

# A R T Y K U Ł Y R E C E N Z Y J N E

Radosław Domke

<https://orcid.org/0000-0001-7909-4369>

Uniwersytet Zielonogórski

## Partia na srebrnym ekranie\*

**Zarys treści:** Artykuł recenzyjny dokładnie omawia najnowszą monografię Piotra Zwierzchowskiego poświęconą filmowym reprezentacjom Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. W tekście zostały omówione wszystkie zasadnicze kwestie poruszone w każdym z rozdziałów obszernego opracowania Autora. Przeanalizowano, w jaki sposób bydgoski badacz opisał filmy fabularne, a w jaki dokumentalne. Osobną analizą objęto filmy wyprodukowane w okresie PRL, a osobną powstałe po 1989 r. Zasadnicze tezy Zwierzchowskiego zostały skrupulatnie przedstawione, a jego fundamentalne wypowiedzi szeroko zacytowane. Wraz z monografią *Filmowe reprezentacje PZPR* polski czytelnik otrzymał niezwykle bogate kompendium wiedzy na temat członków partii pojawiających się w polskim filmie oraz o kontekstach im towarzyszących.

**Abstract:** This review article thoroughly discusses Piotr Zwierzchowski's recent monograph on the cinematic representations of the Polish United Workers' Party. The text examines all the fundamental issues raised in each chapter of the author's comprehensive study. It analyses how the Bydgoszcz-based researcher described feature films and how he described documentary films. A separate analysis was devoted to the movies produced in the Polish People's Republic and to those made after 1989. Zwierzchowski's main theses have been meticulously described, and his fundamental statements are widely quoted. With the monograph *Filmowe reprezentacje PZPR* [Film Representations of the Polish United Workers' Party], the Polish reader has received a wealth of knowledge about film representations of the party and their accompanying contexts.

**Słowa kluczowe:** Polska Zjednoczona Partia Robotnicza, film, historia kultury, historia wizualna, kino polskie

**Keywords:** Polish United Workers' Party, movie, cultural history, visual history, Polish cinema

Na samym wstępie swojej pracy Piotr Zwierzchowski wyraźnie zaznacza, że nie jest to monografia o partii, ale o jej filmowych reprezentacjach. Zatem punktem wyjścia nie jest historia PZPR ani losy i sposób rzeczywistego funkcjonowania jej działaczy, chociaż stanowią one dla niego główny punkt odniesienia. Jak podkreśla

---

\* Piotr Zwierzchowski, *Filmowe reprezentacje PZPR*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2022 (Kino Polskie Wczoraj i Dziś), ss. 462.



sam Autor, traktuje on kino także jako źródło wiedzy o historii i kulturze, o partii, lecz nie tylko o niej. Skupienie się na filmowych reprezentacjach partii pozwala mu spojrzeć z zupełnie innej perspektywy. Skala tego zagadnienia odsłania życie codzienne kinematografii, nieograniczającej się do filmów powszechnie uznawanych za arcydzieła. Sporo filmów omawianych w tej monografii, nie bez powodu zapomnianych, często już wówczas ocenianych bardzo krytycznie lub rzadko oglądanych, należy do produkcji tego typu. Spośród nich niewiele było dzieł, które odcisnęły swe piętno w historii polskiego kina (s. 10). W związku z tym, że Autor skupia się głównie na związkach kina z polityką, ideologią i retoryką, bada relacje pomiędzy różnymi dyskursami oraz wykorzystuje różnorodne źródła i teksty kultury, adekwatnymi metodami dla niego są poetyka kulturowa oraz poetyka historyczna filmu. W swoich analizach uwzględnia kroniki filmowe, filmy fabularne, dokumentalne, seriale i spektakle telewizyjne, bierze pod uwagę również filmy mniej znanych twórców, wychodząc poza dotychczasowy kanon. Korzysta z prasy oraz z materiałów archiwalnych, dzięki którym można odtworzyć losy poszczególnych filmów, procesy negocjowania znaczeń, strategie interpretacyjne, relacje z innymi tekstami kultury czy wreszcie szczegóły kontekstów politycznych, które nierzadko są traktowane w sposób uogólniony i zdaniem Autora wręcz ahistoryczny (s. 12). Zwierzchowski zdecydował się na chronologiczny układ książki, co, jak twierdzi, pozwoliło mu uchwycić dynamikę omawianych reprezentacji (s. 15).

Przejdźmy do omówienia poszczególnych rozdziałów. Sekretarz PZPR był najwyżej usytuowanym w hierarchii autorytetem. Nad nim mógł znaleźć się jedynie funkcjonariusz UB, co związane było z zasadą czujności, a nie faktycznymi relacjami między tymi instytucjami (s. 21). Ważność danej postaci wynikała z wpisywania się przez nią we wzorce i ideały komunizmu. Tak było nawet w wypadku Bolesława Bieruta, który stanowił swoistego rodzaju twór modelowy (s. 22). „Realizm filmów socrealistycznych – pisze Zwierzchowski – nie polegał na zgodności ze światem rzeczywistym – co było domeną piętnowanego wówczas realizmu krytycznego – ale na wpisaniu świata przedstawionego w obowiązującą ideologię” (s. 22). Kino tworzyło rzeczywistość postulowaną bądź znajdującą się w procesie przemian. Dlatego też, zdaniem Autora, nie ma większego sensu zastanawianie się nad relacją między ekranowymi portretami partyjnych funkcjonariuszy i rzeczywistością funkcjonowania PPR w latach czterdziestych i PZPR w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych. Nie dowiemy się bowiem w ten sposób niczego ani o strukturze władzy, ani o funkcjonowaniu pracowników aparatu partyjnego (s. 22–23).

