało się rozliczyć PRL-owskich zbrodni i odsunąć od władzy komunistów, którzy wzbogacili się kosztem robotników i dalej zajmują ważne stanowiska. Myślę, że to dowód na to, że twórcy mieli swobodę w wyborze tematu i stylu. Film – przypominam – miał upamiętniać dwudziestopięciolecie wydarzeń sierpniowych. Celem projektu nie było zaś stworzenie laurki pod dyktando określonej opcji politycznej.

Kolejne pięć nowel – *Czołgi*, *Człowiek z nadziei*, *Tablice* oraz z nieco innych pobudek *Długopis* i *Sushi* – ma wyraźnie pozytywny wydźwięk. To w nich zawarta jest radość z wolności (choć nie zawsze uświadomionej i docenionej), swoboda w tworzeniu samych siebie. Solidarność ukazana zostaje jako wspólnota, która za cel postawiła dobro społeczeństwa. Pojawia się także motyw nadziei na to, że nowy porządek będzie łaskawy dla wszystkich obywateli i przyniesie wiele zmian. I choć nie wszyscy uzmysławiają sobie, że dzięki Solidarności mogli osiągnąć sukces (*Sushi*), to są też ci, którzy jej historię chcą pielęgnować i przekazywać kolejnym pokoleniom (*Tablice*).

W pozostałych trzech nowelach stosunek do spuścizny Solidarności zostaje ukazany w sposób zawoalowany. W *Torbie* najbardziej rozwinięte są dywagacje o studium przypadku. Jakimowski skupia się na metafizycznych czynnikach, przesuwając główny temat projektu na boczny tor. Solidarność, przywołana dzięki ulotkom, jest w tej noweli balastem, ale nie przysparza postaciom problemów. Co więcej, czyni z nich nieujawnionych bohaterów. Z kolei w *Benzynie* można mówić o spuściznie solidarnościowej w kontekście pokojowego charakteru Sierpnia (w przeciwieństwie do Grudnia '70, kiedy „palono komitety”). Pojawia się także nadzieja, która powoduje niezrozumiałe dla widza posunięcia bohatera. Na dwa sposoby nawiązuje do samej Solidarności Jan Jakub Kolski w noweli *Wielki wóz*. Po pierwsze, młoda Solidarność pojawia się w komunikacie radiowym i jest wówczas jeszcze obca bohaterom. Po drugie, reżyser sugeruje, że do zwalczenia komunizmu potrzebna jest integracja wszystkich klas społecznych. W tym kontekście można uznać *Wielki wóz* za apoteozę wspólnoty i jedności, niezależnych od grupowania, które reprezentuje te wartości.

Dodatkowo dwa filmy – *Co się stało z naszą Solidarnością?* oraz *I wie pan co?* – wpisują się w historiozofię postkomunizmu. Kategorię tę opisał Krzysztof Kornacki w tekście o Film Open Group: „w logice postkomunistycznej centralne miejsce zajmuje odkrywanie w teraźniejszości ukrytych układów, których genezy należy szukać w okresie PRL. Najsilniejszych dowodów tych układów dostarczają akta tajnych służb” (Kornacki, 2016, s. 96). W filmach dokumentalnych (a było ich niemal dziewięćdziesiąt) stworzonych przez FOG dopasowano „treści historyczne do aktualnych sporów politycznych” (Kornacki, 2016, s. 97); wszystkie obrazy „odwołują się do ustaleń polskich badaczy o konserwatywnym (prawicowym) punkcie widzenia na najnowszą historię” (Kornacki, 2016, s. 97) – tym samym podkreślają „opresywności systemu komunistycznego [...] mniej lub bardziej silne przekonanie, że komunizm nie zniknął, tylko zmienił swoją postać” (Kornacki, 2016, s. 97).

Wydawać się może, że do tej grupy zalicza się także *Krajobraz* (wątek zniszczonych stoczni jest silny w narracji postkomunistycznej), ale tu raczej na plan pierwszy wychodzi osobisty ton narratora, który konfrontuje przeszłość „górną i chmurną” z dzisiejszym „smutkiem po stoczni”. I to właśnie obraz zapomnianej i zniszczonej stoczni wywołuje w widzu negatywne emocje.

