Panoptikum 2025, 33: 148-152https://doi.org/10.26881/Pan.2025.33.11

Ewa Mazierska
University of Lancashire
Uniwersytet Gdański
ORCID 0000-0002-4385-8264

Solidarności powolne konanie na ekranie. Recenzja książki Krzysztofa Kornackiego i Arkadiusza Bileckiego *Solidarność na ekranie. Wizerunki fabularne*

Głównym celem książki Krzysztofa Kornackiego i Arkadiusza Bileckiego *Solidarność na ekranie. Wizerunki fabularne* (Gdańsk: Instytut Dziedzictwa Solidarności, 2024), jak przyznają oni we wstępie, było skatalogowanie i analiza filmowych obrazów Solidarności, jej obecności „na małym i dużym ekranie, w Polsce i za granicą, przed laty i współcześnie" (s. 19). Było to zadanie karkołomne z wielu powodów. Po pierwsze, Solidarność ma wiele wymiarów – to związek zawodowy, ruch społeczny, a nawet skrót pewnego okresu w historii Polski (dekady lat 80.). Konotacje z nim związane uległy znacznym przemianom, przede wszystkim pod wpływem zmian politycznych, które zaszły w kraju na przestrzeni ponad 50 lat. Po drugie, filmów o Solidarności nakręcono mnóstwo. Autorzy we wstępie wspominają o 170 produkcjach (w tym produkcjach telewizyjnych), powstałych w latach 1981–2023, w tym 115, w których Solidarność stanowi motyw centralny. Piętnaście z nich to filmy zagraniczne. Przekopanie się przez nie wszystkie było benedyktyńską pracą i wymagało od autorów dużej wytrzymałości, czego dowodem jest ponadstandardowa długość opracowania – książka liczy ponad 370 stron, zapisanych drobnym drukiem.

Wymagało tym bardziej – o czym za chwilę – że w większości filmy o Solidarności arcydziełami nie są. Analiza tak bogatego materiału daje zarazem szansę na uchwycenie znacznej części historii polskiego kina – a także, po prostu, polskiej historii – w kontekście społeczno-politycznym. Pisać o Solidarności w kinie to bowiem pisać o tym, co wydarzyło się w Polsce od początku lat 80. do czasów współczesnych. Dla osób, które – tak jak ja – w dekadzie Solidarności weszły w dorosłość, jest to podróż przez własną historię.

Kornacki i Bilecki ułatwiają zapoznawanie się z wizerunkami tego ruchu, zamieszczając na początku *Wprowadzenie*, które jest w istocie streszczeniem całej książki. Przedstawiają w nim pokrótce narracje związane z Solidarnością, zaczynając od *Człowieka z żelaza* (1981) Andrzeja Wajdy, którego traktują jako film kluczowy dla ekranowej historii tej organizacji, tak ze względu na jego treść, jak i to, że stał się punktem odniesienia dla wielu kolejnych produkcji, swoistym *urtextem* filmowej Solidarności. Stało się tak, mimo iż dzieło Wajdy powstało w pośpiechu. Powodem szczególnego miejsca, które zajmuje ten obraz w polskiej kinematografii, jak przekonują badacze, jest to, że powstał na społeczne zamówienie (a mówiąc bardziej elegancko – uchwycił *Zeitgeist*). Osadził on też Solidarność w historycznym kontekście, odnosząc strajki z 1980 roku do Grudnia ’70. Był też filmem ponadklasowym, czego świadectwem jest jego pozytywny odbiór przez całe społeczeństwo. Ponadto stawiał pytanie nie tylko o Solidarność, ale także jej ekranową reprezentację.

Elementy charakterystyczne dla *Człowieka z żelaza* nie występują w późniejszych filmach o Solidarności. Można je określić jako „przyczynkarskie”. Brakuje im realizacyjnego rozmachu i intelektualnej głębi. Inną tendencją zaobserwowaną przez autorów jest coraz bardziej krytyczny i lekceważący stosunek do organizacji widoczny u twórców filmowych. Objawia się on częstym korzystaniem z formuły komediowej do ukazywania wydarzeń związanych z Solidarnością oraz mało pochlebną reprezentacją jej bohaterów. Ponadto, jak piszą autorzy, „Im bliżej współczesności, tym częściej temat Solidarności stawał się podstawą do zabawy historią. […] Coraz częściej sięgało się po alternatywne wizje historyczne czy *historical fiction*. W przekazach kulturowych nastąpiła estetyzacja historii jako tekstu (pop) kultury, gry intertekstualnej i stylizacji” (s. 37). Te dwie tendencje, czyli obniżanie lotów i sceptyczny stosunek do Solidarności, nie są ściśle linearne, gdyż po drodze pojawiały się filmy o wysokiej klasie artystycznej i traktujące Solidarność z powagą, ale przecież tendencje zwykle linearne nie są, tylko wyznaczają pewien kierunek.