Obraz Bolesława Bieruta kreowany był głównie w kronice filmowej. Jest w nich kimś, kto rządzi, posiada władzę. Kult Bieruta był budowany na wzór radziecki, choć oczywiście nie miał szansy na podobny rozmach – I sekretarz KC PZPR mógł być jedynie wiernym uczniem Stalina, co zresztą wielokrotnie podkreślano,

traktując to jako jeden z najważniejszych elementów legitymizacji rewolucyjnej i proletariackiej. Czołówka *Żołnierza zwycięstwa* Wandy Jakubowskiej ukazuje hierarchię socrealistycznego świata, w którym na pierwszych miejscach znajdują się Lenin, Stalin i Dzierżyński, zaraz później – Bierut i Rokossowski (s. 29). W kinie socrealistycznym nie mogło zabraknąć dobrych i mądrych sekretarzy, oddanych partii, klasie robotniczej i ludziom. Za pierwszy film o robotnikach i partii zostały uznane *Pierwsze dni* Jana Rybkowskiego, ekranizacja powieści Bohdana Hamery *Na przykład Plewa*. Bohaterem tej powieści był stary Błażej Plewa (Jan Ciecierski), który w przejętej przez nową władzę hucie zostaje majstrem, a nad jego pracą i dojrzewaniem politycznym czuwa sekretarz PPR (s. 33). Sekretarze partii pojawiają się jeszcze w takich filmach jak *Dwie brygady*, *Niedaleko Warszawy*, *Trudna miłość*, *Pokolenie*, *Autobus odjeżdża 6.20* (s. 34–37). Stosunkowo często w filmie socrealistycznym występuje motyw awansu społecznego kobiet (*Kobiety naszych dni*) (s. 38–39). Tak jak inni przedstawiciele władzy, sekretarze od razu stawali po stronie pozytywnych postaci (*Trudna miłość*, *Miasto nieujarzmione*) (s. 39). Partia była przedstawiona jako wspólnota, która dba także o ludzi pozostających poza nią, pod warunkiem, że aktywnie włączają się w budowę socjalistycznej Ojczyzny (s. 41). „Ważność pozycji partii i jej reprezentantów – konstatuje Zwierzchowski – w strukturze świata przedstawionego nie ulega wątpliwości. Sekretarze i działacze wydają się wyidealizowani do granic możliwości, doskonale wpisując się w mityczne i quasi-religijne uporządkowanie rzeczywistości. Są mistrzami, zaświadczałymi o wartości systemu, ojcami, którzy czuwają zarówno nad życiem publicznym, jak i prywatnym, oraz przewodnikami dla adeptów, którzy dopiero muszą odnaleźć swoją drogę. Stanowią awangardę, która wprowadza nowe, choć ich rewolucyjność jest w gruncie rzeczy mało wyrazista – najważniejsza zmiana już się przecież dokonała. Co bardziej istotne, argumentami i przykładem swojego życia dowodzą konieczności i wartości całkowitego podporządkowania partii. Czasami jednak ich postaci sprawiały filmowcom zaskakująco dużo problemów. Wynikało to ze sprzeczności tkwiących w samym systemie i socrealistycznej doktrynie. O tym jednak nie można było pisać, skupiano się więc na krytyce poszczególnych realizacji” (s. 52–53).

Rok 1956 rozpoczął się kronikami pogrzebowymi Bieruta, a więc – zdaniem Zwierzchowskiego – ostatecznym ukoronowaniem wizerunku mądrego I sekretarza. Powstałe w 1956 r. *Pożegnanie z diabłem* Wandy Jakubowskiej, które miało swoją premierę w roku następnym, było jeszcze mocno zakorzenione w poprzedniej poetyce. Znacznie bardziej niejednoznaczny obraz przyniósł *Człowiek na torze* Andrzeja Munka według scenariusza Jerzego Stefana Stawińskiego. Twórcy wspominali, że przemiany w Polsce nabrały takiego tempa, że w chwili, kiedy obraz wchodził na ekrany, dotyczył już okresu przeszłego (s. 54–55). Polemiczny portret działacza partyjnego mogła przynieść postać Zabawy z *Bazy ludzi umarłych* Czesława Petelskiego. Sekretarza partii jako bohatera filmowego drugiej połowy lat

pięćdziesiątych ostatecznie przekreślił *Popiół i diament* Andrzeja Wajdy (s. 56–57). Bez względu na to, którą z tych interpretacji przyjmujemy, mamy świadomość, że postać ta nie miała widzom wiele do zaoferowania. Po *Popiele i diamencie* stało się oczywiste, że sekretarz partii nie będzie bohaterem wyobraźni narodowej. Kino drugiej połowy lat pięćdziesiątych miało innych bohaterów, na których losach skupiały się nadzieje i niepokoje Polaków. Działacze partyjnych nie było pośród nich. Nie brakowało pytań i problemów związanych z rolą PZPR, jej aktywistów czy po prostu członków w okresie błędów i wypaczeń, lecz również w kontekście roku 1956 czy w okresie popaździernikowym. Nie byli oni jednak najważniejsi dla widzów. Ówczesne kino nie mogło stworzyć takich ich portretów, które miałyby szansę zainteresować odbiorców. Władysławowi Gomułce, niemogącemu sobie pozwolić na osłabianie aparatu partyjnego, zależało ponadto na uspokojeniu nastrojów, dlatego też nie zdecydował się na przeprowadzenie rozliczeń z okresem stalinowskim (s. 58–59).

W filmach dokumentalnych nie ustawano w wysiłkach, aby zaakcentować pozytywne aspekty życia we współczesnej Polsce: prezentowano osiągnięcia przemysłu, urbanistyki, rozwój kultury, sukcesy rolnictwa, dobrobyt dnia codziennego. W większości tych filmów, tak bardzo afirmatywnych względem socjalizmu, nie wspomina się często o PZPR (s. 69). W filmowych reprezentacjach partii pojawia się natomiast również krytyka. Często jednak są to zarzuty stosunkowo małego znaczenia, które można wygłosić bez większego ryzyka, jak na przykład coraz większy formalizm i biurokratyzm (s. 79). W *Gorącej linii*, *Wilczym bilecie* i *Miejscu dla jednego* ważną rolę odgrywają przedstawiciele partii. W pierwszym działacze, którzy dbają o swój interes, natomiast lekce sobie ważą potrzeby kraju i załogi, zostają odwołani ze stanowisk i zastąpieni przez ludzi prawdziwie ideowych. W drugim sekretarz zakładowy, pomimo dobrych chęci, popełnia błędy wynikające z niezbyt dobrej orientacji w realiach przedsiębiorstwa oraz pokładaniu zbyt dużej wiary w niewłaściwych ludzi. Filmy Wandy Jakubowskiej i Antoniego Bohdziewicza zawierają krytykę niektórych przedstawicieli partii.

