

---

## Polska pamięć autoafirmacyjna

---

Maria Kobielska

---

TEKSTY DRUGIE 2016, NR 6, S. 358–374

---

DOI: 10.18318/td.2016.6.21

Jak zauważył przed kilku laty Jeffrey K. Olick<sup>1</sup>, pamięcioznawstwo rozwija się jako jeden z obszarów eksplorowanych przez „nową humanistykę” w warunkach swego rodzaju koniunktury, jaką tworzy dla niego odnotowywany w kulturach i społeczeństwach od ostatnich dekad XX wieku *memory boom*. W jego ramach zjawiska związane z pamiętaniem – indywidualnym, zbiorowym i wykorzystującym trajektorie kultury – zyskują w naszym oglądzie humanistycznego świata coraz większe znaczenie. Boomowi temu poświęcono wiele badawczej i krytycznej uwagi; jak się wydaje, jest on zjawiskiem żywotnym i być może określającym pewną kulturową dominantę „naszych czasów”. Sądzę jednak, że sugestia amerykańskiego badacza pozostaje w mocy: obowiązkiem pamięciolożki jest to, aby mieć

---

**Maria Kobielska** – dr, pracuje w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki UJ, gdzie współtworzy Ośrodek Badań nad Kulturami Pamięci. Zajmuje się najnowszą literaturą i kulturą polską w kontekście pamięci, przeszłości i polityki. Ostatnio opublikowała książkę *Polska kultura pamięci w XXI wieku: dominanty. Zbrodnia katyńska, powstanie warszawskie i stan wojenny* (2016). Kontakt: maria.kobielska@gmail.com

---

<sup>1</sup> W dyskusji *What memory for the past – what theory for memory?* w czasie konferencji „Genealogie pamięci w Europie Środkowej i Wschodniej”, zorganizowanej w Warszawie w 2011 roku, por. <http://genealogies.enrs.eu/multimedia/video-recordings-2011/final-discussion-what-memory-for-what-past-what-theory-for-what-memory-en/> (20.03.2016).

na horyzoncie sytuację możliwego wyczerpania szczególnej koniunktury na pamięć w życiu politycznym, społecznym i kulturalnym. Czy *memory studies* ulegną wtedy analogicznemu wyczerpaniu (co oznaczałoby, że okazały się subdyscypliną w pewnym sensie reaktywną czy w najlepszym razie interwencyjną)?

W moim rozumieniu obowiązki te w istotny sposób łączą się z lokalnością czy może usytuowaniem badaczki wobec kultury pamięci, której jest nie tylko interpretatorką i krytyczką, ale także (bo stanowi to podstawę do bardziej złożonych działań) codzienną użytkowniczką. Czy kultura polska, zwłaszcza ta współczesna, jest w perspektywie *memory studies* obszarem wyjątkowym? Gdyby nie było to niestosowne, chciałoby się zauważyć, że wielokrotnie dostarcza ona wręcz niewiarygodnego badawczego materiału, inscenizując dla pamięcioznawców laboratoryjne eksperymenty – na przykład wtedy, gdy wypróbowane wzory pamięci uruchamiane są w jej ramach wielokrotnie w odniesieniu do różnych wydarzeń i pokazują swoją moc profilowania ich postrzegania (jak w wypadku katastrofy smoleńskiej pamiętanej według wzoru „drugiego Katynia”<sup>2</sup>). Dzisiejsza intensywność polskiej pamięci nie ulega wątpliwości i wyraża się w różnorodnych tematycznych boomach; w XXI wieku jej dominantą pozostaje, w moim odczuciu, wyjątkowa atrakcyjność powstania warszawskiego, ale ta pozycja nie jest niezagrażona. Z drugiej strony można też ująć tę pamięć w kategoriach nie intensywności i dynamiki, a klinczu. W uogólnieniu najsilniejszymi tendencjami wśród polityk pamięci po symbolicznym 2000 roku (znaczącym roku publikacji *Sąsiadów* Grossa) będą dwie przeciwstawne: polityka obsesyjnej afirmacji polskich postaw i polityka ekspiacyjna, koncentrująca się na żalu, polskiej winie i odpowiedzialności<sup>3</sup>.

Podjęcie zadania diagnozy dzisiejszego stanu polskiej kultury pamięci może się wydawać karkołomne; próba znalezienia charakterystycznej dla niej formuły, jakkolwiek nie byłaby ona porządkująca, będzie kosztować pozostawienie na marginesie tych spośród jej różnorodnych dynamik, które nie okażą się w danym ujęciu najbardziej typowe. Patrząc jednak na nią z punktu

2 Por. np. A. Etkind et. al. *Coda: „Katyn-2”*, w: *Remembering Katyn*, ed. A. Etkind et al., Polity Press, Cambridge 2012.

3 Badania opinii publicznej, według których w XXI wieku spada odsetek Polaków, którzy udzielają prawidłowej odpowiedzi na pytanie o sprawców zbrodni w Jedwabnem, wzrasta zaś liczba tych, którzy twierdzą, że Polacy bardziej niż Żydzi ucierpieli w czasie II wojny światowej, sugerowałyby, że z punktu widzenia społecznej skuteczności można mówić o porażce tej drugiej polityki.

widzenia ujawniających się w niej tendencji, odważyłabym się postawić kilka hipotez w tej sprawie. Główna z nich dotyczyłaby nie tyle pamiętanych treści, ile pewnych operacyjnych osiągnięć. Przeszedłszy przez początek intensywnego okresu boomu pamięciowego, polska kultura pamięci wykształciła pewną – jeśli można użyć gospodarczej przenośni – pamięciową infrastrukturę (zupełnie nową bądź zasadniczo odnowioną) jak również sposoby jej wykorzystywania. Najbardziej ewidentnym przykładem jest rozwój „nowego muzealnictwa” historycznego, imponująco przedstawiający się już przy czysto ilościowym wyliczeniu.

