

Ewa Maj

Źródłowe badanie dziejów Polski Ludowej: przypadek fabularnej twórczości filmowej

Uwagi wstępne

W sferze badań humanistycznych dokonała się specjalizacja analityczna, która pozwoliła na wypracowanie nowych metod w kwestii analizy faktów historycznych oraz syntezy procesu dziejowego, a także na powiększenie liczby źródeł historycznych. Pod ich pojęciem znalazły się „wszelkie źródła poznania historycznego (bezpośredniego i pośredniego), tzn. wszelkie informacje (w rozumieniu teoriopoznawczym) o przeszłości społecznej, gdziekolwiek one się znajdują, wraz z tym, co owe informacje przekazują (kanałem informacyjnym)”¹. Źródłem wiedzy o przeszłości jest „pozostałość po celowej działalności człowieka żyjącego w społeczeństwie oraz wszelkie wytwory organizacji życia społecznego”².

Historyk, uprawiając politologię historyczną, która na ogół dotyczy zjawisk współczesnych, jest zatem pozbawiony odpowiedniego dystansu czasowego, potrzebuje solidnie sprawdzonej wiedzy źródłowej opartej na zewnętrznej (ustalenie cech zewnętrznych źródła, pochodzenia, autentyczności, poprawności, wpływów itp.) i wewnętrznej (badanie wiarygodności) krytyce źródła. Dokonuje przecież jego interpretacji, będącej podstawą dla poznania przeszłości. Przeprowadza systematykę źródeł, następnie stosuje opis, a także formułuje ocenę stopnia wiarygodności. Zgodnie z diagnozą Jerzego Topolskiego, wzbogacenie warsztatu badacza następuje przez wykształcenie umiejętności „odkrywania nowych kategorii źródeł mogących dać historykowi potrzebne informacje”³, zarówno w odniesieniu do źródeł tradycyjnych, którym należy stawiać coraz to nowe pytania, jak i źródeł nowych, które należy wprowadzić do obiegu naukowego. Analiza form zewnętrznych i formuł we-

¹ J. Topolski, *Metodologia historii*, Warszawa 1973, s. 344; M. Bugajewski, *Świadectwo historiografii*, [w:] *Historyk wobec źródeł. Historiografia klasyczna i nowe propozycje metodologiczne*, red. J. Kolbuszewska, R. Stobiecki, Łódź 2010, s. 79–89. O trudnościach występujących przy próbach definiowania pojęcia „źródło” w politologii zob. M. Surmaczyński, *Podstawowe problemy metodologiczne nauk społeczno-politycznych*, Wrocław 2010, s. 11–35.

² B. Miśkiewicz, *Wstęp do badań historycznych*, Warszawa 1974, s. 114.

³ J. Topolski, *Historyk i źródła: próba dynamicznej charakterystyki źródeł historycznych*, [w:] tegoż, *Marksizm i historia*, Warszawa 1977, s. 47.

wewnętrznych bazuje na wynikach studiów krytycznych, na które składają się odpowiedzi na pytania: *quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando?*, a więc kto, co, gdzie, jakimi środkami, dlaczego, jak, kiedy. Zdaniem metodologa historii film jest źródłem o trójelementowej strukturze: przedstawiającej (forma), przedstawianej (zawartość) oraz komunikowanej (sens)⁴.

Fundamentalne staje się pytanie, czy film można traktować jako miarodajne źródło wiedzy o przeszłości, czy można się z niego uczyć historii? Za Brygidą Kúrbis wypada powtórzyć, że „źródło historyczne jest tekstem przeznaczonym dla swojej współczesności, interpretowanym następnie w kolejnych przystosowaniach”⁵. Jeśli traktować zapis filmowy jako „tekst”, to trzeba zauważyć, że wypełniał wymogi definicyjne stawiane w metodologii historii. Znalazł się ponadto w powszechnym obiegu społecznym, na równi ze źródłami pisanymi, niekiedy nawet je przewyższając rozmiarami odbioru, siłą ekspresji i zdolnościami perswazyjnymi, co potwierdzała dynamika rozwoju sieci kin i liczby widzów na tle stanu czytelnictwa książek i prasy w Polsce Ludowej. Podlegał też „kolejnym interpretacjom, adaptacjom, nawarstwieniom znaczeniowym”, mieściła się w nim „konwencja zachowań ludzkich, wyrażana w geście, w symbolu rzeczowym, w dziele sztuki”⁶. Był odtwarzalnym zapisem multimedialnym (fonia, wizja, walory estetyczne, walory artystyczne), najpierw na taśmie czarno-białej, a od 1953 r. kolorowej, zwiększając atrakcyjność przekazu.

Aktualizację nadmienionego powyżej pytania przyniosły dzieje Trzeciej Rzeczypospolitej, kiedy nastąpiło swego rodzaju wzmocnienie przekonania, iż film można było traktować jako źródło wiedzy o przeszłości Polski. Stało się tak w następstwie postępowania niektórych opiniotwórczych publicystów, a nawet prezesów telewizji publicznej, ujawniających lęki o bieżące skutki reemisji dawnych filmów czy seriali telewizyjnych⁷. Szczegółne właściwości indoktrynujące współczesnych widzów przypisano dwom serialom: *Czterej pancerni i pies* (data produkcji serii pierwszej 1966, serii drugiej 1969) oraz *Stawka większa niż życie* (data produkcji 1967–1968). Nie miało takich oporów kierownictwo komercyjnych stacji telewizyjnych, chętnie emitujących wspomniane seriale, ale także inne produkcje filmowe pochodzące z czasów Polski Ludowej⁸.

⁴ J. Topolski, *Teoria wiedzy historycznej*, Poznań 1983, s. 273–274.

⁵ B. Kúrbis, *Metody źródłoznawcze wczoraj i dziś*, [w:] tejsze, *Cztery eseje o źródłoznawstwie*, wstęp i oprac. R. Witkowski, Poznań 2007, s. 111.

⁶ Tamże, s. 111, 112.

⁷ Najbardziej charakterystyczną próbę demistyfikacji historycznych wątków i postaci zawartych w filmie fabularnym z czasów Polski Ludowej podjął Krzysztof Kąkolewski, konfrontujący sceny filmowe zawarte w filmie pt. *Popiół i diament* z realiami politycznymi Polski u progu powojennych zmian ustrojowych. Docenił wszakże kreacje aktorskie, dlatego krytyka utworu filmowego nie przeszkodziła sformułowaniu opinii, że „żołnierze podziemia zostali dzięki Zbigniewowi Cybulskiemu i Adamowi Pawlikowskiemu pokochani przez widzów w Polsce i wszędzie, gdzie film dotarł”, K. Kąkolewski, *Diament odnaleziony w popiele*, Warszawa 1998, s. 36.

⁸ Na bazie archiwaliów filmowych podjęta działalność grupa medialna Kino Polska TV S.A. od 2003 roku tworząc pierwszy i jak dotąd jedyny kanał tematyczny, w którym pokazy-

Zwrócenie uwagi na wartość źródłową filmu (nawet w wymiarze negatywnym jako ośrodka szkodliwej indoktrynacji politycznej) mogło zyskać rangę czynności legitymizujących film i sytuujących go w grupie ważnych źródeł historycznych.

Film jako źródło historyczne

Autonomiczny przedmiot badań naukowych zakłada posiadanie własnych metod i technik badawczych, terminów oraz odpowiadających im pojęć, a także oryginalnego zestawu kryteriów formułowania oceny czy stosowania typologii. Antropologia, historia sztuki, etnografia, filmoznawstwo, socjologia – w nadmienionych dyscyplinach i subdyscyplinach nauki ujawniło się zainteresowanie filmem jako źródłem wiadomości o życiu społeczeństwa i jednostki ludzkiej⁹. Słowo pisane, obraz, znak od dawna były przedmiotem dociekań badawczych, poddawane oglądowi jako źródła wiadomości o czasach przeszłych. Wśród prekursorów traktowania filmu jako źródła historycznego znalazł się Bolesław Matuszewski (1856–1943), pionier myśli filmowej¹⁰. Zajmował się zagadnieniem „przydatności dokumentu filmowego jako źródła badań nad historią, a także jako środka nauczania i popularyzacji dziejów współczesnych”. Zwracał uwagę na dokumentacyjne funkcje filmu, czynił z niego swego rodzaju archiwum obrazów o czasach, z których pochodził. Dostrzegł wartość filmu jako części zapisu historycznego. W jego interpretacji film miał wartość naukową, historyczną, kulturalną. Dla Matuszewskiego film był świadectwem epoki, dlatego postulował tworzenie sieci składnic filmowych, archiwizujących „ożywione fotografie”. Idealizował film, widząc w nim źródło doskonałe, które bezpośrednio obrazowało rzeczywistości, bez retuszu, zniekształceń czy manipulacji.

Kontynuowanie myśli Matuszewskiego zachęcało do stwierdzenia, że film można było uznać za źródło wiedzy o przeszłości w dwojakim wymiarze. Po pierwsze, film dokumentował „sam przez siebie” historię kina, był przecież składnikiem dziejów sztuki filmowej, współtworząc bazę dokumentacyjną. Stawać się mógł „zabytkiem” poddawanym profesjonalnemu oglądowi naukowemu i dającym podstawę źródłową do profesjonalnego tworzenia historiografii filmowej, na przykład w seriach narodowych (np. film amerykański, angielski, francuski), w seriach artystycz-

wane są wyłącznie polskie filmy fabularne, dokumentalne, animowane, a także wyświetlane są kroniki filmowe.

