

## ТРАНСФОРМАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ПАМ'ЯТІ У ПОЛЬСЬКОМУ КІНО

*Окреслено загальну картину культурного контексту створення польських історичних фільмів про недавнє минуле країни. Особливу увагу звернено на проблему національної пам'яті як на один із найважливіших історичних та культурних контекстів національного кіно, що формує колективну пам'ять і віддзеркалює пам'ять панівної культури.*

**Ключові слова:** культурний контекст, національна пам'ять, польське кіно, розважальні жанри.

Оскільки мова про медіа та ідентичність, то я почну із загального питання про зв'язок між кіно, з одного боку, та ідентичністю і станом колективної пам'яті, з другого. Як нещодавно зазначив бельгійський теоретик кіно Філіп Меєрс, дослідження кіно оперує в трикутнику між *кінематографічним текстом* (зміст, форма і стиль кінострічки), *його контекстами* (фінансовий та інституційний контекст виробництва, а також політичний, культурний, соціальний, історичний контексти кінематографа тощо) та *глядацькими практиками*.

Вплив кіно на колективну ідентичність та пам'ять, рівно ж як і навпаки, вплив колективної ідентичності та пам'яті на кіно, є однією із найважчих дослідницьких царин сучасної гуманітарної та соціальної науки. Мушу зізнатися, що не маю достовірних емпіричних даних про те, як польське кіно вплинуло на національну ідентичність та пам'ять поляків, зрештою, не маю даних і щоб відповісти на зворотнє запитання: а як польська ідентичність та пам'ять вплинули на польське кіно. Тому я подам загальний огляд культурного контексту кількох польських фільмів на тему недавнього минулого, які вийшли після 1945 року. Що ж до безпосереднього впливу цих творів на стан колективної пам'яті, то тут я радше поставлю, на додачу до старих, ще нові запитання.

Зігмунт Бауман стверджує, що ідентичність перестала бути чимось сталим і незмінним. Вона нам не дається, а радше є завданням, яке ми покликані виконувати впродовж нашого життя. Ми вибираємо той або інший зміст, щоб з ним ідентифікуватися. Отож характерна риса сучасності – зсув від ідентичності до ідентифікації. Те саме стосується пам'яті. Я не вірю в якусь сталу і незмінну колективну пам'ять. Сучасна культура пропонує нам багато різних образів минулого, щоб ми з них вибирали. І ми беремо ті, з якими хочемо ідентифікуватися. Серед цих образів важливу роль, безперечно, відіграють фільми.

Утім, це значно складніший процес, бо не тільки глядачі, але й кінематографісти вибирають ті чи інші образи історії і вводять їх у свої фільми. Тому фільми, навіть документальні, аж ніяк не є механічним відображенням минулого, бо вони розмірковують над подіями минулих днів та їх інтерпретують. Ба більше, сучасний інституційний і фінансовий контекст кіновиробництва змушує кіновиробників братися за такі сюжети й образи, які, на їхню думку, глядачі сприймуть і схвалять (інакше вони не будуть дивитися цей фільм).

Ще один впливовий важіль – політичний контекст. Особливо при авторитарних режимах кінематографістів змушують дотримуватися таких інтерпретацій історії, які відповідають політичним концептам. Цей контекст, однак, відіграє певну роль і в демократичних країнах, оскільки – принаймні в більшості європейських держав – багато фільмів повністю або частково фінансуються за рахунок громадських джерел. Навіть якщо там немає прямих політичних замовлень, багато вирішень залежать від політичних домовленостей. З огляду на таку ситуацію можна з впевненістю говорити про те, що кіно водночас і формує колективну пам'ять, і відображає домінуючу культурну пам'ять.

Щоб отримати відповідь на запитання, чи формують фільми колективну пам'ять глядача і як вони це роблять, необхідні більш ґрунтовні емпіричні дослідження глядацької аудиторії. Можемо також поставити і протилежне запитання: як контекст колективної та культурної пам'яті впливає на кіно? Які типи культурної пам'яті відображають польські фільми після Другої світової війни? З якими образами минулого вони запропонували ідентифікуватися?