Po Muzeum Powstania Warszawskiego, instytucji prekursorskiej dla tej tendencji<sup>4</sup>, w całej Polsce powstają kolejne muzealne przedsięwzięcia, pozostające często pod wyraźnym wpływem wyjątkowo atrakcyjnego paradygmatu powstańczego muzeum. I tak na przykład muzeum poświęcone poznańskiemu Czerwcowi '56 działa pod nazwą Muzeum Powstania Poznańskiego (od 2007 jako oddział Wielkopolskiego Muzeum Niepodległości w Poznaniu); jedno tylko Muzeum Historyczne Miasta Krakowa otwiera swoje kolejne oddziały: Fabrykę Emalię Oskara Schindlera, Podziemia Rynku (2010), Aptekę pod Orłem i Ulicę Pomorską (2013); w 2014 roku w specjalnie wybudowanych siedzibach zaczynają działać Europejskie Centrum Solidarności w Gdańsku i Muzeum Historii Żydów Polskich Polin w Warszawie. Na Górnym Śląsku można mówić o lokalnym boomie, jako że otwarte zostaje Muzeum Powstań Śląskich w Świętochłowicach (2014), a w 2015 dołącza do niego ekspozycja w Centrum Dokumentacji Deportacji Górnoślązaków do ZSRR w Radzionkowie oraz przekrojowa wystawa *Światło historii* w nowej (wreszcie) siedzibie Muzeum Śląskiego w Katowicach. W 2015 roku w kaponierze Cytadeli Warszawskiej rozpoczyna działalność równie długo oczekiwane Muzeum Katyńskie, oddział Muzeum Wojska Polskiego. Na przełomie 2015 i 2016 roku otwiera się Centrum Dialogu „Przełomy” w Szczecinie (oddział tamtejszego Muzeum Narodowego) ze stałą ekspozycją opowiadającą historię okresu 1939–1989 z perspektywy tego miasta, kilka miesięcy później otwarte zostaje Muzeum Polaków Ratujących Żydów im. Rodziny Ulmów w Markowej (powiat łańcucki). Na różnych etapach planów i realizacji są kolejne

4 W sprawie pierwszeństwa Muzeum Powstania Warszawskiego w polskiej kulturze muzealnej por. np. Z. Bogumił *Miejsce pamięci versus symulacja przeszłości: druga wojna światowa na wystawach historycznych*, „Kultura i Społeczeństwo” 2011 nr 4, s. 149; M. Zychlińska, E. Fontana *Museal Games and Emotional Truths: Creating Polish National Identity at the Warsaw Rising Museum*, „East European Politics & Societies” 2015, published online before print May 11, doi: 10.1177/08888325414566198, s. 18.

przedsięwzięcia: na przykład Muzeum Historii Polski w Warszawie (które wraz z MWP będzie tworzyło na terenie wspomnianej cytadeli swego rodzaju „muzealny hub”), Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku (wokół którego toczą się dziś polityczne kontrowersje) oraz Muzeum Żołnierzy Wyklętych i Więźniów Politycznych PRL, które miałyby być wykładnikiem polityki historycznej prowadzonej przez dzisiejszy obóz władzy.

Wszystkie te placówki na różne sposoby odchodzą (bądź deklarują plany odejścia) od paradygmatu tradycyjnego muzeum, nastawionego na przekazywanie informacji za pomocą zasadniczo statycznych środków. „Nowe muzea”, mimo odmiennych strategii, zasadniczo wydają się nastawione na produkcję przeżyć, używając w tym celu szerokiego repertuaru środków: bywają narracyjne, w różny sposób oddziałują na różne zmysły, skłaniają zwiedzających do interakcji, wykorzystują multimedia, budują wrażenie bliskości opowiadanej historii i możliwość emocjonalnego utożsamienia, wreszcie uruchamiają potencjał miejsc, w których są zlokalizowane – specjalnie zaprojektowanych lub zaaranżowanych budynków. Sieć tych muzeów stanowi część wspomnianej infrastruktury pamięci, tworzącej różne możliwości wykorzystania przez rozmaite projekty polityk historycznych, poczynając od tych zaplanowanych na szczeblu centralnym.

Takie muzeum daje się opisać jako skomplikowany aparat, który nazywam „urządzeniem do pamiętania”, podkreślając wagę sposobu aranżacji ekspozycji (urządzenia wnętrza) oraz wielomedialność i skomplikowanie całości wytwarzającej pamięciowe praktyki, które da się zanalizować w odniesieniu do projektu i działania muzeum – tego, jak to urządzenie zostało urządzone. Terminem „urządzenie do pamiętania” z punktu widzenia jego teoretycznego zaplecza zajmowałam się obszernie w innym miejscu<sup>5</sup>; urządzeniem jest dla mnie w tym kontekście, po pierwsze, tekst, kulturowy przedmiot czy praktyka (na przykład muzeum, powieść, rocznica, koszulka z odpowiednim nadrukiem, rekonstrukcja historyczna), których funkcją jest wytwarzanie i modyfikowanie konkretnych pamięciowych praktyk. Działanie tych pojedynczych aparatów łączy się oczywiście ze sobą i mogą one w ten sposób tworzyć konglomeraty elementów i relacji między nimi, które produkują wyraziste tendencje w ramach kultury pamięci. Po drugie, takim konglomeratem, pamięciowym urządzeniem w szerszym znaczeniu jest na przykład wykonstruowane przez kulturę „powstanie warszawskie”. Czerpię tu z koncepcji holenderskiej badaczki

5 W tekście pt. *Urządzenia do pamiętania*, który ukaże się w poznańskich „Studiach Kulturoznawczych” w numerze tematycznym *Pamięć kulturowa*, planowanym na pierwszy kwartał 2017 r.

Laury Basu, w której ujęciu tak zwany *memory dispositif* to „wielki splot”<sup>6</sup> medialnych, temporalnych i politycznych relacji wytwarzających dany obszar pamięci kulturowej w danym momencie, układ historyczny i dynamiczny, którego części przemieszczają się względem siebie.

Opis kultury pamięci przez pryzmat wyróżnianych w niej urządzeń podkreśla jej procesualność i dynamikę (urządzenia są przede wszystkim czymś, co działa), a jednocześnie wskazuje na istnienie wewnątrz pamięci pewnych powtarzalności i punktów względnie stałych (urządzenia działają na pewne określone dla siebie sposoby), a dalej – zasad i hierarchii. Ważne jest dla mnie także myślenie o pamiętających nie jako o – na przykład – odbiorcach tekstów, ale jako o użytkownikach urządzeń (i użytkownikach pamięci). Z jednej strony wydobywa to ich konieczny udział w procesach pamiętania, nieograniczający się do pasywnej kontemplacji, z drugiej – przez odwołanie do Foucaultowsko-Agambenowskiej koncepcji urządzenia/*dispositif* – pozwala spojrzeć na pamięciowe aparaty jako na urządzenia do zarządzania podmiotami, przygotowujące w sieci pamięci pozycje, do których zajęcia nakłaniają użytkowników<sup>7</sup>. Trzecia kluczowa w tym wypadku korzyść z metafory urządzenia to położenie badawczego nacisku na zagadnienie ich atrakcyjności i użyteczności: pod jakimi warunkami można powiedzieć, że urządzenie działa dobrze, efektywnie? Kiedy łatwo wdroyć się w jego używanie? Jakie błędy pojawiają się w jego działaniu? W jaki sposób przynosi ono użytkownikowi satysfakcję? Takie pytania – choć może się wydawać, że trywializują poetykę skomplikowanych zjawisk kulturowych – mogą okazać się owocne przy rozważaniu specyfiki współczesnej pamięci.