⁹ H.H. Hahn, *Czy przeszłość można przeżywać jako rzeczywistość wizualną? Rozważania historyka nad przedstawianiem dziejów w kinematografii*, [w:] tegoż, *Stereotypy – tożsamość – konteksty. Studia nad polską i europejską historią*, przeł. M. Forycki, Poznań 2011, s. 141–154; A. Morstin-Popławska, *Jak daleko stąd do rajy? Religia jako pamięć w polskim filmie fabularnym*, Kraków 2010, s. 51–63; G. Pełczyński, *Antropologia filmu – doświadczenia polskie*, [w:] *Antropologia wobec fotografii i filmu*, red. G. Pełczyński, R. Vorbrich, Poznań 2004, s. 72 i n.

¹⁰ B. Matuszewski, *Nowe źródło historii. Ożywiona fotografia: czym jest, czym być powinna*, Warszawa 1995; zob. *Bolesław Matuszewski i jego pionierska myśl filmowa (dokumenty i wstępne komentarze)*, Warszawa 1980, passim; Z. Czeczot-Gawrak, *Bolesław Matuszewski, filozof i pionier dokumentu filmowego*, [w:] B. Matuszewski, *Nowe źródło historii*, Warszawa 1995, s. 9–32; M. Hendrykowska, *Pod urokiem wynalazku*, [w:] tejeż, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przelomu stuleci 1895–1914*, Poznań 1993, s. 33–50.

nych (np. Nowa Fala, neorealizm), w seriach gatunkowych (np. film komediowy, obyczajowy, społeczny, wojenny) czy w seriach reżyserskich (np. filmy Ingmara Bergmana, Federico Felliniego, Rogera Vadima)¹¹. Proces pisania historii filmu, czy zamiennie kina¹², od dawna już postępował, stając się elementem kanonu wiedzy humanistycznej¹³. Po drugie, film był zbiorem obrazów o przeszłości, dostarczając stosownych wiadomości o epoce, w której powstawał i o czasie, którego dotyczył jako utwór historyczny, ale też jako obraz dokumentujący teraźniejszość.

Twierdząca odpowiedź na pytanie, czy film może być źródłem historycznym, implikuje poszukiwanie odpowiedzi na dalsze pytania o to, czy jest źródłem wiarygodnym. Można w tym wypadku sięgnąć do klasycznych stwierdzeń, że korzystanie ze źródeł historycznych wymaga krytyki stosowanej jako *discrimen veri ac falsi in vetustis monumentis*, dla odróżnienia prawdy od fałszu. Polega na wspomnianej już umiejętności krytycznego poznawania źródeł historycznych. Współczesność źródeł w zasadzie mogła zwalniać z wymogu przeprowadzania regularnej i dogłębnej krytyki, jaka obowiązywać musi w odniesieniu do źródeł starszych. Jednak – na co zwróciła uwagę Brygida Kürbis – należy spełnić wymogi „liczenia się z dziejowością wszelkiej refleksji”, a zatem uchwycenia zależności i relacji między stanem społecznym, gospodarczym, politycznym państwa i oczekiwaniami ze strony ekipy rządowej a dokonaniem kinematografii¹⁴. Wypada utrzymywać w zasięgu percepcji badacza wiedzę o polityce informacyjnej czy polityce kulturalnej Polski Ludowej, o zabiegach propagandowych formalnych i nieformalnych, o czynnościach cenzorskich, a niekiedy też o samoograniczeniu (autocenzurze) stosowanym przez twórcę¹⁵. Trzeba też pamiętać o subiektywności wytworu kultury, o deformacjach artystycznych dokonywanych świadomie przez reżysera, scenarzystę, aktora, a także o selekcji kadrów filmowych na etapie montażu. Wiedza na ten temat musi skłaniać badacza do zachowania ostrożności podczas interpretowania zawartości utworu. Pozwala wprowadzić współczynnik „prawdopodobieństwa prawdziwości” i przestrzegać jego reżimu¹⁶. Nade wszystko jednak badacz musi nieustannie pamiętać,

¹¹ Przykładowo: J. Płużewski, *Historia filmu 1895–2005*, Warszawa 2010; tenże, *Historia filmu francuskiego*, Warszawa 2005. Mnogość tematów z zakresu historii filmu dotyczy także zagadnień historii produkcji filmowej, wytwórni, dystrybucji, członków ekipy filmowej.

¹² O rozbieżnościach w materii „historii filmu” i „historii kina” zob. M. Lagny, *Historia pomocą dla kina*, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, tłum. tejsze, Kraków 1992, 213–214.

¹³ Chętnie stosowano układ chronologiczny z podziałem dziejów filmu na okres filmu niemego oraz filmu dźwiękowego. Posługiwano się w tym przypadku kryterium pojawienia się i zastosowania nowych technik kinowych.

¹⁴ B. Kürbis, *Metody źródłoznawcze...*, s. 116.

¹⁵ A. Misiak, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Kraków 2006, passim; T. Goban-Klas, *Niepokorna orkiestra medialna. Dyrygenci i wykonawcy polityki informacyjnej w Polsce po 1944 roku*, przeł. A. Minczewska-Przeczek, Warszawa 2004, s. 75–102; zob. też P. Osęka, *Mydlenie oczu. Przypadki propagandy w Polsce*, Kraków 2010, s. 10 i n.

¹⁶ J. Topolski, *Historyk i źródła: próba dynamicznej charakterystyki źródeł historycznych*, [w:] tegoż, *Marksizm...*, s. 53. Warto pamiętać, że „stosunek badań historycznych do metahi-

że film fabularny bazuje na fikcji, stanowiąc wytwór wyobraźni. Zawiera elementy, jak akcja, bohaterowie, zdarzenia czy sytuacje, które tworzą fabułę wykreowaną przez scenarzystę. W głównej mierze służy rozrywce, ale może wspierać edukację społeczną, pomagać zrozumieć otaczający świat, zapisując obraz rzeczywistości według optyki twórcy filmu. Mieści w sobie artystyczne i pozaartystyczne deformacje przynależne do gatunkowej konwencji.

Określenie wartości badawczej źródła sprzyja pokazaniu, że film spełnia wymogi stawiane źródłom historycznym. Wypada zatem zauważyć, że czytelna jest informacja o twórcach filmu, o jego odbiorcach, a także o „właścicielu”, czyli o tym, kto zamówił (ewentualnie inspirował) jego powstanie i w jakim celu oraz jakimi środkami się posłużył dla realizacji zadania¹⁷. W warstwie fabularnej wielu filmów uwidacznia się chronologiczna zbieżność, a niekiedy nawet tożsamość faktu społecznego i faktu ekranowego oraz czasu akcji filmu i czasu życia jego współczesnych widzów. O wartości źródłowej filmu może decydować jego definiowanie w postaci „wizualnej kroniki rzeczywistości”¹⁸, pozwalając na jego podstawie na odtwarzanie faktów historycznych, poznanie rzeczywistości społecznej, politycznej, gospodarczej, rekonstrukcję tła historycznego. Część filmów dosłownie wypełniała rygory kronikarskie jako paradokumentalne wytwory pracy ekipy reżyserskiej, operatorskiej, aktorskiej.

Pod względem metodologicznym film pozwala na realizację dwóch podstawowych zasad weryfikowania źródła: (1) sprawdzania i odtwarzania wiedzy źródłowej, (2) łatwości konfrontowania z wiadomościami pozyskanymi z innych źródeł oraz z wiedzą pozaźródłową. Umożliwia kształtowanie i wykorzystywanie elementów nowej metodyki naukowej, która podtrzymuje tradycyjne zabiegi poznawcze zgodnie z dotychczasowymi zasadami krytyki formalno-erudycyjnej, ale też pozyskuje nowe techniki i narzędzia do rekonstrukcji przeszłości. Dla antropologa czy etnologa film od dawna już pozostawał pożądanym źródłem dostarczającym materii do badań naukowych. Aleksander Jackiewicz (1915–1988), teoretyk filmu, zauważył, że można „ekran traktować jako antropologiczną ankietę, w której autor przez sam fakt robienia filmu zadaje pytania”¹⁹. Równie dobrze można zatem w miejsce ankiety antropologicznej wpisać „historyczną ankietę”, w której respondent współtworzy kwestionariusz zagadnień ważnych dla historyka stawiającego pytania o strukturę filmu przedstawiającą i przedstawioną oraz komunikowaną. Znaczenie kinematografii doceniano w Polsce Ludowej, kiedy inicjowane były badania filmu,

storii przekazywania nie jest jedynie stosunkiem idiograficznej kroniki do interpretatywnej typologii lub do tego, co szczególne, do tego, co ogólne”, R. Debray, *Wprowadzenie do medialogii*, przeł. A. Kapciak, Warszawa 2010, s. 184.

¹⁷ Badacz filmu jako źródła historycznego może też sukcesem zakończyć dociekania na temat tego, czy twórcy filmu niekiedy sami nie wychodzili naprzeciw „zamówieniu społecznemu”, realizując filmy będące odzwierciedleniem nastrojów społecznych, ale też wykonując niesformalizowane „zamówienie” ze strony aktualnie rządzącej państwem ekipy politycznej.

¹⁸ J. Topolski, *Historyk i źródła: próba dynamicznej charakterystyki źródeł historycznych*, [w:] tegoż, *Marksizm...*, s. 74.

¹⁹ A. Jackiewicz, *Antropologia filmu*, Kraków 1975, s. 17; zob. K. S. Michalewicz, *Film i socjologia. Polskie powojenne badania i refleksje*, Warszawa 2003, s. 9–44.

tworzono podstawy filmoznawstwa, sięgano do zagadnień estetyki, filozofii, psychologii, socjologii²⁰. Państwo było mecenasem, organizatorem i kontrolerem festiwalu filmowych, konkursów i innych imprez filmowych (seminaria filmowe, pikniki filmowe itd.), podczas których nobilitowano twórców.