Na temat filmu *Wilczy bilet* pisano w pozytywnym tonie. Wprowadzenie „kliki” pozwalało wskazać na źródło przestępstw. Należały do niej osoby, które bez względu na pełnioną funkcję działały na szkodę państwa. Krytyce nie podlegały zatem konstrukcja filmu i prezentowany system wartości, a co najwyżej kompetencje kontrolne (s. 89). *Miejsce dla jednego* wykazuje sprzeczności PRL-owskiej gospodarki. Zastrzeżenia są jednak kierowane pod adresem planistów, nawet w rozmowach działaczy partyjnych. PZPR wydaje się z tego rozumowania wyłączona. Zdaniem Zwierzchowskiego już wtedy, a nie dopiero w dekadzie gierkowskiej zaczął się proces przechodzenia od ideologicznej do pragmatycznej legitymizacji PZPR (s. 93–95). „O ile – pisze bydgoski filmoznawca – w latach 60. mamy do czynienia z sytuowaniem partii w codziennej działalności zakładów pracy – choć dochodzi w nich do różnych nieprawidłowości – to w kolejnych

dekadach kino skupia się raczej na jej funkcjonowaniu w sytuacji stanu wyjątkowego. Oczywiście kulminacja tego obrazu będzie miała miejsce dopiero w *Godności i Czasie nadziei* Romana Wionczka, zrealizowanych po stanie wojennym, ale już w latach 70., w *Linii* Kazimierza Kutza, a zwłaszcza w *Gdzie woda czysta i trawa zielona* Bohdana Poręby oraz *Wysokich lotach* Ryszarda Filipskiego partia zostaje postawiona wobec problemów związanych z jawnym naruszeniem zasad socjalistycznej gospodarki, norm społecznych, a przede wszystkim własnych zasad politycznych i ideologicznych. Kino lat sześćdziesiątych pokazuje codzienność zwyczajną, w której nie dochodzi nawet do gwałtownych zmian, nie zostaje zaznaczona ich konieczność. Nawet jeśli dochodzi do nieprawidłowości, z pewnością nie może być mowy o stanach nadzwyczajnych, które będą właściwie filmom z kolejnej dekady, poczynając już od *Prawdzie w oczy* Bohdana Poręby z roku 1970” – konstatuje Zwierzchowski (s. 95–96).

Idee rewolucyjnie były jedną z form legitymizacji władzy, obecną raczej w filmach poświęconych przedwojennej działalności partii socjalistycznych i komunistycznych. W połowie lat sześćdziesiątych działania partii zmierzały w kierunku bardzo zachowawczym, służącym utrzymaniu systemu politycznego. Częścią „małej stabilizacji” było zarówno umocnienie władzy politycznej przez partię, jak i zapewnienie Polakom poczucia bezpieczeństwa przez choćby ograniczenia gwałtownych zmian społecznych (s. 102). „W kinie współczesnym – pisze Zwierzchowski – partia nie bierze już bowiem udziału w gwałtownym przekształcaniu świata. Nie burzy starego porządku, by wprowadzić nowe. Idee rewolucyjne pojawiają się raczej w przekazach historycznych, które dowodzą ich pomocności i skuteczności, ale zarazem usytuowanie w przeszłości. Teraz partia ma stać się częścią normalnej, codziennej rzeczywistości. Dlatego też – czytamy dalej – w tej dekadzie stosunkowo często pojawia się w filmie obyczajowym, niekoniecznie politycznym, tak jak będzie się to działo w latach 70. i 80., jak również w komedii. [...] W latach 60. przedstawiciele partii nie straszili imperialistycznymi wrogami, nie mobilizowali całego społeczeństwa do nieustannej czujności. Żyli, tak jak wszyscy obywatele, w świecie, w którym wszelkie konflikty, w większości łagodne, można było rozstrzygnąć z uśmiechem i rozsądkiem” (s. 106–107). Na planie polskich komedii filmowych sekretarze partii są mądrzy, wyrozumiali, czasem zabawni i pomagają innym ludziom w trudnych sytuacjach.

Życie prywatne działaczy partyjnych stanowi dopełnienie ich charakterystyki bądź dowodzi ich poświęcenia dla spraw publicznych. Funkcjonowanie w aparacie nie musiało pozostawać bez wpływu na ich sytuację rodzinną (s. 109).

Kościół katolicki zachował swoje wpływy na obyczajowość Polaków, a działacze partyjni nie mogli go lekceważyć. Siła oddziaływania władz partyjno-państwowych oraz Kościoła sprawiała, że w świadomości przynajmniej części narodu porządki te były traktowane jako równoległe, czasem nawet miały punkty wspólne. W polskim kinie lat sześćdziesiątych nie brakowało filmów antyreligijnych. Obraz

katolicyzmu w kinie w tamtym czasie cechował się pewną niejednoznacznością. W licznych filmach religijność ludowa czy postaci kapłanów są autentyczne. Nie brakowało filmów, w których przedstawiciele władzy i Kościoła dogadywali się dla wspólnego dobra (s. 110–111)<sup>1</sup>.

Sporo mówiło się o przemianach społeczeństwa socjalistycznego prowadzących w kierunku nowoczesności, zmiany obyczajowe nie postępowały jednak tak szybko, jak zakładały plany budowy socjalizmu. Zdaniem Zwierzchowskiego socjalistyczna moralność lat sześćdziesiątych nie miała nic wspólnego z dawnymi, porewolucyjnymi przemianami obyczajowymi, które zresztą, jak słusznie podkreśla Autor, do Polski nigdy nie dotarły (s. 113).