Sądzę więc, że polska kultura pamięci rozwinęła w ostatnich latach na tyle dużą liczbę atrakcyjnych urządzeń do pamiętania, że można mówić o opanowaniu pewnego *know-how* i co za tym idzie – powstawaniu kolejnych; z procesów tych wyłaniają się nowe tendencje pamiętania. Jeśli porównamy je na przykład z narastającą przez lata intensywnością obecności powstania warszawskiego jako centralnego punktu naszej pamięci, uderzające okazują się, jak sądzę, takie cechy tych tendencji, jak dynamiczność i pluralność, jeśli nie pewna proliferacja. Jeśli rok 2004 był „rokiem powstania” i kolejne

6 L. Basu *Memory dispositifs and national identities: the case of Ned Kelly*, „Memory Studies” 2011 no. 4, s. 39.

7 Por. G. Agamben *Czym jest urządzenie*, przeł. J. Majmurek, w: *Agamben: przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 92 i n.

lata polskiej kultury pamięci pozostawały pod jego symboliczną dominacją, w roku 2016 należałoby wymienić co najmniej trzy takie tendencje – o nieco innej genealogii i chronologii, ale stanowiące swoiście nowe jakości, organizujące się wokół odmiennych, ale sprawnie działających aparatów. Byłyby nimi: pamięć o tzw. żołnierzach wyklętych, specyficznie organizowana i wykorzystywana pamięć o Sprawiedliwych oraz pamięć o rzezi wołyńskiej. Rozwój wiążących się z tymi wątkami urządzeń do pamiętania, dokonujących fuzji pomiędzy tradycją a atrakcyjną nowatorskością, jest być może wyrazem dominujących zasad polskiej kultury pamięci; analizując kilka bieżących przykładów, postaram się zarysować niektóre z tych zasad.

Spośród kilku propozycji formuł, w jakie ujmowane bywają kultury pamięci (a zwłaszcza polska pamięć), szczególne znaczenie ma zwykle odniesienie do trudnego dziedzictwa, negatywnego bagażu przeszłości. I tak, po lekcjach pochodzących z badań nad traumą, można sytuować dominantę danej pamięci w różnych rozpoznanych przez nie sposobach reakcji na graniczne doświadczenie: obok kultury wyparcia i kultury przymusowego powtarzania pojawiłby się więc wymarzony cel: kultura przepracowania<sup>8</sup>. Z innej strony, przy odwołaniu do klasycznego rozróżnienia Ruth Benedict, pamięć domaga się odniesienia do pojęć kultury wstydu i winy. Choć ujęcia te wielokrotnie okazały się operacyjne przy analizowaniu konkretnych obszarów polskiej kultury pamięci, sądzę jednak, że niełatwo byłoby je zastosować do niej w całości jako formułę trafnie uogólniającą jej empiryczny ogląd, wyostrażając krytyczne spojrzenie na nią i otwierającą jej nowe konceptualizacje. Analiza jej dominant – jak również wspomnianych wyżej „dominant bieżących” – sugeruje, że jest to raczej kultura godności, autoafirmacji czy, używając innego słownika, dobrego samopoczucia.

Pierwsze z wyróżnionych wyżej pamięciowych urządzeń afirmację tę opiera na krańcowej patriotycznej zaśłudze, przypisywanej żołnierzom antykomunistycznego podziemia. Datująca się na ostatnie lata intensyfikacja

8 Ostatnio do tych kategorii odwołał się Marcin Napiórkowski, analizujący powojenną (przede wszystkim PRL-owską) pamięć o powstaniu warszawskim jako pole, na którym ścierają się skłonności do wyparcia (symbolizowane przez figurę Pochodu skierowanego w przyszłość i „pozostawiającego za sobą przeszłość i zmarłych” – M. Napiórkowski *Powstanie umarłych. Historia pamięci 1944-2014*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016, s. 51) i dążenie do przepracowania, widziane przez badacza w figurze żałobnego Konduktu. Ta bardzo ciekawa analiza pokazuje jednak też pewne ograniczenia tych przeciwstawnych formuł, utrudniających dostrzeżenie elementów traumatycznej fiksacji w „pamięci Konduktu”, która ostatecznie, mówiąc terminami Dominicka LaCapry, raczej uprawia nieskończone *acting out*, niż przepracowuje przeszłość.

upamiętnienia „wyklętych”<sup>9</sup> jest tendencją wytwarzaną przez wieloelementowe urządzenie, na które składają się między innymi takie elementy-węzły, jak: ustanowiony w 2011 roku Narodowy Dzień Pamięci Żołnierzy Wyklętych, kibicowskie oprawy meczów i graffiti odwołujące się do tych żołnierzy, stopniowa instytucjonalizacja i upaństwowienie uroczystości (jak głośne ponowne pogrzeby), „odzież patriotyczna” z ich wizerunkami, działalność historyków propagatorów tych narracji i cała seria swego rodzaju utrwalonych emblematów tej pamięci, niemal refrenicznie w niej powracających.

Kluczowe wśród nich jest samo określenie, nazwa (zresztą o charakterze „terminu parasolowego”, ujednociającego wszystkich członków podziemia i ich biografie): według tej narracji żołnierze byli „wyklęci” z historii i pamięci, a teraz, po latach niesprawiedliwego zapomnienia, są do niej wreszcie przywracani. Drugi obowiązkowy element tej pamięci to partyzanckie pseudonimy zastępujące prawdziwe nazwiska przywoływanych postaci bądź przynajmniej im towarzyszące. Utrwała to ich romantyczny, konspiracyjny sznyt. Trzecim emblematem jest spopularyzowany cytat z wiersza Zbigniewa Herberta *Wilki* (z tomu *Rovigo*, 1992), ezopowo odnoszącego się do żołnierzy podziemia: „ponieważ żyli prawem wilka / historia o nich głucho milczy”. Związany z tym jest czwarty powracający element: wizerunek wilka, który staje się metaforą partyzanta i jego losu. Po piątę, dominująca wersja tej pamięci koncentruje się na jednej konkretnej organizacji – Narodowych Siłach Zbrojnych<sup>10</sup> (gdy tymczasem NSZ był ważną, ale nawet nie najliczniejszą wojskową organizacją podziemia<sup>11</sup>). Po szóste, pamięć ta ma charakter apologetyczny: nie ma w niej mowy o zbrodniach na ludności cywilnej oraz mniejszościach narodowych i etnicznych, popełnianych zarówno przez NSZ,

9 Pisałam już o niej, wykorzystując również niektóre z poniższych spostrzeżeń, w tekście *Die „Verstoßenen Soldaten”. Embleme eines Erinnerungsbooms*, „Zeitgeschichte-online” Juli 2016, <http://zeitgeschichte-online.de/thema/die-verstossenen-soldaten> (12.01.2017), przeł. M. Anders.