Перші спроби прийти до примирення з минулим з'явилися в польському повоєнному кіно дуже рано. Серед художніх фільмів, випущених після 1945 року, були такі картини, як «Заборонені пісні» – про Варшаву часів німецької окупації, «Прикордонна вулиця» – про польських євреїв у Варшавському ґетто, «Останній етап» – про жінок-в'язнів Освенціма. Всі ці кінострічки виникли на основі особистого досвіду війни, що його пережили творці фільмів, їхніх біографій та спогадів. У розповідях про ство-

рення цих фільмів ми бачимо, якими були основні проблеми. Багато сценаріїв відхилилося через те, що були зруйновані студії, не вистачало кіноплівки тощо. Крім того, польська влада цього періоду не мала чіткої ідеї щодо сюжетів, які вона воліла би бачити в польському кіно. Як наслідок, лише дванадцять художніх фільмів побачили світ до кінця 1940-х років. Окрім трьох згаданих назв, кінострічки цього періоду доволі мляво висвітлені в наукових дослідженнях польської історії кіно. А тимчасом майже забуті фільми кінця 1940-х дуже цікаві, тому що зазвичай в них відображена жива пам'ять про Другу світову війну і вони представляють як «хороших», так і «поганих» поляків. Перегляд фільмів «Заборонені пісні», «Прикордонна вулиця», «Останній етап» викликав публічні дискусії. Багато глядачів не сприймали таких героїв, як польський наглядач-капо у концтаборі (один із персонажів фільму «Остання стадія» Ванди Якубовської), поляк-колаборант («Заборонені пісні») або так звані «шмальцівники», тобто поляки, які за винагороду видавали євреїв німецькій владі («Прикордонна вулиця»).

Такі суперечності й поліфонія поглядів на Другу світову війну зникли в 1949 році, коли в Польщі запровадили соцреалізм. Протягом наступних майже семи років більшість польських фільмів прославляла соціалістів-робітників, і в польському кінематографі майже не було місця процесові «подолання минулого».

Наступна хвиля піднесення у виробництві фільмів, присвячених історичній проблематиці й темі пам'яті про Другу світову війну, здійнялася в середині 1950-х років. Завдяки XX з'їзду Комуністичної партії Радянського Союзу, політичній відлизі у країнах Східного блоку, що настала вслід за ним, а у випадку Польщі – приходу до влади Владислава Гомулки, який сам був колишнім політв'язнем, соцреалізм був відкинутий, а цензура пом'якшена. У той самий час виступила на арену перша генерація післявоєнних режисерів, таких як Анджей Вайда, Анджей Мунк, Войцех Єжи Гас, Єжи Кавалерович. Спільно з деякими менш знайомими у світі режисерами, письменниками-сценаристами й кінематографістами вони й заснували так звану «польську школу кіно».

Фільми, які вони зняли, розповідали незручну правду про недалеке минуле. «Канал» та «Попіл і алмаз» А. Вайди, «Ероїка» та «Пасажирка» А. Мунка, «Як бути коханою» Гаса – лише найвідоміші з них. У художньому фільмі «Канал» зустрічаємося з героями Варшавського повстання 1944 року, які змушені втікати через каналізаційні канали і врешті-решт гинуть. Головний герой воєнної драми «Попіл і алмаз» (партизан) отримує наказ убити комуніста саме 8 травня 1945 року, а вкінці гине сам. У «Ероїці» Мунк іронізує над польськими військовополоненими та Варшавським повстанням. Психологічна драма «Пасажирка» знову береться за тему долі

ув'язнених жінок Освенціма, проте представляє її очима есесівки-охоронниці німецького концтабору. «Як бути коханою» розповідає історію жінки, яка пожертвувала собою заради порятунку коханого, але її обранець – «слабак», зациклений на своїх нещастях, що врешті вчиняє самогубство.

Усі ці фільми викликали багато дискусій серед критиків і глядачів. Багато хто не погоджувався з критичним поглядом творців цих фільмів і не ідентифікував себе з їхньою позицією. За десять повоєнних років уже з'явилися соціально та політично прийнятні героїчні оповіді про воєнний досвід. Ставити їх під сумнів було актом мужності й неминуче тягнуло за собою публічні дискусії.

Ці шедеври, безперечно, увійшли до польського культурного канону. Крім того, вони включені і до списку всесвітньо відомих польських фільмів усіх часів. «Канал», «Попіл і алмаз», «Пасажирка» – ці назви польських стрічок можна зустріти в більшості міжнародних історичних довідників про європейське, ба, навіть, світове кіно. На жаль, ми не маємо якихось дослідних даних, щоб відповісти на запитання, як вони вплинули на стан національної колективної пам'яті. І хоч існує багато документів і відгуків, все ж вони представляють ідеї й історичну свідомість небагатьох експертів. Звичайно, ми можемо і повинні припустити, що рецензії на фільми й суперечності у рецепції суспільства вплинули на думку звичайних кіноглядачів, але з погляду фактів ми знаємо надто мало про механізми цього процесу.