Samo postrzeganie PZPR było nierozzerwalnie związane z wizerunkiem I sekretarza. Zwierzchowski przypomina, iż z początku pozycja i rozpoznawalność Edwarda Gierka były zbyt słabe, aby na podstawie jego autorytetu budować zaufanie do samej partii. Wcześniejsza praktyka polityczna, zdaniem Autora, nie pozwoliła bowiem na wyrobienie alternatywnego, względem poprzedniej ekipy, autorytetu w gronie rządzących. Rychło jednak zaczęto zmieniać ten stan rzeczy (s. 183). W pierwszej połowie dekady lat siedemdziesiątych XX w. popularność Gierka była bardzo duża. Z pewnością nie mogła się jednak równać ze statusem Gomułki, obejmującego władzę w 1956 r. W dużej mierze wykreowały ją kroniki filmowe i przekazy telewizyjne<sup>2</sup>, eksponujące zarówno styl zachowania I sekretarza, jego bezpośredniość, gotowość do rozmowy z ludźmi. Gierek miał dobrą prezencję, co doskonale się sprawdzało w przekazach wizualnych (s. 185–186)<sup>3</sup>. Po złych doświadczeniach partia potrzebowała kogoś, kto ją uzdrowi i taki obraz zaproponował Kazimierz Kutz. Głównym bohaterem filmu *Linia* jest Górczyn, sekretarz Komitetu Powiatowego partii, który naraża się wielu mieszkańcom powiatu. Zbliżony model opowieści o sekretarzu zaproponują parę lat później Bohdan Poręba i Ryszard Filipiński, chociaż kontekst polityczny ich dzieł będzie już całkiem inny (s. 189–190). Zdaniem Zwierzchowskiego w *Linii* Kazimierza Kutza brakuje jakiegokolwiek konfliktu. Nie mogę się z tym zgodzić, już sam przyjazd kontroli partyjnej taki konflikt generuje, chociaż jak podkreśla – cytowany przez autora – Zbigniew Safjan, jest to osoba spoza powiatu<sup>4</sup>. Dalsze rozważania Autora z kolei nie „odkrywają Ameryki” – to oczywiste i powszechnie znane, że w dekadzie gierkowskiej doszło do wymiany pokoleniowej kadr partyjnych oraz

<sup>1</sup> Na temat wizerunku Kościoła w kinematografii PRL zob. szerzej: K. Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945–1970)*, Warszawa 2004; R. Domke, *Kościół, kler, religia we współczesnym polskim dyskursie filmowym lat 1968–1990*, „Tabularium Historiae” 13, 2023 [w druku].

<sup>2</sup> Na temat wzrostu roli telewizji zob. szerzej: R. Domke, *Przemiany społeczne w Polsce w latach 70. XX wieku*, Zielona Góra 2016, s. 318–322.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 144.

<sup>4</sup> Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej Filmów Fabularnych, 31 X 1974, FINA, A-344 poz. 75, k. 5–6.



do poprawy stosunków społecznych<sup>5</sup>. Odwołując się do interesującego stenogramu z kolaudacji, warto by np. przytoczyć, co jeszcze o osobie Gorczyzna powiedział na tym zebraniu sam Kazimierz Kutz – że dla niego był to film o człowieku, który otrzymał władzę<sup>6</sup>. *Nota bene*, jeżeli Autor przytacza ten dokument, to warto odwołać się do jego innych fragmentów (m.in. do podsumowania przewodniczącego tego zebrania, na kartach 19–24).

Władza zdaniem Zwierzchowskiego miała wtedy dobre zamiary i osiągnięcia. *Linia* ukazywała jednak, że społeczeństwo nie zawsze potrafiło to dostrzec (s. 190–191). W tym miejscu warto nadmienić, że sam reżyser przyznał po latach, iż wstydzi się tego filmu, że robiąc go, poniekąd stanął po stronie władzy<sup>7</sup>.

Poszukując wizerunków samego Edwarda Gierka, nie można pominąć *Kazimierza Wielkiego* Ewy i Czesława Petelskich. Postać tego monarchy mogła być symbolem władcy patrzącego w przyszłość, co było ważne dla legitymizacji władzy, opartej na odwoływaniu się do „zmian, które wprowadziła, wprowadza i wprowadzać będzie” (s. 193). Druga połowa dekady przyniosła kryzys polityczny i gospodarczy, a w konsekwencji coraz większy rozdźwięk między medialnym wizerunkiem rozwijającej się Polski i pogarszającymi się warunkami życia. Spowodowało to z kolei nasilenie działań propagandowych, ale tym razem pozbawionych względniego umiaru i ostrożności charakteryzujących wczesne lata siedemdziesiąte. Wzrastał opór społeczny wobec oficjalnych obrazów rzeczywistości (s. 192–193). Krytyczny stosunek do wizyt gospodarskich I sekretarza posiada zrealizowana dla telewizji *Mała sprawa* Janusza Kondratiuka. Podobnie jak *Życiorys* Krzysztofa Kieślowskiego trafiła na ekrany dopiero pod koniec 1980 r. *Mała sprawa* jest w pewnej mierze wynikiem rozczarowania rządami Gierka już w połowie dekady, przedstawionym przez człowieka wierzącego w partię (s. 194).

Sporo miejsca bydgoski filmoznawca poświęca wizerunkowi partii w serialu *Dyrektorzy*. Pierwszy odcinek serialu rozgrywa się w 1957 r., a całość kończy się 15 lat później. Serial przedstawia dzieje pięciu dyrektorów Fabelu. Nieodłącznym elementem zakładu są także sekretarze organizacji zakładowej oraz przedstawiciele KW. Pod względem dramaturgicznym znajdują się pozornie na drugim planie, odgrywają jednak niepoślednią rolę w funkcjonowaniu zakładu oraz wpływają na losy dyrektorów. O ile ci ostatni zmieniają się stosunkowo często, władze partyjne przez dłuższy czas pozostają bez zmian, a o szczeblu centralnym nie mówi się prawie w ogóle. Ta najważniejsza zmiana pojawia się bowiem dopiero

<sup>5</sup> Miało to związek nie tylko z polityką, lecz z szerszą zmianą pokoleniową i społeczno-zawodową w latach siedemdziesiątych XX w., R. Domke, *Przemiany społeczne w Polsce...*, s. 45–52.

<sup>6</sup> Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych, 31 X 1974, FINA, A-344 poz. 75, k. 17.

<sup>7</sup> Zob. szerzej: R. Domke, *Obraz prominentów w filmie PRL po Marcu '68*, w: *Historia wizualna w działaniu. Studia i szkice z badań nad filmem historycznym*, red. D. Skotarczak, J. Szczutkowska, P. Kurpiewski, Poznań 2020, s. 25–43.

w grudniu 1970 r. (s. 198). Zwierzchowski powołuje się na konstatację Karola Jachymka, który stwierdził, że serial Zbigniewa Chmielewskiego ukazuje rzeczywistość i władzę w miarę wiarygodnie, odsłaniając przed widzami „drugie życie” w PRL<sup>8</sup> (s. 200). Cztery odcinki przygotowują do gwałtownego zwrotu akcji w piątym, wskazując na fakt, iż władza musi się zmienić. W piątym odcinku po raz pierwszy pojawiają się odniesienia do bieżącej polityki, do Grudnia 70'. W dalszej części serialu, po transmisji w TV przemówienia sylwestrowego Edwarda Gierka przymierze partii z robotnikami zostaje odnowione (s. 200–203). „Dyrektorzy stanowią swoiste podsumowanie – pisze Zwierzchowski – pierwszej połowy lat 70., czasu, w którym [...] doszło do naprawienia większości błędów popełnianych przez poprzednie ekipy [...], a współpraca partii z dyrekcją zakładów układa się harmonijnie” (s. 206).