10 Wyraźnie widać to w przypadku upamiętniających „wyklętych” murali, na których ich wizerunkom czy pseudonimom towarzyszy tak zwany krzyż NSZ, znak stylizowany na order, z orłem w koronie i skrótem nazwy tej radykalnej nacjonalistycznej partyzantki. Dotyczy to również na przykład licznych upamiętnień Witolda Pileckiego, który nie należał do organizacji obozu nacjonalistycznego.

11 Por. tabela *Ilość i liczebność oddziałów podziemia niepodległościowego w Polsce w latach 1944–1956*, w: *Atlas polskiego podziemia niepodległościowego 1944–1956*, IPN, Warszawa-Lublin 2007, s. LX.

jak i przez inne organizacje<sup>12</sup>, a żołnierze przedstawiani są jednoznacznie jako bohaterowie, którzy zwalczali zdrajców – „komunistów”.

Emblematyzacja, ale i profesjonalizacja „mechanizmów pamiętania” jest szczególnie ewidentna na przykładzie pierwszego fabularnego filmu o „wyklętych” – *Historii Roja* w reżyserii Jerzego Zalewskiego (2016). Ten pamięciowy boom ma już więc charakter rozwinięty, posługuje się bardzo wieloma konkretnymi „aparatami”, współdziałającymi w realizowaniu, jak się wydaje, jednolitej strategii. Afirmacja polskości za pośrednictwem urzędnika, jakie stanowi pamięć „wyklętych”, działa w sposób biegunowy: operuje środkami apologetycznymi wobec upamiętnianych bohaterów, zyskujących nieskazitelną pozycję autorytetu i wzoru oraz symbolicznie przywracanych do życia, ale jest zarazem bardzo ekskluzywistyczna, gdyż poza „wyklętymi” i ich współczesnymi potomkami-wyznawcami nie bierze już nikogo więcej pod uwagę. Kto znalazł się poza tą grupą, dla tego to urządzenie nie przewiduje żadnej pozycji „podmiotu pamiętającego”. Ta prostota, do pewnego stopnia okazująca się siłą i źródłem atrakcyjności tej pamięci, może być jednak również widziana jako ograniczenie; w każdym razie polska pamięć afirmacyjna potrzebuje również innych (mniej radykalnych?) mechanizmów, których proces wytwarzania, jak się wydaje, trwa i jest skuteczny. Wśród nich znajdują się pozostałe dwa wspomniane przykłady: specyficznie wykonstruowana pamięć o Sprawiedliwych oraz pamięć o zbrodni wołyńskiej.

Symbolicznym, choć niekoniecznie chyba strategicznym ośrodkiem ujawniającej się intensywnie wersji pamięci o Sprawiedliwych jest wspomniane muzeum w Markowej. To z jednej strony najbardziej chyba „lokalne” z nowych polskich muzeów, położone nie tylko poza wielkim miastem, ale w kilkutyśięcnej wsi w powiecie łancuckim, nastawione na upamiętnienie tragicznej historii, która wydarzyła się właśnie tam, i z tego nastawienia czyniące jeden

12 Marcin Zaremba w wyważony sposób podsumowuje: „Nie odmawiając heroizmu wielu żołnierzom i oficerom konspiracji antykomunistycznej, którzy zdecydowali się walczyć o wolną i niepodległą Polskę, nie można również nie zauważyć, że powoli coraz częściej ich walka przemieniała się w jakąś okrutną karykaturę samej siebie” i w sposób typowy dla „okresów chaosu i rozpadu” zbliżała się w niektórych przypadkach do form bliższych bandytyzmowi (*Wielka trwoga. Polska 1944-1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Znak, ISP PAN, Kraków 2012, s. 347, 353). Zbrodnie dokonywane na ocalałych z Zagłady Żydach opisała ostatnio Alina Cała, dokumentująca, w jaki sposób funkcjonujące w podziemiu oskarżenie Żydów o komunizm „usprawiedliwiało wrogość, akty przemocy oraz morderstwa, zarówno te dokonane z pobudek politycznych, jak i na tle rabunkowym” (A. Cała *Ochrona bezpieczeństwa fizycznego Żydów w Polsce powojennej. Komisje Specjalne przy Centralnym Komitecie Żydów w Polsce*, ŻIH, Warszawa 2014, s. 17).



z głównych narracyjnych chwytów prezentowanej ekspozycji. Jednocześnie muzeum to znajduje się w centrum zainteresowania władzy państwowej, co w skrócie pokazuje fakt, że otwierał je osobiście prezydent Rzeczypospolitej (w towarzystwie między innymi marszałków sejmu i senatu), a sama wystawa została przygotowana przez Instytut Pamięci Narodowej, czyli główną państwową instytucję polityki historycznej. Rozpoznawalność patronującej muzeum rodziny Ulmów, Sprawiedliwych zamordowanych w 1944 roku wraz z osmiorgiem ukrywanych przez nich Żydów z rodzin Goldmanów, Grünfeldów i Didnerów, w ciągu ostatniego roku niepomierne wzrosła. Ulmowie stają się nowymi „domyślnymi reprezentantami” polskich Sprawiedliwych; jak się wydaje, grupa ta nie miała dotąd takiej wyrazistej „twarzy”. Choć wie-  
 zda o istnieniu polskich Sprawiedliwych wydaje się szeroko ugruntowana w polskiej pamięci, ich nazwiska nie były znane, ewentualna znajomość konkretnych przedstawicieli zależała od bardzo indywidualnych czynników. Ten stan rzeczy zmienia i będzie zmieniać muzeum w Markowej. Jako przykład mogą posłużyć medialne relacje z lipcowej wizyty papieża Franciszka w Auschwitz-Birkenau, gdzie spotkał się on z dwadzieściorcem Sprawiedliwych, a modlitwę obok rabina odmówił proboszcz z Markowej. W materiałach dotyczących tej wizyty podkreślano obecność dziewczynek spokrewnionych z Ulmami, które podeszły do papieża, niosąc portret rodziny z Markowej; jak donosi Polska Agencja Prasowa, „Ulmowie stali się symbolem tych wszystkich rodzin, które w czasie wojny – ryzykując śmierć – ratowali [sic] Żydów”<sup>13</sup>. Ubrane na białą dziewczynki niejako stają się córkami Ulmów, reprezentują ich i symbolizują Sprawiedliwych<sup>14</sup>.