Тоді як члени нечисленної польської школи кіно обрали критичний і складний шлях осмислення та примирення з недавнім минулим, то чимало інших режисерів продукували популярні й політкоректні історії про воєнних героїв – захисників від німецьких загарбників. За підрахунками польського кінознавця Петра Звєжховського, з 1960 по 1970 роки з'явилося близько ста художніх кіно- та телефільмів про часи Другої світової війни, що становило понад третину всієї кінопродукції десятиліття. Таким чином, у кількісному вимірі більшість польської аудиторії мала справу з політгояльною, а не аналітичною картиною новітньої історії. Однак, на відміну від шедеврів польської школи кіно, переважна більшість цих творів сьогодні або майже цілковито забута, або відома небагатьом.

У 1960-х роках телебачення стало важливим знаряддям, за допомогою якого глядачеві запропонували багато образів Другої світової війни; воно представляло поляків і радянських людей як героїчних та хороших, а німців завжди змальовувало жорстокими й лихими. Серед найвідоміших польських телесеріалів, які транслюють на польському телебаченні донині і які вже набули певного культового статусу у віртуальному просторі, варто назвати фільми «Чотири танкісти і пес» та «Ставка вища за життя». Сцени та діалоги обох серіалів, як правило, легко впізнаються і їх цитують навіть представники молодого покоління Польщі.

З кінця 1960-х у польській політиці, а відтак і в польській кіноіндустрії, відбуваються різкі зміни. У 1970 році Владислав Гомулка втратив партійне лідерство і першим секретарем ЦК Польської об'єднаної робітничої партії став Едвард Герек. На протигагу традиції попереднього десятиліття, у польському кінематографі 1970-х років починає переважати соціальна, а не історична тематика. Це було викликано, зокрема, структурними змінами колективної пам'яті у країні. Творці та глядачі фільмів 1950–1960-х років мали власну особисту пам'ять про Другу світову війну, натомість у 1970-х роках прийшло нове покоління. Кшиштоф Кесльовський та Агнешка Голланд – якщо згадати лише найвідоміші імена – народилися в 1940-х роках і не мали особистого досвіду війни. Вони зосередили увагу на тогочасних соціальних проблемах, а не на історії. І нарешті, ця зміна стала можливою завдяки новій хвилі відносної свободи наприкінці 1970-х років. У 1976-му було засновано Комітет захисту робітників, відтак у 1980 році з'явилася незалежна профспілка «Солідарність». Коротка фаза свободи, однак, завершилася запровадженням воєнного стану в грудні 1981 року.

Говорячи про примирення з минулим, важливо згадати фільми «Дрож» Войцеха Марчевського та «Допит» Ришарда Бугайського, які побачили світ на початку 1980-х років. Перший розповідає історію хлопчика, дитинство якого припало на сталінську епоху, а другий – про героїчну жінку в сталінській тюрмі. Обидвом режисерам вдалося зняти фільми, але їх прокат одразу заборонили. Стрічки стали найвідомішими серед тих, що опинилися «на полиці». У Польщі їх жартома називали «*rozkowniki*». Вони пролежали в архівах аж до 1989-го. Крім того, обидва фільми добре ілюструють переміщення уваги на іншу тематику: якщо перша хвиля примирення з минулим фокусувалася на Другій світовій війні, то молодші режисери обрали теми з післявоєнної історії Польщі.

Хоч як це парадоксально, але у 1990-ті роки, коли скасували цензуру, і ставлення політики до історичних тем було вельми прихильне, у Польщі вийшло зовсім небагато фільмів про її воєнну та післявоєнну історію. На те було, принаймні, дві причини. По-перше, фінансування кіновиробництва в нових умовах ліберальної економіки виявилось набагато складнішим, аніж це було раніше, тож чимало режисерів і продюсерів намагалися уникнути цих важких та контroversійних проблем. Значну частину польської кінопродукції 1990-х років становили виключно розважальні фільми. По-друге, як недавно зазначив кінокритик Тадеуш Соболевський, не було потреби у серйозній дискусії з приводу історії, бо процес примирення з минулим у польському кіно не переривався від 1940 року. Тому польський глядач, навпаки, очікував тепер легких сюжетів та сучасних тем.

Один фільм все-таки поєднав у собі і елементи розваги, і гостру проблематику недавнього минулого. Це трилер «Пси» Владислава Пасіковського (1992), у якому зображено колишнього агента таємної поліції, який продовжив свою кар'єру при новому режимі. Стрічка тримає глядача в напрузі й водночас ставить питання про те, а що ж сталося з колишніми представниками комуністичної держави в нових реаліях.