W konwencji *Dyrektorów* utrzymany był również następny serial Chmielewskiego *Ślad na ziemi*, który dość wiarygodnie oddawał rzeczywistość budowy wielkiego zakładu przemysłowego (s. 207). W serialu tym w jednym z odcinków sekretarz PZPR zostaje przedstawiony jako ktoś nowoczesny, zapraszając robotników do swojego gabinetu, proponując kawę, herbatę i coca-colę. Napój ten zresztą miał pełnić w kinie lat siedemdziesiątych funkcję „zakotwiczenia w dyskursie «nowej współczesności» oraz związanego z nią codziennego życia”<sup>9</sup>. Również w ostatnim odcinku *Dyrektorów* coca-cola świadczyła, choćby w epizodzie, o aspiracjach, nowoczesności oraz gotowości do otwarcia się na Zachód<sup>10</sup> ostatniego dyrektora (s. 208). Zresztą napój ten nie tylko stał się jednym z symboli konsumpcjonizmu lat siedemdziesiątych, ale i nader często wykorzystywanym rekwizytem we współczesnym kinie, będąc od 1972 r. świadectwem stylu życia lub komentarzem do współczesności (s. 208)<sup>11</sup>. Zwierzchowski zwraca z kolei uwagę na jeszcze jeden niezwykle aspekt *Śladu na ziemi*. Otóż, jego zdaniem, pozorował on pewien rodzaj drapieżności politycznej oraz swoiste dwójmyślenie. Sekretarz Jasparski posługuje się niejako dwoma językami. Pierwszy z nich słyszymy podczas rozmów z robotnikami, drugi zaś pojawia się w trakcie przemówienia na spotkaniu z radzieckimi oraz austriackimi specjalistami. Gładko przechodzi na nowomowę, posługując się dobrze znanymi sloganami (s. 209).

<sup>8</sup> K. Jachymek, *Mężczyzna, władza, PRL... Kilka uwag na temat serialu „Dyrektorzy” w reżyserii Zbigniewa Chmielewskiego*, w: *Polskie seriale telewizyjne*, red. P. Zwierzchowski [i in.], Bydgoszcz 2014, s. 52.

<sup>9</sup> K. Jachymek, *Wszystko czerwone. Coca-cola, PRL i kino polskie*, w: *W garnku kultury. Rozważania nad jedzeniem w przestrzeni społeczno-kulturowej*, red. A. Drzał-Sierocka, Gdańsk 2014, s. 98–99.

<sup>10</sup> Wraz z początkiem lat siedemdziesiątych nastąpiło otwarcie się Polski na Zachód, co wiązało się z napływem kapitalistycznych dóbr konsumpcyjnych, R. Domke, *Przemiany społeczne w Polsce...*, s. 91 i nn.

<sup>11</sup> Na temat wzrastającej konsumpcji społeczeństwa polskiego lat siedemdziesiątych zob. szerzej: *ibidem*, s. 73–85.



O wiele wyraźniej będzie to widoczne później w „dwumowie” Jana Winnickiego w *Alternatywach 4*<sup>12</sup>.

*Ślad na ziemi* wydaje się filmem z pierwszej połowy lat siedemdziesiątych, odwołuje się bowiem do ówczesnych wizerunków sekretarza partii. Jednak ten optymistyczny nastrój pod koniec dekady był już zdecydowanie mniej wiarygodny. Dlatego też wtedy już prawie wcale nie pojawiają się tak bezproblemowe w gruncie rzeczy portrety partyjnych sekretarzy jak w omawianym serialu (s. 210). W drugiej połowie lat siedemdziesiątych powstało kilka filmów mających na nowo zdefiniować rolę partii, jej zadania i wartości. Zwierzchowski wskazuje, że polityka istniała w tych filmach na zasadzie domysłów, choć ich swoista „opozycyjność”, sprzeciw wobec przynajmniej niektórych elementów rzeczywistości pozwalały na taką interpretację. Najwięcej miejsca PZPR poświęcały filmy stanowiące partyjną kontrofensywę. W Studiu Filmowym „Profil” zrealizowano *Gdzie woda czysta i trawa zielona* Bohdana Poręby, *Wysokie loty* Ryszarda Filipskiego i *Hotel klasy Lux* Ryszarda Bera. Do tej grupy należy dołączyć zrobione w Studiu Filmowym „Iluzjon”, na zlecenie TV, *Na własną prośbę* Ewy i Czesława Petelskich. Jeżeli chodzi o ten ostatni obraz, to publicystyka nie odróżniała go od kina moralnego niepokoju. Zdaniem Autora Ryszard Ber i Michał Jagiełło podejmowali te same problemy, tyle że z perspektywy ludzi władzy (s. 212–214). „Zarówno w *Na własną prośbę*, jak i w *Hotelu klasy Lux* nie ma nic – lub prawie nic – na temat relacji między partią i społeczeństwem. Pozycja PZPR jest niepodważalna, nie ma mowy o jej osłabieniu. Film Petelskich, ale w jeszcze większym stopniu *Hotel...* odpowiadają na problemy identyfikowane przez partię jeszcze po latach w kategoriach ideowych” – pisze Zwierzchowski (s. 226). Poręba był bardzo aktywnym członkiem PZPR, utożsamiał się z jej ideami. Przedstawił więc propozycję programu naprawczego. PZPR może dokonać „samooczyszczenia”, potrzebny jest jednak sprawiedliwy reformator. Bohatera tego typu przedstawił w filmie *Gdzie woda czysta...*, a rok później podobny przekaz znalazł się w *Wysokich lotach*. Owe produkcje miały przekonać widzów do partii jako siły przywódczej. Mając na względzie dominujące nastroje społeczne, jak również przekaz ideologiczny zaproponowany przez Bohdana Porębę i Ryszarda Filipskiego, trudno było oczekiwać wysokiej frekwencji (s. 226–227). Sam schemat filmów jest podobny. Protagonistami są sekretarze partii średniego szczebla, którzy walczą z otaczającą rzeczywistością. „Pod tym względem – konstatuje Zwierzchowski – *Gdzie woda czysta* oraz *Wysokie loty* nie różnią się od *Linii*. Sekretarze tych niezależnie od wieku i funkcji łączą uczciwość, bezkompromisowość, wiara w system i partię. Mają problemy, lecz nie wpływają one na ich ogólną ocenę. Takich ludzi wybiera partia, a samo stanowisko dodaje im jeszcze mocy i uroku” (s. 228–229). Filmy Poręby i Filipskiego miały za zadanie przekonać odbiorców, że partia wciąż zasługuje na społeczne zaufanie.