W *Ojcu* i *Sushi* pojawia się jeszcze jeden bardzo ważny wątek. Obok obrazów tego, jak zaprzepaszczone zostały szanse na braterstwo i socjalistyczną wizję społeczeństwa, pojawia się współczesna recepcja (a raczej jej brak) działań solidarnościowych wśród młodych ludzi. Zauważamy, że nie ma wdzięczności społecznej za to, co działacze opozycyjni zrobili dla Polski. Najwidoczniej nie udało się stworzyć mechanizmów, które powodowałyby, że młodzi ludzie chcieliby poznać i zrozumieć przemiany systemowe. Ukazane w obu nowelach pokolenie „japiszonów” traktuje demokrację jako normę, która zawsze istniała. W *Ojcu* zawiedzione nadzieje działacza solidarnościowego nowoczesna córka tłumaczy w takich oto słowach: „ojcu nie podoba się, jak ja żyję, mówi, że to droga donikąd. Nie wiem, nie rozumiemy się, zresztą ma już swoje lata, ma swoje dziwactwa”. Można to usprawiedliwić tym, że skoro solidarnościowcy z czasem sami zaprzepaścili swoją spuściznę, to trudno wymagać, aby inni pamiętali o ich dokonaniach. Dodatkowo nie było wówczas dużych organizacji, takich jak Europejskie Centrum Solidarności, które pomagałyby w pielęgnowaniu pamięci o tamtych wydarzeniach.

Zastanawiające jest to, jak bardzo obecny jest wątek współczesny w nowelach. Aż sześcioro reżyserów (Gliński, Bugajski, Bromski, Falk, Wajda, Szumowska) stworzyło filmy, które krytykują lub wprost oskarżają aktualny (a więc z początków XXI wieku) system społeczno-polityczny – zarzucają niesprawiedliwość władzy, zaprzepaszczenie szans, nieuszanowanie tradycji solidarnościowych, niegotowość na demokrację. A przecież – jak rzekł w *Człowieku z nadziei* Wałęsa – „jeżeli ktoś by mi 35 lat temu powiedział, kim będę, że będę Europejczykiem, że będę tu siedział z wami, to w życiu bym nie uwierzył, a jakbym uwierzył, to byłbym najszczęśliwszym człowiekiem w galaktyce”. Wynika z tego, że trudno docenić to, co się posiada w danej chwili, że przy ocenie rzeczywistości zawsze pojawiają się negatywne emocje i refleksje. A może człowiek jest po prostu tak skonstruowany, że tylko w tym, co będzie, widzi nadzieję na lepsze?

Muszę jednak pamiętać o tym, że piszę tę pracę z perspektywy 2016 roku, a od 2005 wiele się wydarzyło. Dekadę temu poruszone przeze mnie powyżej problemy były szeroko komentowane i wzbudzały wiele emocji. Dziś, po katastrofie smoleńskiej, tragicznej śmierci Anny Walentynowicz i Arkadiusza Rybickiego, po przerwanych rządach Prawa i Sprawiedliwości, dwóch kadencjach rządów Platformy Obywatelskiej i powrocie PiS do władzy oraz polskiej prezydenturze w Unii Europejskiej, inne tematy wiodą prym. Po 11 latach pewne kwestie zawarte w nowelach wydają się oczywiste. Inne zdają się być przedstawione w sposób zbyt radykalny czy przesadnie pesymistyczny. Okazało się bowiem, że zmiany, które nadeszły, przyniosły też wiele dobrego, a przewidywania niektórych filmowców były odmalowane w zbyt ciemnych barwach.

Solidarność, Solidarność... jest bardzo niepozornym, a przy tym zaskakującym filmem. Pod jedną nazwą kryje się trzynaście odrębnych filmów, które różnią się od siebie nie tylko pod względem formalnym, gatunkowym czy czasem akcji, ale także wydźwiękiem oraz tonacją emocjonalną, tworząc tym samym intrygujący wielogłos. W nowelach tych pojawia się szerokie spektrum rozumienia tego, czym była i jest Solidarność na tle burzliwej historii Polski ostatnich kilkudziesięciu lat.