Film w Polsce Ludowej

Historyk badający dzieje Polski Ludowej może poddawać film naukowemu oglądowi w co najmniej w siedmiu aspektach. Po pierwsze, postrzega go jako wytwór kultury niematerialnej i świadectwo kultury technicznej oraz poziomu cywilizacyjnego w określonym czasie i miejscu, stosujące środki artystycznego wyrazu. Po drugie, widzi w nim efekt pracy zespołu ludzi, ponieważ film ma swoich twórców znanych z nazwiska. Twórcy filmów spełniali role ilustratorów, ekranizatorów, kopistów, połączone z rolą artystów²¹. Niekiedy stawali się też komentatorami zjawisk społecznych czy politycznych o doniosłości historycznej. Po trzecie, film jest rejestratorem historii współczesnej, czasu jego realizacji. Po czwarte, jest rekonstruktorem przeszłości, tworząc gatunek filmu historycznego. Po piąte, przedmiotem badań staje się historia kinematografii z uwzględnieniem informacji o właścicielu, czyli państwie i jego agendach jak Przedsiębiorstwo Państwowe Film Polski (od 1945 roku), Centralny Urząd Kinematografii (do 1951), Naczelny Zarząd Kinematografii (od 1957). Repertuar filmowy był planowany centralnie. Państwo dbało o upowszechnianie kultury filmowej przez rozwój Federacji Amatorskich Klubów Filmowych w Polsce oraz Polską Federację Dyskusyjnych Klubów Filmowych. Nadzór na twórczością filmową skutkowałam powstaniem kategorii „półkowników”, czyli filmów archiwizowanych, bez możliwości skierowania do dystrybucji. Przykładem był utwór Aleksandra Forda pt. *8 dzień tygodnia*. Po szóste, film był narzędziem propagandy politycznej, stanowiąc środek komunikowania treści ideowo-politycznych i instrument kształtowania świadomości społecznej.²² O jego użyteczności decydowała dostępność oraz atrakcyjność formy. Medium to sprzyjało odnajdywaniu odpowiedzi na kwestie dotyczące jakości życia w systemie politycznym Polski w latach 1944–1989. Po siódme, film można odbierać jako źródło wiedzy o stylach dyskursu publicznego, szczególnie wówczas gdy jego treść i forma spowodowały reakcję odbiorców.

Badacz dziejów Polski Ludowej może rozpatrywać film jako źródło merytoryczne: (1) będące produktem finalnym procesu twórczego, (2) mające wewnętrzną strukturę, (3) cechujące się złożonym charakterem procesu komunikacji społecznej. Przedmiotem zainteresowania stają się także (1) ilustracyjne właściwości filmu, (2) stosowane w nim konwencje i klisze znane odbiorcom, (3) zabiegi służące uzyskaniu satysfakcji widza. Wypada jednak zastrzec, że poza granicami niniejszego

²⁰ J. Bocheńska, *Obraz filmowy jako znak*, [w:] *Wstęp do badania dzieła filmowego*, red. A. Jackiewicz, Warszawa 1966; A. Jackiewicz, *Uwagi o metodologii badania...*, [w:] *Wstęp do badania dzieła filmowego*, Warszawa 1966, s. 30 i n.

²¹ M. Hendrykowski, *Autor jako problem poetyki filmu*, Poznań 1988, s. 141–158.

²² A. Gwóźdź, *Kultura, komunikacja, film. O tekście filmowym*, Kraków 1992.

studium pozostawiona została sprawa odbioru filmów przez współczesnych im widzom oraz przez publiczność oglądającą te filmy po latach, a także kwestia przemian recepcji niektórych obrazów odczytywanych na nowo pod kątem ich uniwersalnej wymowy bądź znajdowania w nich materiału do reinterpretacji ocen i opinii²³.

Dzieło artystyczne, jakim jest film, w sposób naturalny i oczywisty zawiera konfabulację, odległą od reguł obiektywnego odzwierciedlenia rzeczywistości. Cechuje je subiektywizm, emocjonalność, różnorodność form ekspresji, umowność, a także labilność języka wypowiedzi. Jego naukowa krytyka (z punktu widzenia dociekań historycznych) raczej pomija zagadnienia estetyki, pozostawiając na uboczu sprawy oceny arcyzmu czy piękna wytworu artystycznego. Ale warto też nadmienić, iż zdaniem specjalistki „źródłoznawstwo historyczne, tak jak ikonologia w sztuce, może dziś odkrywać i interpretować poszczególne warstwy, które złożyły się w historii na całość obiektu, w którym uznaliśmy źródło historyczne”²⁴. Stosując formułę *et fabula partem veri habet* (i w bajce jest część prawdy), warto zauważyć, że badanie historii najnowszej, w tym pokazywanie poszczególnych okresów w dziejach Polski Ludowej, sprzyjało zwróceniu uwagi na film jako źródło wiedzy historycznej²⁵. Odnalazyły się nim informacje o etapach istnienia państwa i społeczeństwa, pojawiła się rejestracja przemian świadomości społeczeństwa i poszczególnych jego członków, a nawet czasem można dostrzec zapis obecności czynnika formalnego, z widocznymi śladami ingerencji cenzorskich, co uwidoczniło się szczególnie w późnych filmach Stanisława Barei, przykładowo *Co mi zrobisz jak mnie złapiesz* (1978) czy *Miś* (1980). W równej mierze film sprawdza się jako nadmieniony już wcześniej rejestrator wycinków życia społecznego, niekiedy zawiera w sobie elementy kronikarskich zapisów objawów obyczajowości, kultury dnia codziennego, infrastruktury miejskiej i wiejskiej.

Pierwszy pełnometrażowy powojenny film w Polsce pt. *Zakazane piosenki* (1947, zmodyfikowana wersja 1948, reż. Leonard Buczkowski) stanowił inscenizację życia mieszkańców okupowanej Warszawy. Gdy film powstawał i następnie trafił do dystrybucji, spora część miasta znajdowała się pod gruzami zniszczonych budynków. Twórcy filmu musieli zatem stworzyć iluzję o cechach realnego obiektu, jaki pozostał w pamięci mieszkańców przedwojennej Warszawy. W filmie dokonano rekonstrukcji układu topograficznego miasta (duża część fabuły filmowej dotyczyła folkloru ulicy warszawskiej), taboru komunikacyjnego, wyglądu budynków, natężenia ruchu ulicznego, wyposażenia mieszkań, strojów ludności. Odtworzono charakterystyczne dla warunków okupacyjnych scenki rodzajowe, stosunki międ-

²³ Zob. A. Ledóchowski, *Ulotne obrazy*, Warszawa 1998, s. 35; P. Witek, „Rozbite lustra historii. Rozmyte ślady historii”. *Metodologiczne problemy audiowizualnej koncepcji źródła historycznego*, [w:] *Historyk wobec źródeł...*, s. 102–104; M. Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000, s. 33–42.

²⁴ B. Kürbis, *Nauki pomocnicze historii w wykładzie uniwersyteckim*, [w:] *teżę, Cztery...*, s. 97

²⁵ Jerzy Topolski uznał film za źródło pośrednie, ale rozszerzające granice metodologicznego warsztatu historyka o nowe narzędzia zdobywania wiedzy o przeszłości, J. Topolski, *Teoria...*, s. 273–274; zob. Z. Wojtkowiak, *Nauki pomocnicze historii najnowszej. Źródłoznawstwo: źródła narracyjne, cz. 1, Pamiętniki, tekst literacki*, Poznań 2003, s. 25.

dzyludzkie, obyczajowość. Miasto było w znacznej części zniszczone, ale widz ujrzał w kinie dawną Warszawę²⁶. Co więcej, urealniono obraz filmowy, wykorzystując prawdziwe rekwizyty, aby nie wzbudzić nieuniknionej krytyki, gdyby ekranowe odstępstwa od wiedzy ówczesnych odbiorców były zbyt wyraźne i łatwe do zweryfikowania. Zyskano oczekiwany efekt końcowy, ponieważ pozytywna konfrontacja ze zbiorową pamięcią decydowała o społecznej akceptacji filmu. Ogólna miarodajność „rzeczowa” pozwoliła na uwiarygodnienie odbioru problematyki ideowej zawartej w warstwie fabularnej filmu. Ukazane zostały w niej różne postawy ludzkie w niemal kompletnej skali aktywności bądź pasywności przy organizacji form oporu cywilnego. Przedstawiono przykłady zaangażowania w działalność chroniącą społeczeństwo polskie przed demoralizacją, sugerując widzom odpowiedź na pytanie o to, jaka postawa była pożądana dla Polski.

Zgodnie z autorskim założeniem badawczym w niniejszym studium wykorzystane zostały filmy wyprodukowane w Polsce Ludowej, aby pokazać czy i na ile mogły stać się źródłem do badania historii państwa, dziejów narodu, kierunków rozwoju świadomości historycznej twórców i odbiorców filmów. Zrezygnowano natomiast z odniesień do filmów o Polsce Ludowej, powstałych po 1989 roku, mimo ich znacznych walorów edukacyjno-poznawczych²⁷. Dla uporządkowania materiałów został zastosowany schemat chronologiczny, wyznaczony temporalnym następstwem artystycznych nurtów w polskim filmie w latach 1944–1989. Periodyzację wewnętrzną umożliwiły przemiany polityczne w Polsce oraz ewolucja artystyczna twórczości filmowej. Ustalić można następujące cezury: czas istnienia filmu socrealistycznego, następnie polska szkoła filmowa, mała stabilizacja, dekada propagandy sukcesu, kino moralnego niepokoju. Umownie wyznaczały je cezury występowania kryzysów politycznych w Polsce Ludowej, a więc daty 1956, 1968, 1970, 1980, 1981. Reprezentatywne dla poszczególnych okresów dziejów filmu w Polsce były obrazy: *Barwy walki* (1964), *Baza ludzi umarłych* (1958), *Celuloza* (1953), *Człowiek z marmuru* (1976), *Faraon* (1966), *Gorączka. Dzieje pewnego pociągu* (1980), *Hubal* (1973), *Jak być kochaną* (1963), *Jasne łany* (1947), *Kanał* (1957), *Krzyżacy* (1960), *Małżeństwo z rozsądku* (1966), *Nie lubię poniedziałku* (1971), *Nóż w wodzie* (1961), *Pasażerka* (1963), *Pasja* (1977), *Popioły* (1965), *Polowanie na muchy* (1969), *Popiół i diament* (1958), *Przygoda na Mariensztacie* (1953), *Przypadek* (1987), *Rejs* (1970), *Struktura kryształu* (1968), *Westerplatte* (1967), *Wszystko na sprzedaż* (1968), *Zezowate szczęście* (1960). Tworzyła je plejada reżyserów: Stanisław Bareja, Leonard Buczkowski, Eugeniusz Cękański, Tadeusz Chmielewski, Aleksander Ford, Wojciech Jerzy Has, Agnieszka Holland, Jerzy Kawalerowicz, Krzysztof Kieślowski, Andrzej Munk, Jerzy Passendorfer, Czesław Petelski, Marek