Upamiętnienie Sprawiedliwych jest nieodzowne i bezdyskusyjne, pamięć ta może stać się jednak – i najwyraźniej jesteśmy tego świadkami – swego rodzaju środkiem do prowadzenia polityki historycznej. Wrażliwa konstrukcja, jaką jest afirmacyjna polska autopamięć, potrzebuje ochrony przed krytyką, szczególnie tą podejmującą narrację o polskiej współodpowiedzialności za Zagładę, a także o przedwojennym i powojennym antysemityzmie. Sprawiedliwi mogą posłużyć do przekierowania takiego rodzaju

13 *Papież w Auschwitz-Birkenau: Panie, przebacz tak wiele okrucieństwa*, komunikat PAP z 29 lipca 2016, <http://www.pap.pl/aktualnosc/kraj/news,576199,papiez-w-auschwitz-birkenau-modlit-sie-przy-pomniku-ofiar-oboazu.html> (12.03.2017).

14 Koresponduje to z charakterystycznym niuansiem widocznym w cytowanym urywku komunikatu: narracja o polskich Sprawiedliwych staje się narracją o rodzinach (Ulmowie „stali się symbolem tych wszystkich rodzin”, a nie na przykład „tych wszystkich Polek i Polaków”), ich bohaterskie zasługi zostają dyskursywnie skojarzone z kręgiem wartości rodzinnych.

uwagi<sup>15</sup>; szczytne epizody pamięci o katastrofie Zagłady stają się amunicją we współczesnych pamięciowych wojnach (czego wyrazistym przykładem byłby spór wokół koncepcji pomnika Sprawiedliwych i jego lokalizacji). Muzeum w Markowej całkowicie wypełnia założenia sygnalizowane przez jego długą nazwę: to Muzeum Polaków Ratujących Żydów, których wyeksponowanie czyni niestosownym pytanie o Polaków nieratujących Żydów, nie mówiąc już o tych, którzy w tym ratowaniu przeszkadzali czy Żydów krzywdzili. Dzieje się tak pomimo faktu, że zbrodnię w Markowej zainicjował donos Polaka, granatowego policjanta Włodzimierza Lesia – ten moment historii Ulmów jest przez narrację muzeum opracowany w taki sposób, aby mimochodem wtopił się w historię o Samarytanach (cytat z Ewangelii Łukasza jest mottem całej ekspozycji), „zwykłych ludziach” i „przedstawicielach Polskiego Państwa Podziemnego oraz Kościoła katolickiego”, którzy „najczęściej nieśli pomoc” (cytaty pochodzą z nagłówka jednej z plansz wystawy). Muzeum w Markowej jest rzetelne: zarówno wspomina o tym fakcie, jak i dokumentuje polskie donosy do okupacyjnych władz niemieckich, zajmujące osobną część ekspozycji. Zgodnie z regułami spójności opowieści moment ten powinien jednak stać się jej punktem kulminacyjnym, wywołującym zaskoczenie odbiorcy przygotowywanego wcześniej na zupełnie co innego i wymagającym jakiejś interwencji, dalszego narracyjnego wysiłku, aby przywrócić ład i sens opowiadanego świata. Tak się jednak nie dzieje: w opowieści o bohaterstwie i męczeństwie fragment o zdradzie i denuncjacji może, jak się okazuje, pozostać dalszoplanowym epizodem.

Choć nie mam tu miejsca na pełną analizę urządzenia muzeum w Markowej, uwagę zwrócimy tu jeszcze na elementy jego przestrzeni, które składają się na przejmujące wrażenie, służące, oprócz upamiętnienia, także opisanemu wyżej narracyjnemu przesunięciu. Jego ramą jest prosta, wysmakowana architektura budynku projektu Mirosława Nizio, bryła muzeum zarysem przypomina wiejski dom. W mieszczącej się w jego surowym, betonowym wnętrzu ekspozycji obficie reprezentowane są różnego rodzaju multimedia, ale kluczową rolę grają fotografie – także te zachowane z czasów wojny (i niekiedy niosące tego dosłowne ślady, jak zdjęcie Żydówek z Markowej wykonane przez Józefa Ulmę, na którym widoczne są ślady krwi). Fotografie przedstawiające Ulmów, powiększone na wyświetlaczach do naturalnych wielkości, powtarzają się kilkakrotnie w tej przestrzeni, a przez przeszkloną ścianę muzeum widoczne są też z zewnątrz, zapraszają, spojrzęcia postaci

15 Pisał o tym J. Leociak m.in. w tekście *Nasi Sprawiedliwi*, „Tygodnik Powszechny” 2016 nr 17.

krzyżują się ze spojrzeniami stojących przed budynkiem gości. W ogólności muzeum łączy edukację i doświadczeniowe sposoby oddziaływania: wyposaża zwiedzającego w historyczną czy wręcz encyklopedyczną wiedzę, a po chwili zaprasza go do fantomowej instalacji, rekonstruującej wewnątrz przestrzeni wystawienniczej, z użyciem zachowanych mebli i przedmiotów, kształt domu Ulmów. Jego ściany wykonane są z białych opalizujących płyt, w efekcie instalacja sprawia wrażenie ducha „zmarłego” domu; „dom” i „rodzina” to kluczowe słowa opowieści o Ulmach, rzutużącej na symbolizowane przez nią historie Sprawiedliwych.

Tak zaprojektowana narracja o Sprawiedliwych nie tylko usuwa z pola uwagi temat polskiej współodpowiedzialności i obojętności, ale też ekspozuje bohaterskie ryzyko i męczeńską ofiarę Polaków ratujących Żydów, gdy Zagłada tych ostatnich staje niejako tłem dla zasługi tych pierwszych. Pamięć o Sprawiedliwych w tej odsłonie okazuje się autoafirmacyjnym urządzeniem polskiej kultury, wytwarzającym poczucie godności i odsuwającym ewentualne wątpliwości co do własnego wizerunku.