Криза у польському кіновиробництві тривала десь до 2005–2006 років, коли набув чинності новий закон про національний кінематограф, а відтак змінилася й система його фінансування. Відтоді розподіл коштів загалом є прерогативою Польського інституту кіномистецтва, який організовує конкурси кіносценаріїв і запрошує більш-менш незалежних експертів для їх оцінювання. Нова система зробила кінематографістів менш залежними від касових зборів і в такий спосіб дала їм змогу порушувати серйозні проблеми. Водночас, в силу інших політичних причин, на яких немає змоги детально зупинятися, 2005–2006 роки зробили віртуальний історичний поворот у громадській сфері Польщі. Відтак кіномитці знову звернулися до історичної теми. Однак багато з того продукту віддзеркалювало консервативно-ліберальну позицію їх творців і переповідало звичні героїчні історії про хороших поляків і поганих німців, додавши до цієї схеми ще образи поганих радянських та польських комуністів. Примирення з минулим означало, отже, зневагу старої системи, а не дискусію навколо різновекторного бачення польської історії.

У контексті польського кіновиробництва останнього часу є два абсолютно різних фільми, які варто згадати: «Катинь» Анджея Вайди (2007) і «Наслідки» Владислава Пасіковського (2012). «Катинь» розповідає про долі двох польських офіцерів, які були серед 22 тисяч жертв, розстріляних радянськими карателями 1940 року в Катині. А. Вайда зосереджує увагу на тому, як чекали, страждали й боролися за правду їхні дружини, матері й сестри, адже комуністичний режим Польщі заявляв, що офіцерів замордували нацисти у 1941 році. Звичайно, що про розголос таких речей не могло бути й мови до 1989 року. Фільм А. Вайди досягнув майже 4-мільйонну аудиторію, що є дуже високим показником для Польщі, а кількість відгуків та прес-коментарів на нього значно перевищила написане в польській пресі про будь-який із фільмів.

«Катинь» навіть номінували на Оскара за найкращий іноземний фільм. Попри це автори зіткнулися з величезними труднощами, шукаючи дистриб'ютора за кордоном, і коли нарешті фільм показали в інших країнах, на перегляд прийшли, головно, польські емігранти. Усі сюжетні лінії картини стосувалися національної історії Польщі. Не володіючи інформацією про бойню у Катині і брехню комуністичної влади, яка опісля переклала вину за цей злочин на нацистів, глядач, звісно, не міг перейнятися

ідейно-художнім задумом і належно оцінити побачене, що влучно зауважили іноземні видання у своїх відгуках.

Драма «Наслідки» (інша назва «Колоски») В. Пасіковського створена за книжкою «Сусіди» історика Яна Томаша Гросса, у якій він відтворює трагедію понад 300 євреїв, замордованих поляками – мешканцями міста Єдвабне в 1941 році. Фільм не є прямою адаптацією книги Гросса. У стрічці молодий чоловік виявляє, що його земля належала колись єврею, якого разом з іншими євреями знищили земляки-поляки під час війни. Як і книга Гросса, фільм кинув виклик суспільству, а у відповідь отримав бурхливу реакцію польських ЗМІ. З його виходом розбився образ безстрашних поляків, що воювали проти німців (і совітів) під час Другої світової війни, і винесло на екран дуже незручну тему польсько-єврейських взаємин.

Польське кіно радикально змінювалося протягом комуністичної доби й опісля, але незмінним залишалося одне: звертаючись до історії, режисери найчастіше бралися за тему Другої світової війни та її наслідків. І все ж прорив 1989-го не приніс нової хвилі у процес примирення з минулим у польському кіно, переважно тому, що цей процес уже тривав від кінця 1940-х років.

Я не знаю, чи польське кіно якимось вплинуло на сучасну національну пам'ять та ідентичність і, якщо вплинуло, то як. На цю тему немає докладних емпіричних досліджень і надто багато інших чинників у медіа не дають змоги точно відповісти на таке запитання. Але коли поглянути на сюжети найвідоміших і найчастіше рецензованих польських фільмів, то можна ствердити, що національна пам'ять залишається одним із найважливіших історичних та культурних контекстів польського кінематографа.

З англійської переклала Оксана Сарабін

Magdalena Saryusz-Wolska

#### THE TRANSFORMATION OF NATIONAL MEMORY IN POLISH CINEMA

*The review outlines an overall picture of the cultural context of Polish historical movies that cover the country's recent past. The writing calls attention to the national memory as one of the most important historical and cultural contexts of national cinema, which forms the collective memory, and reflects the memory of the dominant culture.*

**Keywords:** cultural context, national memory, the Polish cinema, entertainment genres.