²⁶ Dopiero jednak wiedza pozaźródłowa (a dokładniej poza tym konkretnym filmem traktowanym jako źródło historyczne) mogła pozawalać zdobycie wiadomości o tym, które rekwizyty (przedmioty, budynki) były autentykami, a które dekoracją. Pomocą służyć może memuarystyka, zob. A. Norbert, *Wspomnienia operatora. 40-lecie pierwszej premiery*, „Kino” 1947, nr 1, s. 4–5; por. A. Madej, *Kino, władza, publiczność. Kinematografia polska w latach 1944–1949*, Bielsko-Biała 2002, s. 118–129.

²⁷ Przykładem mogły służyć filmy *Śmierć jak kromka chleba*, reż. K. Kutz, 1994, *Gry uliczne*, reż. K. Krauze, 1996 czy *Czarny czwartek*, reż. A. Krauze, 2011.

Piwowski, Roman Polański, Bohdan Poręba, Stanisław Różewicz, Jan Rybkowski, Andrzej Wajda, Krzysztof Zanussi.

Powyższy wykaz spełniał wymogi reprezentatywności z uwagi na zgodność z nadmienioną wcześniej periodyzacją dziejów filmu w Polsce Ludowej. Umożliwiał pokazanie tematyki filmów w ich typowych sekwencjach. Dla socrealizmu był to temat industrializacji, walki klasowej i walki o pokój, dla polskiej szkoły filmowej szeroko rozumiana tematyka II wojny światowej, dla czasów małej stabilizacji istotne były warunki życia w państwie realnego socjalizmu. Dwa ostatnie okresy dziejów filmu w Polsce Ludowej wypełniały zagadnienia osiągnięć gospodarczych i społecznych, charakterystycznych dla tematyki propagandy sukcesu, a także dylematów etycznych, postaw nonkonformistycznych młodej inteligencji jako tematów standardowych dla kina moralnego niepokoju.

Ideologia w filmie

W Polsce Ludowej film doskonale sprawdzał się jako składnik polityki informacyjno-propagandowej państwa. Stanowił narzędzie kształtowania poglądów i postaw społecznych oraz był obrazem mentalności jednostki ludzkiej bądź grupy społecznej. Takie usytuowanie filmu skłaniało do zwracania uwagi na jego użytkowość i użyteczność, mniej natomiast doceniano jego rozrywkowy charakter. Film musiał być politycznie/społecznie „zaangażowany”, to znaczy miał jasno przedstawiać stanowisko polityczne i mieć ideową wymowę²⁸. Afirmowane były postawy czynne, zachęcano do tworzenia wzorca wychowawczego, który można było następnie wkomponować w system wychowawczo-edukacyjny i propagandowy²⁹. Film miał spełniać społeczne funkcje, umożliwiać rozpoznawanie bieżących stosunków społecznych, pokazywać pożądane wartości, ukazywać losy ludzkie, dramatyczne przeżycia jednostek ludzkich i grup społecznych.

W okresie dominowania socrealizmu umacniał się status filmu społeczno-politycznego. Wprowadzenie tego podgatunku filmowego było znakiem czasów, w których ideologizowano niemal wszystkie sfery życia. Występowały w nim motywy wyboru drogi życia na zasadzie opozycyjności: ideowość – bezideowość, aktywność – pasywność, prospołeczne – antyspołeczne, internacjonalistyczne (narodowe) – kosmopolityczne, postępowe – reakcyjne. Jako utwory przeznaczone do masowego odbioru, wypełniające funkcje propagandowe, musiały zawierać uproszczenia. Pełno ich było w filmach jak *Jasne łany* (1947, reż. Eugeniusz Pękalski) albo *Dwie brygady*, (1950, reż. zespół studentów pod opieką artystyczną E. Cękalskiego)) czy *Przygoda na Mariensztacie* (1953, reż. Leonard Buczkowski). Ich tematyka oscylowała wokół pozostałości dawnego wyzysku mas ludowych, zagadnień ideowości i rewolucji, wskutek której następowała klasowa przemiana w robotników świa-

²⁸ J. Łużyńska-Dorobowa, *Kierunki rozwoju filmu społeczno-politycznego. (Zarys problematyki)*, Warszawa 1987, s. 43–54.

²⁹ W. Sokorski, *Sztuka w walce o socjalizm*, [Warszawa] 1950, s. 7–8 i n.

domych swojej siły i znaczenia³⁰. Jeśli akcja filmu toczyła się na wsi (*Jasne łąny*) przynosić musiała zagadnienia sprawy reformy rolnej, spółdzielni produkcyjnych, oświaty, elektryfikacji, czasem oporu wobec zbrojnego podziemia. Akcja w mieście (*Przygoda na Mariensztacie*) dotyczyła przyśpieszonych procesów urbanizowania kraju, prezentacji przodowników pracy, idei wydajnej pracy, współzawodnictwa socjalistycznego, kolektywności, klasowości. Mieszankę przestrzenną można było obserwować w filmach *Celuloza* (1953, reż. Jerzy Kawalerowicz) czy *Pod gwiazdą frygijską* (1954, reż. Jerzy Kawalerowicz) na podstawie powieści Igora Newerlego pt. *Pamiętka z Celulozy*. Ukazano w nich etapy dojrzewania bohatera filmowego, a w perspektywie przedstawiono nędzę wsi polskiej w czasach sanacji, migrację ekonomiczną do miasta, terminowanie u rzemieślnika, następnie pracę w fabryce celulozy. Powstał filmowy obraz drogi życiowej od wiejskiego biedaka, potem bezrobotnego i bezdomnego młodzieńca po mężczyznę szlachetnego, pełnego wiary w skuteczną walkę o sprawiedliwość społeczną, wstępującego do ruchu komunistycznego. W tle była panorama społeczna: biedota wiejska i miejska, ludność małomiasteczkowa i mieszkańcy stolicy, drobnomieszczaństwo, lumpenproletariat z elementem życia przestępczego, wojsko, organizacje polityczne. Bohater filmu, gdy dojrzał politycznie, stał się demaskatorem antyrobotniczych prowokatorów, uczestnikiem masowych wystąpień robotników fabrycznych, organizatorem demonstracji antyrządowych w kapitalistycznym państwie.

Filmy socrealistyczne cechował dydaktyzm w postaci narzuconej widzowi interpretacji obrazów i nawet jeśli efekty propagandowe nie były zgodne z oczekiwaniami władz państwowych, można za Antoniną Kłoskowską powtórzyć, że polityka kulturalna była „bardziej skuteczna w dziedzinie eliminowania pewnych treści niż w określeniu ich faktycznej recepcji i charakteru odbioru”³¹. Widzowi odebrana została samodzielność oceny przedstawionego materiału filmowego, w którym występowali bohaterowie zbiorowi, często pozbawieni cech indywidualnych. Fabuła była ustalona na kanwie spraw codziennych: trud pracy fizycznej, relacje międzyludzkie w miejscu pracy. Kadrom filmowym towarzyszył natrętny komentarz. Ważna była rola narratora-wszystkowiedzącego, który ogłaszał, że system polityczny jest dobry, a jedynie ludzie nie są w stanie sprostać jego wymogom. Narrator homodiegetyczny, a niekiedy nawet ekstrapodiegetyczny, emocjonalny, nieobiektywny, przemądrzały, żywo uczestniczący w akcji filmu, sprawował kontrolę nad obrazem i dźwiękiem, manipulował środkami ekspresji filmowej. Jego ekspresyjny komentarz utrudniał widzowi sformułowanie własnych refleksji.

Dla historyka cenne informacje o przejawach ideologizacji filmu znajdowały się w biografistyce, która w Polsce Ludowej miała niemal wyłącznie hagiograficzną naturę, choć raczej unikano obrazowania życia czołowych przywódców i ideologów. Wśród nielicznych filmów o klasykach marksizmu-leninizmu był obraz

³⁰ P. Zwierzchowski, *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu*, Warszawa 2000, s. 10 i n.; G. Pełczyński, *Dziesiąta muza w stroju ludowym. O wizerunkach kultury chłopskiej w kinie PRL*, Poznań 2002, s. 40 i n.; M. Mazur, *Jeszcze raz o filmie socrealistycznym*, [w:] *Świat z historią*, red. P. Witek, M. Woźniak, Lublin 2010, s. 51–52.