Czy mogło być inaczej? Trudno na to pytanie odpowiedzieć w sposób kategoryczny, ale autorzy, zarówno w głównej, jak i – przede wszystkim – końco-

wej partii książki, zatytułowanej *Solidarność na ekranie. Syntetycznie*, zawierającej konkluzje i postulaty dla filmowców, wskazują na kilka czynników, które przyczyniły się do tego, co określiłam w tytule tej recenzji „powolnym konaniem Solidarności na ekranie". Jeden z nich to czynnik polityczny. O ile na początku obóz Solidarności obejmował większą część polskiego społeczeństwa, zjednoczonego przeciwko komunistycznej nomenklaturze, o tyle w kolejnych dekadach rozpadł się na wiele zwaśnionych frakcji. Ponadto wiele z nadziei pokładanych w Solidarności, w szczególności na szybką poprawę poziomu życia, nie spełniło się. Ostatnia dekada XX i pierwsza dekada XXI wieku to okres deindustrializacji, wysokiego bezrobocia i emigracji. W rezultacie u niejednego dawnego zwolennika Solidarności pojawiły się wrogość do tej organizacji albo nihilizm polityczny.

Takiej sytuacji politycznej można się było spodziewać i dostrzec ją można także w innych krajach byłego obozu socjalistycznego. Niemniej sprawia ona, że znaczna część filmowców – weteranów PRL-owskiego kina, a jeszcze bardziej tych, którzy zadebiutowali po 1989 roku – odcina się od etosu i dziedzictwa Solidarności, co przejawia się m.in. w antyklerykalizmie współczesnego polskiego kina.

Kino Solidarności to kino przyczynkarskie, skromne, a wynika to z przemian w dyskursie historycznym, który autorzy książki wiążą z postmodernizmem. Choć sam termin wyszedł z mody, główne idee postmodernizmu przetrwały, przede wszystkim nieufność wobec „metanarracji". To z kolei owocuje niechęcią do tworzenia filmów epickich oraz takich, które wprost angażują się w refleksję nad wielkimi pytaniami Solidarności: czy ta rewolucja była potrzebna? Czy została właściwie przeprowadzona? Co z Solidarności przetrwało po dzień dzisiejszy? Czy należy rozliczać uczestników Okrągłego Stołu? Wreszcie, niski poziom polskich filmów o Solidarności przypisać można uwiądowi polskiego kina postkomunistycznego, czego świadectwem jest np. wygrana *Dnia świra* (2002) Marka Koterskiego – filmu niechętnego (partyjnej) polityce – w różnych głosowaniach na najlepszy polski film zrealizowany po upadku komunizmu.

Są także inne przyczyny tego, że temat Solidarności nie wybrzmiał na ekranie, na które zwracają uwagę Kornacki i Bilecki. Za najważniejszą uznać trzeba klasowość polskiego kina, a dokładnie to, że jest to kino tworzone przez inteligentów dla inteligentów, w większości traktujących niższe klasy z pogardą, a w najlepszym przypadku z pobłażaniem, jako bandę ignorantów. Filmy o Solidarności wskazują na tę prawidłowość. Jak można przeczytać w ostatniej części książki, spośród ponad 140 „filmów znaczących" o robotnikach opowiada tylko 27, przy czym jedynie 18 w sposób wyłączny. Solidarnościowych filmów o chło-

pach praktycznie nie ma. Ponadto proletariusze przeważnie nie wypadają w tych utworach atrakcyjnie – ukazywani są jako „robole", element propagandy, oportuniści czy ludzie nieodpowiedzialni. Głównymi bohaterami filmów o Solidarności są inteligenci, nierzadko dziennikarze i artyści, zmagający się z wyzwaniem nakręcenia filmu czy zrealizowania reportażu o tym ruchu. Inteligenckość dotyczy również sfery obyczajowej – ekranowi ludzie Solidarności rzadko realizują się w życiu rodzinnym i mają swobodny stosunek do seksu.

Filmy o Solidarności są także w większości zmaskulinizowane. Nie ma w nich wielu kobiecych bohaterek, a te, które są, spełniają się raczej w sferze prywatnej niż publicznej. Wspomniane prawidłowości dotyczą też filmów biograficznych, których w grupie obrazów o Solidarności niemało. Ich głównymi bohaterami są przeważnie Lech Wałęsa, Jan Paweł II i ks. Popiełuszko. Brakuje ekranowych biografii bohaterów drugiego planu solidarnościowych walk, które mogłyby przybliżyć życie codzienne w latach 80. W filmach o ruchu solidarnościowym brakuje też prowincji – akcja większości z nich toczy się w wielkich miastach, przede wszystkim w Warszawie i Gdańsku. Autorzy zwracają również uwagę na to, że filmy o Solidarności to praktycznie zawsze filmy historyczne – filmy o współczesnej działalności organizacji nie są realizowane, jakby Solidarność przestała istnieć na początku lat 90. Z tych powodów polskie produkcje o Solidarności to zjawisko, można rzec, marginalne – nie umieściły one Solidarności w szerszym kontekście historycznym, np. historii ruchu robotniczego czy Europy Wschodniej, a ponadto, z małymi wyjątkami, nie dotarły do odbiorcy zagranicznego.