Wywoływaczem intensyfikacji pamięci wołyńskiej, funkcjonującej nieprzerwanie przez ostatnich kilkadziesiąt lat, oczywiście w bardziej niszowych formach, zwłaszcza w kręgach kresowiaków i w literaturze fachowej, stał się niedawno film *Wołyń* w reżyserii Wojtka Smarzowskiego, a właściwie sama jego zapowiedź. Oczekiwanie na film jednego z najważniejszych twórców polskiego kina XXI wieku podziało jak stymulant zainteresowania zbrodnią wołyńską, wyrażającego się wymiernie na przykład w ofensywie wydawniczej – liczne książki o Wołyniu w innych okolicznościach zapewne niekoniecznie by się ukazały, a ewentualnie przeszłyby bez większego echa<sup>16</sup>. Równolegle uruchomione zostały działania na poziomie polityk pamięci *par excellence* – Sejm RP podjął Uchwałę w sprawie oddania hołdu ofiarom ludobójstwa

16 Już pobieżny przegląd nowości wydawniczych pokazuje liczną publikację o zbrodni wołyńskiej datowanych na 2016 rok. Są wśród nich zarówno monografie historyczne (G. Motyka *Wołyń '43*, Wydawnictwo Literackie, Kraków), różnego rodzaju non-fiction: wspomnienia, reportaże, zbiory relacji i dokumentów (*Wołyń. Bez komentarza*, Wydawnictwo Fronda, Warszawa; H. Cybulski *Krwawy Wołyń '43*, Bellona, Warszawa; K. Dębski *Nic nie jest w porządku. Wołyń – moja rodzinna historia*, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa; M. Fredro-Boniecka *Wołyń. Siła traumy. Wspomnienia i pamięć*, W.A.B., Warszawa; M.A. Koproński *Wołyń. Wspomnienia ocalałych*, t. 1 i 2, Replika, Zakrzewo; tegoż *Wołyń. Mówią świadkowie ludobójstwa*, Replika, Zakrzewo; K. Piskała, T. Potkaj, L. Popek *Kres. Wołyń – historie dzieci ocalałych z pogromu*, Wydawnictwo Fabuła Fraza, Warszawa; W. Szabłowski *Sprawiedliwi zdrajcy. Sąsiedzi z Wołynia*, Znak, Kraków), jak i powieści z kręgu literatury popularnej (S. Zientek *Kolonia Marusia*, W.A.B., Warszawa; A. Nowak *Saga rodzinna. Wołyń. Zosia*, Wydawnictwo Astrum, Wrocław).

dokonanego przez nacjonalistów ukraińskich na obywatelach II Rzeczypospolitej Polskiej w latach 1943-1945, skrytykowaną następnie w rezolucji Rady Najwyższej Ukrainy jako jednostronna; efektem tych działań była kolejna fala medialnych komentarzy. Dyskusja o samym filmie w sporej mierze ogniskuje się wokół pytania o jego polityczny efekt, bieżącą wymowę, niekoniecznie zamierzoną przez twórcę – w jednym z najostrejszych komentarzy Jarosław Kuisz i Karolina Wigura, biorąc pod uwagę trudną dziś sytuację wewnętrzną i zewnętrzną Ukrainy, czynili z okoliczności probierz wartości utworu i konstatawali, że „*Wołyń* jest filmem w obecnej sytuacji historycznej i politycznej głęboko niepotrzebnym”<sup>17</sup>. Nie brakowało równoległe głosów o autentyczności *Wołynia*, spektakularnie przywracającego wspólnej wyobraźni świadomość zbrodni, w sytuacji gdy prawda jest przedwstępnym warunkiem pojednania<sup>18</sup>; wiele osób szło również za myślą reżysera, uniwersalizującego swój zamiar w formule „filmu przeciw nacjonalizmom”<sup>19</sup>. Wydaje się więc, że ramy tych interpretacji zakreślał już sam fakt, że interpretowane dzieło to, mówiąc hasłowo, „film o zbrodni na Polakach”. W spolaryzowanej polskiej kulturze pamięci czasów „po Jedwabnem” na mocy właściwie samego tematu zdawał się on wpisywać w nurt godnościowej, martyrologicznej polityki pamięci, dopuszczającej dla Polaków jako takich role bohaterów i ofiar (inne postawy i historie opatrzonej etykietą wyjątku). Z perspektywy polityki żalu i ekspiacji *Wołyń* okazywał się nie filmem „przeciw nacjonalizmom”, a „przeciw pojednaniu”. Ten przejrzysty obraz komplikował jednak drugi wątek dominujący recepcję filmu: kwestia pokazywanej na ekranie makabry, obecnej w różnym nasileniu właściwie we wszystkich filmach Smarzowskiego, który dał się wcześniej poznać raczej jako krytyczny obserwator niż „afirmator” polskiej kultury, co w odniesieniu do pola pamięci dobitnie pokazywała znakomita *Róża* (2011). Dlatego filmowy (i pamięciowy) język pokazujący ów „temat zbrodni na Polakach” domaga się jednak szczególnej uwagi.

17 J. Kuisz, K. Wigura *Kicz zła*, „Kultura Liberalna” 2016 nr 405, <http://kulturaliberalna.pl/2016/10/11/wolyn-recenzja-wigura-kuisz-przebaczenie/> (12.01.2017).

18 Np. w tekście Marka Kozubala pisany wprost z festiwalu w Gdyni, opublikowanym na internetowych stronach dziennika „Rzeczpospolita”, <http://www.rp.pl/Gdynia-2016-/160929675-Recenzja-filmu-Wolyn-Wojciecha-Smarzowskiego.html> (13.01.2017).

19 Np. J. Majmurek „*Wołyń*: kino w wojnie pamięci”, „Dziennik Opinii” 2016 nr 270, <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/film/20160926/wolyn-kino-w-wojnie-pamieci> (12.01.2017); T. Sobolewski *Wołyń to wielki film. Zło jak namalowane*, „Gazeta Wyborcza” z 24 września 2016. <http://wyborcza.pl/7,75410,20738114,wolyn-to-wielki-film-zlo-jak-namalowane-sobolewski.html> (12.01.2017).