<sup>12</sup> R. Domke, *Obraz prominentów w filmie PRL...*, s. 37.

Błędy popełniały jednostki, a nie system, a PZPR w dodatku jest organizacją samouzdrawiającą się. Filmy te miały też dać odpór dominującemu wówczas w polskiej kinematografii kinu moralnego niepokoju. Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych można dodać jeszcze jedno ich zadanie – krytykę rządów Gierka (s. 231).

Innym źródłem prawomocności działań PZPR było odwołanie do Włodzimierza Lenina niczym do świętego. Jak słusznie przypomina Zwierzchowski, obecność portretów i popiersi Włodzimierza Ilicza w partyjnych gabinetach była czymś oczywistym, nie można zatem oczekiwać, aby zabrakło jej w ówczesnych produkcjach filmowych (np. *Gdzie woda czysta; Wysokie loty*) (s. 240). Filmy te przekonywały, że sprawowanie władzy jest trudnym obowiązkiem. W filmach tych bardzo wyraźnie widać przekaz, że socjalizm jest jedynym możliwym ustrojem. Nie ma w nich nic o rzeczywistych działaniach władzy, związanych z sytuacją gospodarczą, ani też o konfliktach w łonie samej partii. „Zbyt precyzyjne odwołania – pisze Zwierzchowski – do polityczno-społecznej rzeczywistości mogły wywierać skutki odwrotne od założonych” (s. 244–245).

Osobny podrozdział poświęcony został filmom Krzysztofa Kieślowskiego. W 1981 r. powstał *Przypadek*. Podczas prac nad tym filmem obraz działaczy partyjnych stawał się coraz bardziej negatywny. W pierwszym z trzech wariantów życia Witka Długosza Kieślowski przedstawia ludzi, którzy korzystają ze swojej władzy, oraz tych, którzy są związani z władzą, lecz usiłują zachować godność. Witek próbuje pogodzić indywidualny system wartości z członkostwem w organizacji. Jego wiarę i zaangażowanie Kieślowski potraktował poważnie. Bohater, znajdując się w punkcie wyjścia i uwzględniając społeczno-polityczne uwarunkowania, niezależnie od własnych przekonań i postaw, ma przed sobą tylko dwie możliwości. Obok oddanej idei, lecz uczciwego starego członka partii oglądamy młodych cynicznych działaczy, pozbawionych wszelkich skrupułów. Dzięki temu wyraźnie zostały zarysowane przeciwstawne drogi rysujące się przed Witkiem w tym wariantcie. W gruncie rzeczy obie jednak prowadzą do przegranej (s. 287–289). Witek będzie skazany na pozostawanie na uboczu, będąc zbyt uczciwym człowiekiem, aby zaakceptować postawę Adama. Zdaniem Zwierzchowskiego obaj w interesujący sposób odwołują się do kina moralnego niepokoju oraz kina rozliczeniowego lat sześćdziesiątych. Adam jest w tej wersji dość bliski cynicznemu Szelestowskiemu z *Barw ochronnych*. W obu tych rolach wystąpił Zbigniew Zapasiewicz, w ten sposób jeszcze wzmacniając to podobieństwo<sup>13</sup>. Z kolei Werner przypomina inną postać, również graną kiedyś przez Tadeusza Łomnickiego – sekretarza Jakuszyna z *Życia raz jeszcze* Morgensterna, który wierzy w partię

<sup>13</sup> Na temat znanych kreacji aktorskich prominentów por. *ibidem*, s. 40. Zob. też: R. Domke, *Obraz intelektualisty we współczesnym dyskursie filmowym lat 1968–1990*, „Dzieje Najnowsze” 52, 2020, nr 2, s. 168–169.

pomimo wszystko. Obaj bez wątpienia ocieplają – dzięki *emploi* aktora – wizerunek partyjnych działaczy (s. 290–291). Witek trafia do organizacji z polecenia Wernera, skupia się na działalności administracyjnej, biurokratycznej, a kiedy jedzie do ośrodka dla narkomanów, to nie jako specjalista od młodzieży, lecz jako działacz cynicznie wmanewrowany przez bardziej doświadczonych kolegów, którzy nie chcą się sami angażować. Jego dobre, szlachetne intencje obracają się przeciwko niemu. Warto jednakże pamiętać, iż porażkę ponosi przecież również Witek z drugiego wariantu, zatem Kieślowski oceniał krytycznie nie tylko władzę, lecz również opozycję (s. 292). „Chyba żaden inny polski filmowiec – konstataje bydgoski filmoznawca – nie poświęcał tyle uwagi partii i jej reprezentantom. Stanowiła zbyt istotny element zarówno władzy, jak i codziennego życia Polaków, aby można było opisywać rzeczywistość lat 70. i początku następczej dekady bez uwzględnienia jej obecności. [...] Kieślowski starał się dostrzegać różne aspekty i formy jej istnienia, szukanie w niej drogi kariery, jej dzień powszedni, relacje między władzą i społeczeństwem, widział w niej szeregowych członków i przedstawicieli aparatu partyjnego. Wobec władzy i partii był krytyczny, ale starał się dostrzec także ich racje” (s. 292–293).

Do dystrybucji nie dopuszczono także *Kobiety samotnej* Agnieszki Holland, w której co prawda problem oceny partii i jej postrzegania był pozornie marginalny, wskazywał jednak rozczarowanie, pesymizm i ponurość życia codziennego. W filmie mocno podkreślono alienację klasy rządzącej oraz jej całkowitą obojętność na problemy robotników (s. 304).