Jak pisałam wcześniej, słowo to skupia wiele skojarzeń odwołujących się zarówno do faktów historycznych, jak i wiedzy potocznej. Pod hasłem tym może kryć się zarejestrowany w 1980 roku Niezależny Samorządny Związek Zawodowy „Solidarność” lub – zgodnie z definicjami słownikowymi – „poczucie wspólnoty i współodpowiedzialności wynikające ze zgodności poglądów oraz dążeń” czy „odpowiedzialność zbiorowa i indywidualna określonej grupy osób za całość wspólnego zobowiązania”.

W *Solidarność, Solidarność...* pojawia się pełen wachlarz znaczeń. W *Sushi* Solidarność przedstawiona jest jako wydarzenie, które pociągnęło za sobą przemiany polityczne, które dały społeczeństwu wolność i przyczyniły się do rewolucji obyczajowej, oraz przemiany ekonomiczne, które doprowadziły do ekspansji kapitalizmu. Co ciekawe, wolność ta wiąże się z brakiem pamięci o niej samej wśród bohaterów. Wyeksponowany został etos bogacenia się i konsumpcji, które – jak w wiadomo – stoją w opozycji z ideałami solidarnościowymi. Przewrotnie ukazane jest w noweli to, czym Solidarność nie była lub nie chciała być. Nie ma wśród tego pokolenia wspólnotowości i jedności.

W *Torbie* desygnatem Solidarności jest przymus walki z komunizmem. To w tej noweli odradza się mit bohaterstwa i odwagi. Ukazana jest apoteoza działań opozycyjnych, niezależnie od ich genezy i kulis. *Tablica* z kolei jest ilustracją oficjalnej pamięci historycznej o Solidarności. Przedstawia tytułowe tablice z postulatami strajkujących stoczniowców, a także ludzi, którzy – reprezentując różne środowiska – ukazują jedność klas. Nowelę można potraktować jako modelowy wykład o dyskursie solidarnościowym 2005 roku.

W noweli *Wielki wóz* Solidarność kryje się za solidaryzmem społecznym, czyli kierunkiem politycznym propagującym wspólnotę klas. W filmie wybrzmiewa hasło, wedle którego tylko razem jesteśmy w stanie zmienić system. W *Długopisie* Solidarność oznacza z kolei wolny rynek, staje się opozycją względem peerelowskiej gospodarki planowej; w *Benzynie* – jest metodą walki z systemem. Zestawione zostały dwa aspekty tej walki: palenie komitetów i zakładanie własnych. W segmencie *Czołgi* Solidarność umieszczono na tle historii geopolitycznej. Poprowadzone zostały dwa wątki: wybór papieża Polaka i reakcja Związku Radzieckiego na zmiany polityczne w Polsce – znamienne „wejdą czy nie wejdą”. W *Krajobrazie* spuścizna Solidarności już nikogo (oprócz niewymagających turystów) nie interesuje. Stocznia Gdańska uległa degradacji, a wraz z nią pamięć o porozumieniach sierpniowych i początkach wolności. W *I wie pan co?* wątek solidarnościowy wiąże

się z tym, jak esbecy w PRL-u wpływali na życie opozycji i jak robią to współcześnie. W *Co się stało z naszą Solidarnością?* ukazane zostało kilka znaczeń – w zależności od perspektywy czasowej. Solidarności rozpatrywana przez pryzmat przeszłości to jej działacze i ich dokonania, z kolei w teraźniejszości wiąże się z pokrzywdzeniem opozycjonistów nie tylko przez system, ale i współbraci, którzy – choć wywalczyli wolność – dziś czują się więźniami nowej rzeczywistości. W *Człowieku z nadziei* Solidarność reprezentuje jej ikona, czyli Lech Wałęsa. W filmie Szumowskiej pojawia się definicja: „Solidarność jest wtedy, kiedy nie myślisz tylko o tym, czy tobie będzie dobrze, ale o tym, czy innym też jest dobrze”, jawi się zatem jako etos, cnota. Obok tego rozumienia autorka wprowadza dodatkowy aspekt – przemian społecznych. Dzięki Solidarności nowe pokolenie nie dorastało już w PRL-u, ale w zmienionej rzeczywistości. Uwypuklony został wątek braku pamięci społecznej o Solidarności, która jest już nieatrakcyjna i niepotrzebna.