Polskie kino wykształciło zasób rozpoznawalnych obrazów, składających się na utrwaloną perspektywę postrzegania II wojny światowej, a zwłaszcza jej wybuchu. Ta część historii, którą w efekcie znamy jako jej obraz domyślny, zajmuje u Smarzowskiego jedną krótką scenę – gdy na ekranie widzimy oddział polskiego wojska po klęsce wrześniowej, którego dowódca, wydawszy ostatni rozkaz pochowania poległych i bezpiecznego powrotu do domów, popełnia samobójstwo. Gest przesunięcia perspektywy odnosi się oczywiście przede wszystkim do samej historii wołyńskiej, spektakularnie wprowadzanej przez film do głównego obiegu polskiej pamięci. W rezultacie *Wołyń* może być obrazem w dużej mierze prawodawczym: choć powracają w nim pewne stałe motywy wykształcone przez dotychczasową pamięć o zbrodni, nie są one tak powszechnie rozpoznawalne i nie mogą stanowić szkieletu fabularnego czy podstawy zrozumiałości przedstawionych wydarzeń. Z kolei pojawiające się motywy głównego nurtu polskiej pamięci o II wojnie – jak wspomniany obraz września czy przejmowanie władzy przez kolejnych okupantów – mają w tym wypadku tylko częściowe zastosowanie i nabierają nieograniczonego charakteru. Jednocześnie film stawia widza przed obrazami w jej ramach skandalicznymi – i nawet jeśli prowokuje go to do ostrych ocen, to zarazem przesuwając, jak sądzę, granice wyobraźności. Jednym z takich obrazów jest urządzony przez Ukraińców – do niedawna niechcianych, sfrustrowanych obywateli II RP – „pogrzeb Polski”. Echo słów z Mickiewiczowskiego *Epilogu* („o Matko Polsko! ty tak świeżo w grobie / złożona”) ucieleśnia się w sposób bardzo dosłowny: pochowane zostają biało-czerwona flaga i godło, do niedawna widniejące na jakimś pobliskim urzędzie. Obraz, który wyrażał rozpaczliwą żalobę wieszczą, znaczy teraz odwet. Sam fakt, że wykonstruowana Polska, matka, obiekt naszej fantazmatycznej miłości, może być przedmiotem takiej nienawiści – i to nie nienawiści potężnego demonicznego wroga, Hitlera czy Stalina, ale wypływającej z zapiekłej urazy i codziennej krzywdy „cichych, ciemnych, małych ludzi”, by użyć innego Mickiewiczowskiego cytatu – jest rewolucyjnym przekształceniem utrwalonego autowizerunku.

W podobny sposób, jak sądzę, *Wołyń* uruchamia również rozmaite gatunkowe konwencje – tak że kluczowym momentem ich działania jest ten, w którym ostentacyjnie je porzuca. Film zaczyna się od immersyjnej niemal sekwencji wesela, która jednocześnie nawiązuje w oczywisty sposób do Reymonta, Wyspiańskiego, Wajdy i stanowi autoaluzję, przypominając fabularny debiut Smarzowskiego z 2004 roku. W trakcie tej sceny zawiązuje się historia melodramatyczna: główna bohaterka, Polka Zosia, wchodzi w romans z ukraińskim sąsiadem, Petrem, rodzice jednak decydują się wydać ją

za sporo starszego, bogatego sołtysa Macieja. Przez pewien czas trójkąt ten wydaje się jednym z ważnych kół napędowych akcji, umożliwiającym zarazem jej percepcyjne uporządkowanie, co kulminuje w momencie, gdy Petro ocala Zosię z transportu Polaków na Wschód, którym zabrany zostaje Maciej. Jednak właśnie wtedy, kiedy młodzi kochankowie zostają sami, a Zosia rodzi dziecko, którego ojcem być może jest właśnie Petro, ten bohater, dotąd jedna z najważniejszych postaci, w nagły i przypadkowy sposób ginie. Taki chwyt – zaprzeczenie odbiorczemu przyzwyczajeniu, według którego protagoniści są „bezpieczni”, albo przeżywają do końca fabuły, albo tracą życie w sposób sensowny i zmieniający warunki świata przedstawionego – powtarza się w *Wołyniu* na różne sposoby (aż do finału, pozostawiającego do interpretacji widza kwestię, czy Zosia ocalała z rzezi). Filmowe i narracyjne konwencje tracą więc swoją „orientującą” moc, a historia *Wołynia* zaczyna sprawiać wrażenie nieustrukturyzowanej. Można by uznać to za sposób na wzmożenie efektu autentyczności, nie stanowi on jednak ogólnej zasady – po przeciwnej stronie szali należałoby położyć niewyjaśnione bądź cudowne ocalenia, jak to, gdy Zosia usiłuje przekonać oprawców, że jest Ukrainką, i ratuje ją fakt, że jej mały synek zwraca się do niej z nienacka właśnie w ich języku. Wszystkie te konwencje i sytuacyjne klisze niejako znoszą się nawzajem, potęgując ostatecznie wrażenie chaosu, na które obliczone jest również rozwiązanie sprawy języka wizualnego pozwalającego pokazać samą rzeź.

Smarzowski rzeczywiście decyduje się na dosłowną masakrę (i makabrę). Ponadpółgodzinna sekwencja rzezi zamyka film, jednak jej zapowiedzi widoczne są już od wspomnianego wesela, w narastającej atmosferze zagrożenia, aktach przemocy i pojedynczych początkowo śmierciach. Istotny jest w tym kontekście także wątek Zagłady; żydowscy mieszkańcy Wołynia pomału tracą możliwości schronienia i kolejno stają się ofiarami brutalnych mordów. Winy i zasługi nie rozkładają się równo, ale ta „wstępna” wołyńska przemoc wyraźnie przebiega według wielu wektorów. Z odbiorczego punktu widzenia sam tytuł filmu (i świadomość, że jest to film „o zbrodni”) powoduje silny suspens – wszystkie te czynniki mogłyby sprawić, że ostatecznie oglądanie tej masakry okazałoby się nieznośne. Film oscyluje więc między wygrywaniem tej nieznośności a uczynieniem jej mimo wszystko oglądalną. Odpowiada za to przede wszystkim szybki montaż, gwałtowne cięcia, zmiany punktu widzenia kamery, często oddalającej się na chwilę od makabrycznej sceny. W tej grze tym co widzialne istotną rolę ma też światło: większość najbrutalniejszych scen dzieje się w nocy, w ciemności rozjaśnionej płomieniami pożarów. Wszystko to wpływa na zmniejszającą się możliwość precyzyjnego

orientowania się w ekranowej sytuacji, włącznie z rozpoznawaniem postaci i tego, co się której z nich przydarzyło; na koniec pewna wydaje się już tylko identyfikacja głównej bohaterki i jej synka, co jednak nie wystarcza, aby przewyciężyć tak konsekwentnie budowane przez film wrażenie chaosu.

*Wołyń* może mieć potencjał zmiany pozycji pamięci wołyńskiej w ramach polskiej kultury pamięci jako takiej – przesunąć jej postrzeganie w taki sposób, aby stała się jednym z jej domyślnych, centralnych elementów, automatycznie kwalifikowanym jako „nasza”, niezależnie od rodzinnych czy lokalnych uwarunkowań, historia (podobny manewr widać najwyraźniej na przykładzie powstania warszawskiego). Może też służyć jako kolejne pamięciowe „urządzenie do afirmowania” męczeństwa skojarzonego trwale z polskością; całe wyżej opisanie wykorzystanie efektu chaotyczności można interpretować w kategoriach niewyobrażalności straszliwej krzywdy, jaka spotkała ofiary zbrodni. Jednocześnie jednak to „prawodawcze” dla pamięci wołyńskiej urządzenie zarysowuje historię, która jest zaprzeczeniem prostej opowieści – co pozwala myśleć o specyficznym potencjale jej w jakimś stopniu zniuansowanego pojmowania.