„Półkownikiem” został także *Fik-Mik*, opowiadający o przedstawicielu władzy z punktu widzenia jego kierowcy. Ów krytyczny obraz dla władzy pozornie nie pozwalał sobie na przedstawianie PZPR w zbyt negatywnym świetle, albowiem to ona była bastionem, który dbał o praworządność. Partia jest w filmie odpowiedzialna za inne struktury władzy, w znacznej mierze jest bezideowej, wypierana przez NSZZ „Solidarność”, a nawet jeżeli próbuje bratać się z ludem, pokazując swoją swojskość oraz równość, to nie oznacza to, iż lud w to wierzy. Filmoznawca wskazuje, że najostrzejszym jednak atakiem na partyjną codzienność, osadzoną w ostatnich dniach rządów Edwarda Gierka, były *Gry i zabawy* nakręcone przez Tadeusza Junaka, które dokonywały krytyki zachowań i postaw działaczy partyjnych wysokiego szczebla. Film Junaka został z tego powodu zablokowany na Komisji Kołaudacyjnej i nie wszedł do kin (s. 305–306).

Do epoki gierkowskiej kino powracało jeszcze przez całą dekadę lat osiemdziesiątych, natomiast na jej początku, po wprowadzeniu w Polsce stanu wojennego, zaczęto wzmacniać wizerunek PZPR jako ośrodka władzy, której legitymizacja wywodzi się zarówno z uwarunkowań systemowych i ideologicznych, jak i z odpowiedzialności oraz troski o państwo. Odwoływano się do rytuałów, prezentujących działaczy jako ludzi w trudnych czasach dbających o dobro innych i zmagających się z „kontrrewolucją” Solidarności. W filmach dokumentalnych PZPR była

w stanie mobilizacji (s. 310–311). Kino propagandowe częściej powoływało się też na wybory z drugiej połowy lat czterdziestych. Zaznaczało również, że w 1956 r. polskie społeczeństwo potwierdziło słuszność tej decyzji. W pierwszej połowie lat pięćdziesiątych doszło do wypaczeń systemu, jednak on sam miał jawić się jako nienaruszalny, podobnie jak partia (s. 320). Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych powstały kolejne filmy krytycznie odnoszące się do okresu początków Polski Ludowej i stalinizmu. Mowa o takich produkcjach jak: *Przyjaciele* Andrzeja Kostenki, *Wahadełko* Filipa Bajona, *Był jazz* Feliksa Falka, *Dreszcze* Wojciecha Marczewskiego, *Niech Cię odleci mara* Andrzeja Barańskiego, *Wielki bieg* Jerzego Domaradzkiego, *Przesłuchanie* Ryszarda Bugajskiego, *Stacja* Antoniego Krauzego, *Matka Królów* Janusza Zaorskiego, *Niedzielne igraszki* Roberta Glińskiego (s. 322–323).

Zdaniem Zwierzchowskiego większość filmów zrealizowanych w drugiej połowie lat osiemdziesiątych podchodziła do partii z minimalną dozą krytyki. Ukazywano życie prowincjonalnych działaczy, choć nie sięgających wyżej niż poziom KW. Zazwyczaj jednak, zdaniem bydgoskiego badacza, oprócz kilku powierzchownych obserwacji filmy te niczego więcej nie przynosiły, w żaden sposób nie poszerzały refleksji nad życiem prominentów. Przykładem tego mogą być *Sceny dziecięce z życia prowincji* Tomasza Zygadły, które tylko sugerowały namysł nad partią (s. 329–330). Warto też wspomnieć, że działacze partyjni pojawiali się w komediach, które obśmiewały ich wielkopańskie zachowania, przekonanie o onnipotencji oraz wiarę we własną sprawczość. Najbardziej znanymi przykładami są seriale *Alternatywy 4* oraz *Konsul*. Zwierzchowski stawia pytanie, czy jednak rzeczywiście we wszystkich komediach wizerunki przedstawicieli partii były tak krytyczne. W odpowiedzi podaje, że w 1984 r. powstały dwie komedie, które jego zdaniem ten krytycyzm jedynie sugerowały, mianowicie *Miłość z listy przebojów* oraz *Smażalnia story* (s. 331).

*Godność* i *Czas nadziei* Romana Wionczka usprawiedliwiały wprowadzenie stanu wojennego w Polsce. W obu wspomnianych produkcjach znalazły się ataki na ekipę Gierka, obie oskarżały Solidarność o to, do czego doprowadziła kraj, lecz negatywnie oceniona w nich została również działalność partii na początku lat osiemdziesiątych. Pokazano jej słabość i fakt, że przestała być siłą jednoczącą Polaków. Wypada zgodzić się z Autorem, że filmy te można uznać za ciekawe, choć niekiedy mimowolne świadectwo swoich czasów (s. 332–334). W *Po upadku* Andrzeja Trzos-Rastawieckiego na obraz aparatu składają się: korupcja, załatwianie spraw prywatnych, bezideowość oraz gotowość do zabójstwa. Tematyka partyjna budziła już wtedy mniejsze zainteresowanie, większą rolę zaczęło odgrywać obrazowanie opozycji (s. 338).

W ostatniej dekadzie PRL filmowe reprezentacje PZPR wpisywały się – zdaniem Zwierzchowskiego – w swoisty spektakl władzy. Wpływ na nie miały ówczesne kryzysy, które odciskały się na funkcjonowaniu partii, jak również

na przekonaniach jej członów. Powstawało coraz więcej filmów, w których spektakl władzy ulegał intensyfikacji, lecz jednocześnie narastał rozdźwięk pomiędzy ekranowymi wizerunkami partii a jej społecznym postrzeganiem. Najczęściej ukazywały one silną organizację, a krytyka była dopuszczalna jedynie w ograniczonym zakresie, mogła ukazywać działalność poprzedniego kierownictwa, ewentualnie zarzucać PZPR zbyt małe zaangażowanie w dowodzenie swojego znaczenia. Oficjalne wizerunki partii coraz bardziej różniły się z poglądami rodaków. „Mieliśmy do czynienia – pisze Zwierzchowski – ze spektaklem władzy, który [...] nie miał odbiorców. [...] Filmy poświęcone Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej nigdy nie miały zbyt dużej widowni, trudno się jednak dziwić, że w ostatniej dekadzie PRL-u, kiedy mogłyby okazać się najbardziej potrzebne, zmniejszała się ona jeszcze bardziej” (s. 338–339).