³¹ A. Kłoskowska, *Socjologia kultury*, Warszawa 1981, s. 483.

pt. *Lenin w Polsce* (1966, reż. Sergey Yutkewich), zrealizowany w koprodukcji z ZSRR. W akcję filmu wpisano wydarzenia z życia Lenina, gdy po aresztowaniu 8 sierpnia 1914 r. przebywał w więzieniu w Nowym Targu. Tworzywem narracyjnym były myśli Lenina, w ścieżce dźwiękowej znalazły się jego wewnętrzne monologi. Dzięki nim widz otrzymywał obraz przyszłego przywódcy rewolucji bolszewickiej jako przeciwnika wojny oraz zwolennika międzynarodowej solidarności robotników i internacjonalizmu. Odbiorca powinien utożsamiać się z tymi poglądami, widząc ponadto w Leninie przyjaciela Polski i Polaków. Warto przy tej okazji zauważyć, że większość biografii filmowych, podobnie jak innych filmów historycznych, powstawała przy udziale konsultanta historycznego, którym był utytułowany naukowiec. Zgodnie z zapotrzebowaniem ideologicznym filmowano życiorysy (bądź ich fragmenty) wybranych postaci z dziejów ruchu robotniczego, niezbędnych do legitymizowania Polski Ludowej. Filmy „rodowodowe” przedstawiały pre-narodziny systemu, ukazywały życiorysy działaczy ruchu robotniczego (komunistycznego, proletariackiego). Typowe przykłady dotyczyły filmowych sylwetek Karola Świerczewskiego (*Żołnierz zwycięstwa*, reż. Wanda Jakubowska, 1953), ale też Ludwika Waryńskiego (*Biały mazur*, reż. Wanda Jakubowska, 1979)³². Miały adresata we współczesnym odbiorcy, którego powinny były przekonać do racji ideowych o wymiarze klasowym, skłonić do refleksji nad przebiegiem procesów dziejowych prowadzących do końcowego sukcesu w postaci istnienia i rozwoju Polski Ludowej. Służyły przekazaniu wiedzy o masach społecznych, o ruchach politycznych, o powstaniach narodowych, ale z elementami rewolucji społecznej, sięgając do wiedzy potocznej czy do mitów politycznych znanych ogółowi widzów jak mit „człowieka, który się kulom nie kłaniał”. Dla profesjonalnego historyka mogły stać się świadectwem manipulowania wiedzą historyczną oraz dowodem sprawności komunikacyjnej przy kamuflowaniu informacji i ocen niewygodnych dla systemu politycznego.

Fabuła filmowych biografii skupiała się na losach jednostki ludzkiej osadzonej na tle zbiorowości. Taka konstrukcja filmu mogła budzić obawy formułowania zarzutów nadmiernego indywidualizmu i braku docenienia roli mas społecznych w procesach historycznych. Jednak krytycy filmowi znajdowali uzasadnienie dla podtrzymywania zainteresowania indywidualnym losem człowieka. Ciekawy wywód przeprowadził Bolesław Michałek, krytyk i scenarzysta filmowy, który w książce pt. *Kino naszych czasów* stwierdził, że

w społeczeństwach kapitalistycznych niepokoi dziś artystów i myślicieli bardziej los zbiorowości niż losy indywidualnych ludzi; bo ów los zbiorowości jest niejasny, tworzy się z niekontrolowanej gry egoistycznych interesów indywidualnych, grupowych, klasowych. Stąd owa troska o znalezienie jasnych formuł artystycznych dla określenia zbiorowości, stąd poszukiwanie diagnoz prostych. W naszych społeczeństwach właśnie los zbiorowości przedstawia się bardziej klarownie; ba, jest racjonalnie zaplanowany, wy-

³² Konsultantem historycznym był Jerzy Targalski (ojciec), historyk, redaktor naczelny kwartalnika „Z pola walki”.

raża się wskaźnikami socjo-ekonomicznymi. Nic dziwnego, że niepokój artysty kieruje się przeto w stronę tych doświadczeń ludzkich, których ująć wskaźnikami nie można³³.

Wyjaśnienie powyższe, skądinąd odległe od realnej oceny filmografii, służyło podtrzymaniu stanowiska dotyczącego słuszności prezentowania bohaterów filmowych w szerokiej panoramie społecznej.

Celem uwiarygodnienia przekazu filmowe postaci komunistów ukazywanych w ich w życiu codziennym nie zawsze były wyidealizowane. Liczyła się skuteczność polityczna czy społeczna, jaką osiągnęli propagując komunistyczne wzorce i wartości. Znamienny przykład stanowiła ekranizacja noweli Marka Hłaski pt. *Baza ludzi umarłych* (reż. Czesław Petelski). W fabule przedstawione zostały postaci mężczyzn wykończonych wskutek warunków życia. Głównym bohaterem był komunista z przekonania, realizujący cele ideowe polegające na rozwoju produkcji ekonomicznej za wszelką cenę, nawet kosztem życia czy zdrowia ludzkiego. Bohater filmu w kreacji Zygmunta Kęstowicza miał biografię, którą widz poznawał jedynie we fragmentach. Wiadomo było, że niegdyś („za sanacji”) został ukarany więzieniem za działalność polityczną, po wojnie ciężko pracował, miał nieudane życie osobiste, nie zależało mu na zdobywaniu dóbr materialnych ani na poprawieniu własnego statutu społecznego. Jako aktywny komunista dostał partyjne polecenie wyjazdu do bieszczadzkiej bazy kierowców przewożących ciężarówkami bele drzewne niezbędne do podźwignięcia kraju z powojennych ruin. Umiał adaptować się do warunków, w jakich miał wykonać zadanie, czyli nakłonić zbuntowanych kierowców do pozostania na miejscu i dalszego wykonywania trudnej i niebezpiecznej pracy, bez nowoczesnego sprzętu, na starych, zdezelowanych ciężarówkach. Gdy przybył do tytułowej bazy transportowej, nie korzystał z frazeologii komunistycznej. Celem przekonania kolegów, by nie porzucali miejsca pracy, zastosował trik w trakcie gry w karty. Osiągnął sukces, uzyskując posłuch u zbuntowanych pracowników. Jednak następnego dnia jako uczciwy komunista przyznał się, że użył kart znaczonych, które dawały mu przewagę nad pozostałymi graczami. Nadmienił przy tej okazji, że techniki znaczenia papieru nauczył się w czasie pobytu w więzieniu jako więzień polityczny. W ten sposób dopełniał obrazu „zwyčajnego komunisty” jako człowieka rzetelnego i uczciwego wykonującego zadania w imię racji nadrzędnych.

Nieco inny przykład postaci komunisty odnaleźć można w filmie pt. *Śmierć prezydenta* (1977, reż. Jerzy Kawalerowicz, współscenarzystą był Bolesław Michałek)³⁴, będącym fabularną rekonstrukcją wydarzeń między 9 a 16 grudnia 1922 r. toczących się w Zgromadzeniu Narodowym oraz na ulicach Warszawy. Uwzględnione zostały w nim akcenty ideowe jak czerwony sztandar, przemówienia działaczy komunistycznych, pokazano okoliczności śmierci robotników w ulicznych starciach z policją i z bojówkami. Na tym tle znalazła się historyczna postać komunistycznego posła Stanisława Łańcuckiego. Nie należał do osób z pierwszego planu filmowego, ale był dostatecznie wyrazisty, aby oddziaływać na percepcję odbiorcy. W świetle fabuły wykazywał się skutecznością działania i bezkompromisowością ideową, uwi-

³³ B. Michałek, *Kino naszych czasów*, Warszawa 1972, s. 68.

³⁴ Konsultacji historycznych udzielił Henryk Comte.

docznioną na tle innych posłów, przedstawionych jako politycy bezradni wobec terroru politycznego, słabi, zagubieni. Stawali się łatwym celem działań tłumu na ulicy, gdy utrudniano im dotarcie do parlamentu. Jedynie Łańcucki w otoczeniu ochrony osobistej spokojnie przemieszczał się po Warszawie, a następnie po sejmowym gmachu i wypowiadał zdecydowane opinie na temat stanu społecznego i politycznego Polski. W tym wypadku komunista jawił się jako polityk rozważny, przenikliwy, mający świadomość wielu trudności, jakie musiał pokonać w walce z wrogami klasowymi, ale przedstawiał się też jako polityk efektywny, twardy i zdecydowany bronić swoich racji ideowych.

Nadmienione powyżej przykłady komunistów jako postaci filmowych należały do przejawów uproszczonej rejestracji rzeczywistości, wypada jednak zauważyć, że w narracji filmowej stosunkowo mało używano bezpośrednich (werbalnych) odwołań do ideologii obowiązującej w Polsce Ludowej. Na marksizm powoływali się reżyserzy i krytycy filmowi, ale w sferze rzeczywistości pozafilmovej: w wywiadach prasowych, w artykułach i felietonach czy recenzjach drukowanych w periodykach³⁵. W warstwie fabularnej niezwykle rzadko nawiązywano wprost do myśli Karola Marksa. Przy tej okazji wypada zwrócić uwagę na zmienność języka, którym porozumiewali się bohaterowie filmów. Najpierw filmowe ścieżki dźwiękowe były opanowane przez słownictwo propagandowe i żargon partyjny: walka klasowa, równość klasowa, sprawiedliwość społeczna, czujność ideologiczna, obrona przed kułactwem. Wypowiadano się o Sprawie (przez duże „S”), o budowie i umacnianiu socjalizmu. Stosowano leksemy: dobro narodu, woła ludu, sprawiedliwość społeczna, walka o słuszną sprawę. Później język filmu nabrał militarnego charakteru i patriotycznej werwy: honor Polaka, bohaterstwo, heroiczna śmierć. Poza okresem socrealizmu niezbyt wiele było filmów, w których postaci filmowe zwracały się do siebie stosując partyjną nomenklaturę „towarzyszu”.