Trzy wskazane przykłady pokazują trzy drogi pamięci autoafirmacyjnej: zasadzającej się na wizerunku bohaterów – „wyklętych”, bohaterów męczeńskich – Sprawiedliwych i niewinnych męczenników – ofiar Wołynia<sup>20</sup>. Pamięć ta wykonuje manewry, których skutkiem jest, po pierwsze, wykształcenie niewinnego, pozytywnego i godnego wizerunku poprzedników – nie jako zwycięzców, ale jako (rozłącznie lub często jednocześnie) skazanych na klęskę, lecz nieugiętych śmiałków, jako kryształowych moralnie bohaterów, wreszcie jako ofiary cudzych win. Po drugie zaś, dokonuje względnego utożsamienia użytkowników pamięci z tymi poprzednikami – afirmacja przenosi się z obszaru przeszłości na teraźniejsze autopostrzeganie pamiętającej wspólnoty, dla którego okazuje się ona kluczowa.

Czy jednak przejścia między tymi autoafirmacyjnymi opowieściami zawsze będą płynne? Gdyby wziąć pod uwagę poetykę pamięci „wyklętych” i spytać, kto wydaje się do nich podobny w *Wołyniu*, odpowiedź nie musiałaby wcale kierować się ku szlachetnej postaci polskiego partyzanta. Krytycy filmu jako działającego „przeciw pojednaniu” zwracali uwagę na powtarzający się w nim groźny okrzyk, historycznie nacjonalistyczne pozdrowienie *Sława*

<sup>20</sup> To oczywiście uproszczenie biorące pod uwagę główne wątki tych pamięci, wizerunki i skojarzenia, jakimi się one posługują, ponieważ aspekty bohaterstwa i męczeństwa można odnaleźć w każdym z tych przypadków.



*Ukrajini! Herojam sława!* – ich zdaniem „młodemu pokoleniu Polaków, które wraz z Ukraińcami wykrzykiwało te hasła w zupełnie innym znaczeniu na kijowskim Majdanie, odbiera to spontaniczny język pojednania, jaki narodził się podczas pokojowych rewolucji”<sup>21</sup>. Sceny te mogą się jednak skojarzyć zupełnie inaczej i przywieść na myśl raczej Marsz Niepodległości, posługujący się wizerunkami „wyklętych” i skandujący *Cześć i chwała! Bohaterom!*<sup>22</sup> (A potem: *Raz sierpem, raz młotem...*) Poetyki autoafirmacyjnych pamięci nie dają się łatwo uzgodnić w momencie, gdy mocna afirmacja „swojej” przeszłości zbliża do tożsamości „wroga”. Ci, którzy dziś upamiętniają „wyklętych” (i symbolicznie upodmiotowiają się w tym akcie jako oni), używają do tego „mikrou rządzenia” – gestu i okrzyku – podobnie jak członkowie Organizacji Ukraińskich Nacjonalistów, sprawców rzezi, której upamiętnienie miało być kolejnym elementem autoafirmacyjnego konglomeratu.

Trzy wyróżnione przeze mnie pamięciowe urządzenia, które odciskają szczególnie ślad na najbardziej bieżącej współczesności, nie muszą więc okazać się ze sobą spójne: przewidywane przez nie podmiotowe pozycje są nieco rozsynchronizowane. Przypadek *Wołynia* w największej mierze pokazuje możliwe ambiwalencje autoafirmacyjnej opowieści, zakręty, jakie pojawiają się na pozornie prostej drodze pamięciowej strategii. Łączy je z kolei atrakcyjność i „używalność” – potencjał rozprzestrzeniania oraz silna zachęta do tego, aby właśnie w taki sposób pamiętać. Na pytanie, co może okazać się „paliwem dla *memory studies*”<sup>23</sup> – także wobec możliwego wyczerpania pamięciowego boomu, o którym wspomniałam na początku – narzuca się być może odpowiedź, że byłaby to pamięć kontrowersyjna i odbywające się na jej obszarze wojny. Sądzę jednak, że lepiej w tym wypadku sprawdzają się nieoczywiste wrażliwe punkty mocnych (zwłaszcza spornych) „urządzeń” z głównego nurtu kultury pamięci, punkty, które odsłaniają nie tyle ich słabości, ile potencjały przetworzeń i połączeń. Ten główny nurt potrzebuje badania biorącego pod uwagę jego uporczywe afirmowanie własnej pozycji, jego ograniczenia,

21 J. Kuisz, K. Wigura *Kicz...*

22 Andrzej Horubała w entuzjastycznej recenzji ze wspomnianej *Historii Raja* właśnie ten okrzyk uznaje (równie entuzjastycznie) za formułę streszczającą pamięć „wyklętych”: „Zalewski ostentacyjnie tworzy kino wolnych Polaków. [...] [W nim] bohaterstwo jest bohaterstwem, nie przykrywa się tego ironią i groteską, nie unieważnia. Jakby w uszach reżysera brzmiał skandowany okrzyk: «Cześć i chwała bohaterom!»” (*Jerzego Zalewskiego kino wolnych Polaków*, „Do rzeczy. Tygodnik Lisickiego” 2016 nr 9, s. 48-49).

23 Sformułowania tego użyła w dyskusji w czasie konferencji „Polska pamięć. Ciągłość i zmiany; diagnoza i rozwiązania” prof. Joanna Kurczewska.



uprzedzenia i wykluczenia, ale nakierowanego nie tylko na to, aby te jego cechy zdemaskować, zanalizować i skrytykować, lecz także na ich wytłumaczenie i poszukiwanie w nim wspomnianych możliwości.

## Abstract

---

**Maria Kobielska**

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (CRACOW)

*Polish Auto-Affirmative Memory*

Kobielska examines the culture of commemoration in Poland today, framing it in terms of 'memory tools' and describing the plurality of the commemorative tendencies it produces. She discusses three of them: the commemoration of the so-called 'cursed soldiers,' the purposeful organisation and use of the ways in which the Righteous Among the Nations are remembered, and the memory of the massacres of Poles in Volhynia. This allows her to characterize Polish memory as an auto-affirmation, while also showing different variations and mechanisms of this auto-affirmation, which nevertheless essentially strives to form an impeccable image of the past, to foster a sense of accomplishment and dignity, and to eliminate any doubts concerning the image produced. At the same time Kobielska demonstrates the ambivalence of these tendencies, the insecurity of their synchronization and the resulting possibility of their critical reinterpretation.

## Keywords

---

Polish culture of commemoration, politics of memory, memory tools, 'cursed soldiers', Righteous Among the Nations; Volhynia massacres