Podsumowując: desygnat Solidarności jawi się w filmie jako przemiany obyczajowe (*Sushi* i po części *Ojciec*); osobiste przeżycia i wspomnienia (*Czołgi*, *Wielki Wóz*, *Ojciec*, *Krajobraz*); jako etos, wartość nadrzędna (*Ojciec*); jako symboliczny początek przemian ekonomicznych i wolnego rynku (*Długopis*); wreszcie jako Niezależny Samorządny Związek Zawodowy „Solidarność” (*Tablice* i *Krótką historii jednej tablicy*) oraz ugrupowanie polityczne, następnie podziemna organizacja działająca w stanie wojennym (*Krótką historii jednej tablicy*). To także integracja i wspólne działanie, zwalczanie starego porządku (*Wielki wóz*). Jak wykazuje analiza w niniejszej pracy, film *Solidarność, Solidarność...* jest bardzo interesującym i bogatym w znaczenia wielogłosem o ludziach, zdarzeniach, dziedzictwie i wartościach Sierpnia '80.

Bibliografia

- Baran, M. (2008). *Nie będzie filmu o „Solidarności”*. <http://www.wyborcza.pl> (dostęp 6.01.2015).
- Duniec, K., Krakowska, J. (2012). *Polskie kino. Obywatel a służba bezpieczeństwa*. „Kwartalnik Filmowy”, nr 77-78.
- Frasyniuk, W. (2014). *Brakuje nam opowieści o Solidarności. Najlepszy byłby film w stylu Tarantino*, rozm. przepr. D. Kowalska. <http://www.gazetawroclawska.pl> (dostęp 6.01.2015).
- Guzek, M. (2007). *Symbolika „Solidarności” w polskiej komedii po 1989*, [w:] D. Mazur, P. Zwierchowski (red.), *Kino polskie po roku 1989*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Konkurs na scenariusz „Solidarność: Pierwszy wyłom w murze”*. <http://www.rm24.pl/kultura> (dostęp 6.01.2015).
- Kornacki, K. (2016). *Film Open Group. Errata do historii*, [w:] M. Kozubek, T. Szczepański (red.), *Polski film dokumentalny w XXI wieku*. Łódź: Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT.
- Lubelski, T. (2008). *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Chorzów: Videograf II.
- Mrozek, W. (2009). *Film pamięci narodowej. Najnowsze kino polskie w dyskursie polityki historycznej*, [w:] T. Lubelski, M. Stroiński (red.), *Kino polskie jako kino narodowe*. Kraków: Wydawnictwo Halart.

„Solidarność: Pierwszy Wyłom W Murze”. *Ogłoszenia konkursu na scenariusz*. <http://www.stopklatka.pl> (dostęp 6.01.2015).

Szacki, J. (1996). *Dwie historie*, [w:] M. Fik (red.), *Spór o PRL*, Kraków: Znak.

Szpulak, A. (2012). *Kreacja legendy – kreacja pamięci. Grudzień '70 w filmie fabularnym*. „Kwartalnik Filmmowy”, nr 77-78.

Zanussi, K. (2008), rozm. przepr. K Sobiechowska-Szuchta. <http://www.rm24.pl> (dostęp 6.01.2015).

Zwierzchowski, P. (2013). *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.

Image of “Solidarity” Movement in the Polish Feature Films after 1989

In the first part of the text, the author tries to answer the question why the history and the victory of the Solidarity movement in the 1980s – one of the most important events in the contemporary history of Europe – is very rare in the Polish cinema. The author draws attention to the political factors (including historical policy), the commercial and narrative potential of the Solidarity movement and the reception of this phenomenon in Poland after 1989. In the second part, basing on the example of the anthology film “Solidarity, Solidarity ...”, the author shows how different authors of the Polish cinema (belonging to several generations and using different poetics, such as comedy, documentary, animation, video-clip or film drama) tried to include Solidarity into a movie narration. Finally, the author wonders what the word “solidarity” means for all these authors.