Bez ekspozycji pryncypiów ideowych tworzone były fabuły filmów obyczajowych czy komediowych oraz filmów o tematyce dziecięcej, ale przeznaczonych dla widzów dorosłych³⁶. W komediach filmowych podtrzymywany był nastrój optymizmu (czasy Bolesława Bieruta i „wczesnego” Władysława Gomułki), utrwalania małej stabilizacji (czasy Władysława Gomułki, ilustracją był film pt. *Rozwódów nie będzie*, ale też *Nóż w wodzie*) czy sukcesu i skoku cywilizacyjnego (czasy Edwarda Gierka). Uwieczniano w nich obraz społeczeństwa radosnego, mającego wprawdzie drobne, codzienne kłopoty bytowe, ale spokojnie żyjącego w dobrze zarządzanym państwie³⁷. Typowy przykład stanowiła seria filmowa *Kapelusz pana Anatola*, *Pan Anatol szuka miliona*, *Inspekcja pana Anatola*. Bohaterem tryptyku był Anatol Kowalski, kasjer bankowy, uczciwy człowiek, wiodący zwyczajne życie, ale przypad-

³⁵ *Film i telewizja w procesach wychowawczych*, Warszawa 1965, passim; Z. Kałużyński, *Salon dla miliona*, Warszawa 1961, s. 10 i n.; B. Michałek, *Szkice o filmie polskim*, Warszawa 1960; W. Sokorski, *O bojową i odpowiedzialną krytykę artystyczną*, Warszawa 1953, s. 5–9 i n.; tenże, *Grubą kreską. Dialogi o sztuce, moralności i socjalizmie*, Warszawa 1959, s. 12 i n.; K.T. Toeplitz, *Wiek XX do wynajęcia*, Warszawa 1958.

³⁶ Na temat filmów dziecięcych i młodzieżowych w Polsce Ludowej zob. M. Hendrykowski, *Polski film fabularny dla dzieci i młodzieży*, Poznań 1994, s. 20–31.

³⁷ D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004, s. 158–159.

kowo wikłający się w wydarzenia kryminalne. Konwencja komediowa pozwalała na uniknięcie nachalnej agitacji. Postaci przewijające się w filmie, także sylwetki milicjantów, były sympatyczne, ale niepozbawione przywar i śmieszności. Film ilustrował życie codzienne Warszawy, a w trzeciej części także i prowincji, choć był przykrojony głównie do pokazania scenek rodzajowych z życia drobnych urzędników, ekspedientów sklepowych, emerytów i innych uczestników akcji. W fabule tryptyku byli też przestępcy, głównie drobni kieszonkowcy. Z kolei w filmach Stanisława Barei jak *Miś* oraz w filmie Marka Piwowskiego *Rejs* zawarte zostały odniesienia do absurdów życia społecznego, pełnego biurokratycznych patologii. Nie przynosiły jednak pogłębionych odniesień do stanu frustracji społeczeństwa.

Odpowiedzi na pytanie o mentalny poziom społeczeństwa, a przynajmniej jego wybranych segmentów, miały udzielać filmy intelektualnego nurtu artystycznego reprezentowane przez twórczość Agnieszki Holland, Stanisława Lenartowicza, Stanisława Leszczyńskiego, Krzysztofa Zanussiego³⁸. Nawiązywali do tradycji pozytywistycznej jak idea pracy, codzienny trud samodyscypliny. Stosował narrację zawierającą „rzeczowo-poetycki” opis świata³⁹, tworząc filmy o inteligentach i dla odbiorców o pewnych wymaganiach intelektualnych. Bohaterzy jego filmów dyskretnie, ale konsekwentnie trwali w stanie odmowy udziału w systemie politycznym, który kontestowali, choć bez patetycznych gestów. Uwidoczniła się rezygnacja z fasadowego ujmowania życia ludzkiego według szablonu wyrażanego najczęściej w postaci „awansu społecznego” i drogi ze wsi do miasta, od statusu chłopca (rolnika) do pozycji robotnika świadomego swojego znaczenia.

Podsumowując, wypada powtórzyć, że ideologia marksistowska jawnie eksponowana występowała głównie w filmach socrealistycznych oraz w późniejszych „produkcyjniakach”. Pewna część fabuł filmowych miała treść ideologiczną ukrytą w obrazach i w ścieżce dźwiękowej, wykorzystując pozafilmową wiedzę widza, u którego określone elementy ikonosfery, jak przykładowo czerwony sztandar czy melodia pieśni rewolucyjnej, miały wywołać skojarzenia ze „słuszną” ideologią.

Filmowe spory o historię

Film fabularny w dużej mierze mógł stać się źródłem wiedzy o stanie świadomości politycznej społeczeństwa w Polsce Ludowej, szczególnie wskutek zapoznania się z treścią obrazów kinowych o tematyce historycznej. W literaturze przedmiotu pojawiły się nawet próby odpowiedzi na pytanie, czy film mógł zastąpić inne źródło wiedzy, np. opracowanie naukowe opublikowane w postaci książki⁴⁰. Powstał termin „historiofotia” dla określenia filmowej rekonstrukcji przeszłości

³⁸ M. Janku-Dopartowa, *Gorzkie kino Agnieszki Holland*, Gdańsk 2000.

³⁹ A. Morstin-Popławska, *Jak daleko...*, s. 269, 280; M. Hendrykowska, *Wybór jest wolnością, wolność jest wyborem. O „Strukturze kryształu” Krzysztofa Zanussiego*, [w:] *Poloniści o filmie*, red. M. Hendrykowski, Poznań 1997, s. 39–80.

⁴⁰ Zob. R. Marszałek, *Filmowa pop-historia*. Kraków–Wrocław 1984, s. 9–11.

w postaci filmu historycznego z elementami faktografii i refleksji nad dziejami⁴¹. Powyżej przedłożony wykaz filmów zachęcał do stwierdzenia, że filmowcy w Polsce Ludowej chętnie podejmowali tematy z przeszłości. Czynili tak z kilku powodów. Po pierwsze, mieli obowiązki edukowania społeczeństwa w duchu pożądanym przez kierownictwo aparatu władzy państwowej, tworząc kanon wyobrażeń o przeszłości. Po drugie, diagnozowali współczesną sytuację polityczną przez zastosowanie kostiumu historycznego, co w jakiejś mierze miało dać szansę na ukrycie przed okiem cenzorskim zakodowanych nieprawomyślnych wypowiedzi, które widz powinien właściwie odczytać. Po trzecie, wywoływali, a niekiedy wręcz prowokowali debatę publiczną na wybrane tematy historyczne, licząc się z ich aktualną wymową polityczną. W każdym z wymienionych motywów pojawiała się kwestia wypełniania funkcji usługowej wobec systemu politycznego, ale niekiedy też pewnej niezależności twórców i ich dzieł artystycznych. Dlatego wielu wybitnych reżyserów sięgało do historycznych motywów.

Tematyka historyczna była chętnie eksploatowana w filmach, w których rekonstruowano ważne wydarzenia z dziejów Europy i Polski. Dobrą ilustrację stanowił film o wydarzeniach z czasu Wiosny Ludów pt. *Romantyczni* (1970, reż. Stanisław Różewicz). Kanwa historyczna nie przeszkadzała próbie sformułowania współczesnego przesłania o skutkach dezideologizacji życia arystokracji polskiej w połowie XIX wieku. Analogicznie współczesne odniesienia miał film o rabacji galicyjskiej pt. *Pasja* (1977, reż. Stanisław Różewicz) na podstawie scenariusza Andrzeja Kijowskiego i Edwarda Żebrowskiego. Pokazano w nim moralne wybory dokonane przez Edwarda Dembowskiego oraz racje społeczne Jakuba Szeli. Wspomniane odniesienia do współczesnych problemów czasów „późnego Gierka” dotyczyły dostrzeżenia oznak „oderwania się aparatu władzy od ludzi pracy, od mas społecznych”. Postać Dembowskiego „posłużyła do postawienia zasadniczych w drugiej połowie lat siedemdziesiątych pytań o moralność przywódcy, ideologa, o model władzy i styl jej sprawowania, a także pytań ponadczasowych, między innymi o cenę moralną, o wartość życia ludzkiego, o sens, o prawo wywołania rewolucji ludowej”⁴².

Podobnie aktualizowano treść wielkich produkcji filmowych jak *Faraon* (1966, reż. Jerzy Kawalerowicz) czy *Krzyżacy* (1960, reż. Aleksander Ford). Obydwa filmy miały zapewnioną plejadę konsultantów historycznych, specjalistów w zakresie historii ogólnej, dziejów obyczajowości, ale także strojów historycznych, architektury, oręża⁴³, przy produkcji *Faraona* pozyskano konsultację wybitnych egiptologów na

⁴¹ H. White, *Historiografia i historiofotia*, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 117.

⁴² J. Łużyńska-Doroba, *Portret czy karykatura? Filmowy obraz świadomości społeczno-narodowej chłopów od końca XVIII w. do II wojny światowej*, Łódź 1991, s. 53–54. Zdaniem badacza problemu „nasze kino przeżywało renesans zainteresowania historią, który zaowocował nie tylko kilkoma znakomitymi filmami, ale pamiętnym sympozjum Stowarzyszenia Filmowców Polskich w Łagowie, gdzie doszło do ożywionej wymiany zdań między gronem wybitnych badaczy, luminarzy wiedzy historycznej, a czołowymi krytykami filmowymi i samymi twórcami”, M. Hendrykowski, *Stanisław Różewicz*, Poznań 1999, s. 96.