Z tego powodu rozczarowuje trochę, że autorzy nie poświęcili więcej uwagi *Pasji* (1982) Jeana-Luca Godarda, która pod pewnymi względami jest utworem profetycznym, jeśli chodzi o obraz Solidarności na ekranie po *Człowieku z żelaza*, a jednocześnie filmem, którego – choć nie wprost – domagają się Kornacki i Bilecki w swych postulatach. Godard pokazuje bowiem robotnicę Isabelle, która żąda politycznie zaangażowanych filmów (o strajkach, kręconych w fabrykach), poświęconych zwykłym ludziom, a nie przywódcom, i aroganckiego reżysera z Polski, który odpycha jąkającą się robotnicę, jakby była natrętną muchą, i woli kręcić górnolotne filmy o ożywianiu historycznych obrazów, niż stworzyć dzieło, do którego ona go namawia. Pewnym niedociągnięciem książki jest również oparcie jej – jeśli dobrze sprawdziłam bibliografię – wyłącznie na polskich źródłach[1]. O ile tę decyzję można usprawiedliwić w odniesieniu do filmów polskich, o tyle trudniej to zrobić w przypadku filmów zagranicznych.

[1] Gwoli ścisłości, bibliografia obejmuje 26 pozycji anglojęzycznych w sekcji *Artykuły publicystyczne i krytyczno-filmowe* (przyp. red.).

Piszę to również po trosze z pozycji osobistej, gdyż sama dużo o Solidarności napisałam, np. w tekstach o obrazie pracy w polskim kinie, stanie wojennym, Godardzie i Skolimowskim. W końcowej części warto byłoby także powrócić do *Psów* (1992) Pasikowskiego – filmu, który osiągnął ogromny sukces na demolowaniu mitu Solidarności. Warto byłoby to zrobić także dlatego, że jego analiza w głównej części książki – w porównaniu z innymi filmami – okazała się jednostronna, bo skoncentrowana na politycznej wymowie filmu, wywiedzionej z narracji i dialogów, kosztem analizy innych elementów, takich jak np. muzyka.

Słabe strony tej książki to jednak drobiazgi w porównaniu z jej zaletami, takimi jak wspomniana wcześniej kompletność (choć autorzy zastrzegają się, że mogli coś przeoczyć) – „przebicie" się przez masę filmów, z których większość ma dziś znaczenie jedynie historyczne, a nie artystyczne. Kompletność oznacza także zbadanie ich z różnych perspektyw, przede wszystkim pod kątem bohaterów i fabuł, ale także scenerii, strony wizualnej, bagażu intertekstualnego i – choć w mniejszym stopniu – strony dźwiękowej. Zarazem drobiazgowe rozpracowywanie tych filmów idzie w parze ze zdolnością ulokowania ich w szerszym kontekście – historycznym, politycznym, obyczajowym. Inną zaletą jest rzeczowy ton książki. Mimo że autorzy niewątpliwie (jak wszyscy autorzy prac historycznych) mają określone sympatie polityczne, to nie rzutują one na ich analizy, a jeśli tak, to w bardzo niewielkim stopniu. Jest to tym bardziej godne podziwu, że praca Kornackiego i Bileckiego wydana została przez Instytut Dziedzictwa Solidarności i opatrzona kilkoma wstępami, w tym Piotra Dudy, przewodniczącego Komisji Krajowej NSZZ „Solidarność", ks. Andrzeja Lutra i Mateusza Smolany, dyrektora Instytutu Dziedzictwa Solidarności. Takie „opatrzenie" czy „ustawienie" książki może wzbudzić niepokój, że powstało dzieło hagiograficzne. Tak się jednak, na szczęście, nie stało.

Konkludując, *Solidarność na ekranie. Wizerunki fabularne* to modelowa praca z dziedziny historii polskiego filmu, a także, po prostu, historii Polski. Powinna zatem być włączana do lektur obowiązkowych uniwersyteckich kursów kina polskiego i studiowana przez historyków specjalizujących się w polskiej historii. Lektura tomu przydałaby się też polskim filmowcom i działaczom związkowym, bo zawsze warto uczyć się na błędach.