⁴³ Bogatą oprawę konsultantów zabezpieczono dla produkcji filmu *Krzyżacy*. W gronie tym znaleźli się: konsultant historii ogólnej Stefan M. Kuczyński, konsultant historii obczaja-

czele z profesorem Kazimierzem Michałowskim. W filmowych fabułach nie chodziło wyłącznie o odtworzenie przeszłości. Służyły głównie odniesieniom do współczesności, do jej reguł ideowych, do bieżących potrzeb propagandy Polski Ludowej. W *Krzyżakach* gloryfikowano – zgodnie z wymaganiami czasu – kwestię zwycięstwa „nad odwiecznym wrogiem”, wychodząc naprzeciw kompleksom narodowym. Film miał antyniemiecką wymowę, służył propagandowemu pokazaniu, iż Niemcy, posługując się zakonem rycerskim, zmierzali do zlikwidowania państwa polskiego. Film był też poniekąd wymierzony w religię, miał dyskredytować duchownych chrześcijańskich, pokazywanych w negatywnym świetle jako interesownych i bezwzględnych uczestników gry politycznej wymierzonej w Polskę. Sprzyjał dyskredytowaniu symboliki religijnej, relatywizowaniu sprawy obecności chrześcijaństwa w polskiej kulturze i tradycji, pozycji duchowieństwa chrześcijańskiego w historii Polski i Europy. W *Faraonie* z kolei przedstawiono dylematy despotycznego władcy państwa w systemie niewolnictwa. Zwrócono uwagę na słabości młodego monarchy wynikające z zapalczywości, ale też z braku wiedzy i doświadczenia politycznego. Dość jednoznacznie ukazano kapłanów jako sprytnych polityków, sprawnie wykorzystujących własną wiedzę o zjawiskach astronomicznych, aby wskutek „ciemnoty ludu” obalić władcę, który chciał przeprowadzić wielkie reformy społeczne.

O historii najnowszej traktowała twórczość polskiej szkoły filmowej zawierająca prawdę ekranu o nieodległej drugiej wojny światowej i pierwszych latach po jej zakończeniu⁴⁴. Artystyczne spory z historią prowadzone przez Andrzeja Wajdę (*Kanał, Lotna, Popiół i diament*) czy Andrzeja Munka (*Eroica, Pasażerka, Zezowate szczęście*) były surowe dla polskiej charakterologii narodowej, dla romantycznych wizji polityki, wreszcie dla heroistycznego modelu historii. Doskonałą ilustracją stanowiła tragikomedialna pt. *Zezowate szczęście* (1960). Mieściła diagnozę pokolenia, w którym oprócz „Kolumbów” znajdował się Jan Piszczyk, karierowicz i oportunist. Piszczyk nie miał szczęścia znaleźć się w historii Polski we właściwym miejscu i czasie. Na przykładzie jego życiowych przygód uwidoczniła się mieszanka patosu z szyderstwem i ironią. Piszczyk chciał zostać bohaterem-herosem, ale bez większego wysiłku i własnej ofiarności. Nie wnikał w sens i znaczenie uczciwości, patriotyzmu, odpowiedzialności. Jemu bliższe są pewne gadżety: trąbka zastępowego w drużynie harcerskiej czy mundur słuchacza szkoły podchorążych. Marzeniem było pozyskanie uznania w oczach najbliższego otoczenia, zdobycie powodzenia wśród dziewcząt, ułożenie sobie wygodnego życia pozbawionego głębszej refleksji. Kwintesencję jego postawy zawarł reżyser w scenie pochodu młodzieżówki sanacyjnej (z hasłem: „Na Kowno”) i kontrpochodu zorganizowanego przez nacjonalistyczną opozycję polityczną (z hasłem: „Żydzi na Madagaskar”). Piszczyk, znajdując się między dwiema kolumnami manifestantów, zachował się jak typowy oportunist, wykrzykiwał na przemian oba hasła, czym wzbudzał entuzjazm każdej ze stron konfliktu. Scena jest humorystyczna, ale i gorzka czy szydercza w swojej wymowie

jów Gertruda Małaczyńska, konsultant dziejów broni rycerskiej Andrzej Nadolski, konsultant historycznych strojów Janina Orosz. Przy powstaniu filmu pracowali też konsultanci z zakresu dziejów muzyki, architektury, hippiki, szermierki.

⁴⁴ Zob. „*Szkoła polska*” – powroty, red. E. Nurczyńska-Fidelska, B. Stolarska, Łódź 1998.

etyczno-moralnej jako odzwierciedlająca postawę człowieka bez własnego spójnego i koherentnego systemu wartości.

Historyczne spory przedstawiciele polskiej szkoły filmowej były toczone w cieniu zmian dokonujących się w Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. W szeregach partii krystalizowała się grupa „partyzantów”, wyraziciele nurtu „narodowego komunizmu” czy „nacionalkomunizmu”. Filmowcy z kręgów „partyzantów” podjęli ideologiczną i artystyczną polemikę z przedstawicielami polskiej szkoły filmowej. Zarzucali im manipulowanie historią najnowszą, szydzenie z polskości, propagowanie kosmopolitycznej wizji dziejów Polski i Europy. Powołany został do życia Zespół Filmowy „Profil” Bohdana Poręby, którego twórczość filmowa stanowiła odpowiedź na poczynania „szydzców”. Sprzeciwiano się nurtowi „antybohaterszczyzny”, uprawiano kult wojska, przywoływano żołnierski etos, nawiązywano do tradycji romantycznej, zgodnie z którą droga do niepodległości wiodła przez zbrojną walkę z wrogami Polski. Manifesty ideowe „partyzantów” odnaleźć było można w dorobku filmowym Jerzego Passendorfera oraz Ewy i Czesława Petelskich, gdzie na ogół pojawiał się bohater plebejski (najczęściej odtwarzany przez Wojciecha Siemioną), świadomy uczestnik wojennych bitew, które w finale prowadziły do zniszczenia wrogów zewnętrznych (Niemcy) i wewnętrznych (kapitałiści) oraz do powstania Polski Ludowej. Filmy nurtu heroicznego pokazywały historię Polski w konwencji filmu wojennego, z podgatunkiem – filmu partyzanckiego⁴⁵. W ich treść wpisana była „śmierć heroiczna”, która w ocenie filmoznawcy „wiąże się z narodzinami nowego świata. Na fundamencie umocnionym krwią powstaje odmieniona rzeczywistość”⁴⁶. Zastosowanie znalazł termin „śmierć założycielska”, na wzór mitu założycielskiego jako wydarzenie legitymizujące zjawiska polityczne. Postawy oportunistów, koniunkturalizmu przeciwstawione były postawom aktywnych członków wspólnoty społecznej, klasowej, niekiedy narodowej. Tworzono wzorce osobowe inspirujące pedagogikę społeczną, wspierające wychowanie nowego człowieka⁴⁷. W tym czasie bohaterowie kina polskiej szkoły filmowej przebywali własną drogą historyczną. „Kolumbowie” z Armii Krajowej walczyli w powstaniu warszawskim, by pod koniec jego trwania znaleźć się w kanałach, dalsze ich drogi mogły wieść do plutonu egzekucyjnego wykonującego wyroki na członkach PPR i do przypadkowej, niepotrzebnej śmierci jak śmierć Maćka Chełmickiego, bohatera filmu *Popiół i diament*.

Film jako źródło wiedzy o stylach dyskursu publicznego wypada rozpatrywać pod kątem reakcji odbiorców. Znaczny rezonans społeczny wywoływały ekranizacje literatury pięknej. Już na etapie zapowiedzi realizacyjnych znanych powieści czy utworów dramaturgicznych pojawiały się pytania, czy adaptacja nie zuboży dzieła literackiego, a także zgłaszano społeczne protesty co do doboru lektury czy obsa-

⁴⁵ W literaturze naukowej pojawia się też termin „kino wojenno-kombatanckie”, Ł. Polniak, *Patriotyzm wojskowy w PRL w latach 1956–1970*, Warszawa 2011, s. 5 i n.

⁴⁶ P. Zwierzchowski, *Spektakl i ideologia. Szkice o filmowych wyobrażeniach śmierci heroicznej*, Kraków 2006, s. 18.

⁴⁷ P. Zwierzchowski, *Piękny sen pedagoga, czyli o pewnym wizerunku szkoły i nauczyciela*, [w:] tegoż, *Piękny sen pedagoga. Literackie i filmowe portrety świata edukacji*, Kraków 2005, s. 39.

dy aktorskiej (np. dyskusja publiczna nad obsadą roli Andrzeja Kmicica). Kapitalną egzemplifikacją stały się intelektualne debaty na temat ekranizacji powieści pt. *Popioły* Stefana Żeromskiego w artystycznej interpretacji Andrzeja Wajdy. Podobnie jak we wskazanych powyżej wypadkach, czasy wojen napoleońskich stawały się pretekstem do rozważań dotyczących spraw współczesnych. Film Wajdy cechował klimat goryczy wynikającej z porażek społeczeństwa polskiego oraz z dramatu pojedynczych jednostek ludzkich. Sprowokował debatę publiczną, której rozmiary merytoryczne wykraczały poza sferę filmu. Uwidaczniała się w niej aktualizacja dylematów politycznych i rozstrzyganie spraw bieżących na kanwie historii i literatury. Zastanawiano się czy Wajda miał prawo do uzupełnienia dzieła Żeromskiego o scenę odwrotu wojsk napoleońskich po klęsce z Rosją. Formułowano zarzuty fałszowania historii, nadużycia wiedzy historycznej, selekcji faktów z przeszłości, ahistoryzmu, reinterpretacji powieści Żeromskiego⁴⁸. Zwracano uwagę na stosunek do tradycji narodowych, na kwestię wolności interpretatorskich zarówno historii jak i utworu literackiego. Reżyserowi zarzucano zagubienie wartości narodowych czynów zbrojnych oraz upowszechnianie narodowego nihilizmu.

Nawet pobieżny ogląd tytułów filmowych o historycznej konotacji pozwalał stwierdzić, jakich tematów unikano. W tym wypadku z milczenia źródeł (argument *ex silentio*) można było wyciągnąć wnioski co do braku filmów o drażliwych składnikach historii dwudziestowiecznej jak bitwa warszawska w 1920 roku czy zbrodnia katyńska. Niemożność zrealizowania filmów o tematyce ryzykownej wynikała z kilku powodów, w tym niedostatku rzetelnej wiedzy popartej badaniami profesjonalnych historyków. W filmach historycznych, które zostały zrealizowane, niekiedy posłużono się metaforyką. Jej wprowadzenie do świata kinowego wymagało przyjęcia założenia, że odbiorca posiada umiejętność transformowania znaczeń, że wykracza poza zwykłe, przeciętne rozumienie rzeczywistości i potrafi odnaleźć się na poziomie abstrakcyjnych doznań i przeżyć. W tym sensie film stawał się świadectwem swoich czasów w wymiarze co najmniej poczwórnym. Obok zawartości wewnętrznej dawał wyraz zdolnościom komunikacyjnym, kierunkom artystycznym oraz poziomowi technicznemu, ale także był dokumentem wrażliwości odbiorców, ich zdolności percepcji wysublimowanej twórczości luminarzy sztuki filmowej.

Uwagi końcowe

Film fabularny jest istotnym źródłem historycznym pod warunkiem (1) odczytania jego kontekstu społecznego, politycznego, kulturalnego, (2) rozpoznania cech epoki, (3) zaznajomienia się z dominującymi stylami artystycznymi, (4) rozszyfrowania intencji nadawcy i poziomu percepcji odbiorcy. Powinny zostać zatem spełnione fundamentalne elementy reżimu poznawczego, co oznacza, że film można uznać za źródło standardowe z wszystkimi typowymi zaletami i wadami. Mocną stroną filmu jako źródła jest nie tylko jego zawartość, ale i atrakcyjna forma przekazu. Słabe strony filmu jako materiału źródłowego dotyczą przede wszystkim kwestii

⁴⁸ K. Eberhardt, *Wokół „Popiołów”. Spór z historią? Spór z legendą?*, „Film” 1964, nr 43, s. 7. Zestaw głosów polemicznych zob. J. Łużyńska-Doroba, *Portret...*, s. 15, 18–19, 28–33.

iluzji, jaką *ex definitione* musi dawać film. Iluzja dotyczy wytwarzania przestrzeni ekranowego życia kierującego się zasadami konfabulacji, złudzenia, zmyślenia, które zarazem ma wiele cech prawdopodobieństwa ludzi, miejsc, wydarzeń. Cechą zmniejszającą wartość źródłową filmu jest niepewność co do rzetelności i realności obiektów filmowych. Warto jednak pamiętać, że przyzwolenie widza na konfabulację w filmie, a także na fikcyjność postaci czy wydarzeń, niekoniecznie oznacza zgodę na konwencjonalną nieszczerość w kwestii otoczenia (budynki, ubiory, rekwizyty). Powyższe stwierdzenie pozwala na sformułowanie opinii, że wspomniany brak przyzwolenia na nazbyt oczywiste przekłamania w świecie filmowym zmniejsza ryzyko potraktowania filmu jako w pełni obiektywnego świadectwa historii. Nie prowadzi do uodpornienia czy nawet znieczulenia profesjonalnego badacza dziejów, mającego świadomość wad rekonstrukcji obrazu przeszłości.

Zastrzeżenia zgłaszane pod adresem filmu jako źródła wiedzy historycznej ulegać mogą złagodzeniu wówczas, gdy potraktuje się film jako świadectwo epoki. Film wypełniał wymogi rejestracji wydarzeń, osób i miejsc, które tworzyły historię Polski Ludowej, uwzględniając jej ideowe prapoczątki. Można w tym wypadku nawet stwierdzić pojawienie się optymizmu poznawczego przy założeniu, że film stał się źródłem nie tylko miarodajnym (po zastosowaniu właściwych procedur formalno-erudycyjnej krytyki), ale też skutecznym jako przekaznik treści historycznych. Jego istnienie skłaniało do refleksji nad metodologią badań naukowych, zachęcało do poszerzenia granic źródeł, umacniało gotowość do pielęgnowania nawyku kontroli tego co jest czy może stać się źródłem historycznym.

Bibliografia

- Antropologia wobec fotografii i filmu*, red. G. Pełczyński, R. Vorbrich, Poznań 2004.
- Debray R., *Wprowadzenie do mediologii*, przeł. A. Kapciak, Warszawa 2010.
- Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008.
- Film i telewizja w procesach wychowawczych*, red. H. Słomińska, Warszawa 1965.
- Goban-Klas T., *Niepokorna orkiestra medialna. Dyrygenci i wykonawcy polityki informacyjnej w Polsce po 1944 roku*, przeł. A. Minczewska-Przeczek, Warszawa 2004.
- Gwóźdź A., *Kultura, komunikacja, film. O tekście filmowym*, Kraków 1992.
- Hahn H. H., *Stereotypy – tożsamość – konteksty. Studia nad polską i europejską historią*, przeł. M. Forycki, Poznań 2011.
- Hendrykowska M., *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*, Poznań 1993.
- Hendrykowski M., *Autor jako problem poetyki filmu*, Poznań 1988.
- Hendrykowski M., *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000.
- Hendrykowski M., *Polski film fabularny dla dzieci i młodzieży*, Poznań 1994.
- Hendrykowski M., *Stanisław Różewicz*, Poznań 1999.
- Historyk wobec źródeł. Historiografia klasyczna i nowe propozycje metodologiczne*, red. J. Kolbuszewska, R. Stobiecki, Łódź 2010.
- Jackiewicz A., *Antropologia filmu*, Kraków 1975.

- Janku-Dopartowa M., *Gorzkie kino Agnieszki Holland*, Gdańsk 2000.
- Kłoskowska A., *Socjologia kultury*, Warszawa 1981.
- Kúrbis B., *Cztery eseje o źródłoznawstwie*, wstęp i oprac. R. Witkowski, Poznań 2007.
- Ledóchowski A., *Ulotne obrazy*, Warszawa 1998.
- Łużyńska-Doroba J., *Portret czy karykatura? Filmowy obraz świadomości społeczno-narodowej chłopów od końca XVIII w. do II wojny światowej*, Łódź 1991.
- Łużyńska-Dorobowa J., *Kierunki rozwoju filmu społeczno-politycznego. (Zarys problematyki)*, Warszawa 1987.
- Madej A., *Kino, władza, publiczność. Kinematografia polska w latach 1944–1949*, Bielsko-Biała 2002.
- Marszałek R., *Filmowa pop-historia*. Kraków–Wrocław 1984.
- Michalewicz K. S., *Film i socjologia. Polskie powojenne badania i refleksje*, Warszawa 2003.
- Misiak A., *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Kraków 2006.
- Miśkiewicz B., *Wstęp do badań historycznych*, Warszawa 1974.
- Morstin-Popławska A., *Jak daleko stąd do raj? Religia jako pamięć w polskim filmie fabularnym*, Kraków 2010.
- Oseka P., *Mydlenie oczu. Przypadki propagandy w Polsce*, Kraków 2010.
- Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, tłum. tejsze, Kraków 1992.
- Pełczyński G., *Dziesiąta muza w stroju ludowym. O wizerunkach kultury chłopskiej w kinie PRL*, Poznań 2002.
- Płazewski J., *Historia filmu 1895–2005*, Warszawa 2010.
- Płazewski J., *Historia filmu francuskiego*, Warszawa 2005.
- Polniak Ł., *Patriotyzm wojskowy w PRL w latach 1956–1970*, Warszawa 2011.
- Poloniści o filmie*, red. M. Hendrykowski, Poznań 1997.
- Skotarczak D., *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004.
- Surmaczyński M., *Podstawowe problemy metodologiczne nauk społeczno-politycznych*, Wrocław 2010.
- „Szkoła polska” – powroty*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, B. Stolarska, Łódź 1998.
- Świat z historią*, red. P. Witek, M. Woźniak, Lublin 2010.
- Topolski J., *Marksizm i historia*, Warszawa 1977.
- Topolski J., *Metodologia historii*, Warszawa 1973.
- Topolski J., *Teoria wiedzy historycznej*, Poznań 1983.
- Wojtkowiak Z., *Nauki pomocnicze historii najnowszej. Źródłoznawstwo: źródła narracyjne, cz. 1, Pamiętniki, tekst literacki*, Poznań 2003.
- Wstęp do badania dzieła filmowego*, red. A. Jackiewicz, Warszawa 1966.
- Zwierzchowski P., *Piękny sen pedagoga. Literackie i filmowe portrety świata edukacji*, Kraków 2005.
- Zwierzchowski P., *Spektakl i ideologia. Szkice o filmowych wyobrażeniach śmierci heroicznej*, Kraków 2006.
- Zwierzchowski P., *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu*, Warszawa 2000.

Desk research of the history of the People's Poland: feature films as the case study

Abstract

Feature film is an important historical source on condition that (1) its social, political, and cultural context is interpreted, (2) features of the epoch are recognized, (3) the dominant artistic styles are known, and (4) the intentions of the addresser and the level of perception of the addressee are understood. When classifying a film as a source, the fundamental elements of research regime should be fulfilled which means that a film can be considered a standard source with its typical advantages and disadvantages.

Feature film fulfilled the requirements of recording the events, people and places that created the history of the People's Poland, taking into account its ideological beginnings. One can even claim the appearance of cognitive optimism on the assumption that the film became a source that is not only conclusive (after using proper procedures of formal and educational criticism) but is also effective as a transmitter of historic content. Its existence inclined to the reflexion on the methodology of research, encouraged to extending the limits of sources of discovering the historic processes, strengthened the readiness to nurturing the habit of controlling what is or can be a historical source.

Ewa Maj

prof. dr hab., Wydział Politologii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, prodziekan Wydziału Politologii, kierownik Zakładu Myśli Politycznej. Autorka monografii naukowych: *Jan Ludwik Popławski (1854–1908). Poglądy i działalność polityczna (1991)*; *Związek Ludowo-Narodowy (1919–1928). Studium z dziejów myśli politycznej (2000)*; *Narodowa Demokracja w województwie lubelskim w latach 1918–1928 (2002)*; *Narodowe ugrupowania polityczne w Polsce 1989–2001 (2007)*; *Komunikowanie polityczne Narodowej Demokracji 1918–1939 (2010)*.