Ostatni rozdział poświęcony został wizerunkowi PZPR w filmie po 1989 r. Zwierzchowski na wstępie podkreśla, że najpierw należy zadać sobie pytanie, w jaki sposób i w jakim celu opowiada się o nie tak dawnej przeszłości. Powołując się na badania Rafała Stobieckiego, wskazuje na trzy strategie: 1) odrzucenie lub marginalizacja przeszłości, 2) jej potępienie 3) jej oswojenie. Podobnie jak w okresie PRL, filmowe reprezentacje PZPR po 1989 r. były wpisane w rozmaite konteksty. O danej wizji przeszłości decydowały okoliczności realizacji, polityka historyczna, oczekiwania widzów, stereotypy etc. Właśnie ta niejednorodność ujęć i ocen partii stanowi podstawową różnicę pomiędzy filmowymi reprezentacjami PZPR przed i po 1989 r. Co ciekawe w zdecydowanej większości filmów poświęconych Polsce Ludowej przynależność do PZPR milionów Polaków nie znalazła praktycznie żadnego odzwierciedlenia, została bowiem wypchnięta poza pamięć zbiorową i jednostkową, gdy nie pasowała do podziału na „my” i „oni” (s. 340–365). Jeśli chodzi o wizerunek I sekretarzy, to najczęstszy jest obraz pierwszego z nich. W *Bolesławie Bierucie 1947–1952* Pawła Kędzierskiego staje się on egzemplifikacją całego systemu. W filmach fabularnych Bierut jest najczęściej figurą złą, jak np. w *Prymasie. Trzech latach z tysiąca* Teresy Kotlarczyk (s. 367). Reinterpretację tej figury zaproponował Marcin Krzyształowicz w *Panu T.*, gdzie postać I sekretarza jest epizodyczna i wygłasza ciągle te same slogany. Absurdalność fantazji bohatera o Bierucie, w której sekretarz pali marihuanę, ociepla jednak jego wizerunek (s. 368). Z kolei Gomułka w *Róźycze* Jana Kidawy-Błońskiego jest zarówno konkretnym człowiekiem, jak i symbolem zła, które rządzi krajem. Postać tę bardziej rozbudowuje Jacek Raginis w *Mordzie założycielskim*, prezentując go jako osobę pozornie wycofaną, z drugiego szeregu, bezwzględnie dążącą do władzy. Najpełniejszy obraz I sekretarza widzimy zaś w filmie *Czarny Czwartek. Janek Wiśniewski padł* Antoniego Krauzego. Jawi się on tam jako konkretna osoba, polityk, który podejmuje decyzje, chociaż zależne od ZSRR. Film wyraźnie ukazuje jego odpowiedzialność za masakrę na Wybrzeżu, mimo że ukazuje go jako członka kolektywnego bądź co bądź Biura Politycznego.



Ze względu na charakter filmu Krauzego „Wiesław” pozostaje w nim jedynie symbolem władzy (s. 370–376). Inaczej prezentowany jest Edward Gierek. W trzech odcinkach serialu *Świat według Kiepskich* staje się ikoną popkultury, uosobieniem wspomnień o minionym dobrobycie. W dokumencie *Edward Gierek. „Nikt mnie o nic nie pytał”* staje się nostalgią restoratywną. W najnowszej ekranizacji fabularnej pt. *Gierek* Michała Węgrzyna jest zaś postacią pozbawioną historycznej wiarygodności, wręcz hagiograficzną, zatem obraz ten należy do trzeciej strategii według typologii Stobieckiego. Twórcy filmu starali się zrozumieć jego intencje działania, nakręcili wielowymiarowy portret polityka (s. 378–382).

Generał Wojciech Jaruzelski jest natomiast postrzegany w filmach niezwykle negatywnie. W *Gierku* staje się wręcz karykaturalną postacią zwaną Generałem, mającą niewiele wspólnego z rzeczywistością. W spektaklu pt. *Generał Jaruzelski* jest zaś groteskową figurą władcy przegranego, nienawidzącego wszystkich dookoła, ukrytego ciągle za maską. Zdaniem Autora monografii w III RP większą rolę odgrywały filmy dokumentalne opowiadające o życiu przedostatniego I sekretarza PZPR. W produkcjach *Towarzysz generał* oraz *Towarzysz generał idzie na wojnę* Wojciech Jaruzelski jest bohaterem jednoznacznie negatywnym. W *Nocy z generałem* Jaruzelski zaznacza, że film jest dla niego możliwością obrony przed atakami, przedstawieniem własnych argumentów. Do dziś spośród wszystkich I sekretarzy to właśnie Jaruzelski wciąż budzi najwięcej emocji i kontrowersji (s. 393).

Ostanie karty swej książki poświęca Zwierzchowski filmowym przedstawieniom postaci, które pełniły w partii niepoślednią rolę, jednak nie znalazły się na szczytach władzy. Są wśród nich Albin Siwak, Leonard Borkowicz, Lechosław Goździk oraz Tonia Lechtman (s. 393–407).

Autor konstatuje, że nie było jednego PRL. Był on zjawiskiem dynamicznym i zmieniającym się na wielu płaszczyznach, nie mogło zatem być jednej wiodącej narracji, jednej wizji Polski Ludowej. Było ich wiele, często ze sobą sprzecznych, a posługiwały się one opozycyjnymi pojęciami i ocenami przeszłości, są też rozmaicie opisywane. Nie ma jednego sposobu „czytania opowieści” o PZPR (s. 407).

Do omawianej monografii załączono pokaźną bibliografię, ale skonstruowano ją w sposób wybiórczy. Brak w niej jakże istotnych opracowań z zakresu historii wizualnej, jak chociażby monumentalnego dzieła Piotra Witka<sup>14</sup>, w którym przecież szerzej wspomniano zarówno o *Popiele i diamentach*, jak i o *Człowieku z marmuru*, Autor mógł się zatem odnieść do tej pozycji.

Archiwalia koncentrują się na stenogramach z archiwum FilMOTEKI Narodowej Instytutu Audiowizualnego oraz aktach zgromadzonych w Archiwum Akt Nowych, dotyczących zarówno polityki partii, jak i działań cenzury. Pozostając przy tematyce źródeł, już po nich możemy stwierdzić, że jest to książka bardziej

<sup>14</sup> P. Witek, *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*, Lublin 2016.



filmoznawcza niż historyczna. Odnosząc się bowiem do charakterystyk poszczególnych okresów historycznych, Zwierzchowski sięga po dzieła takich autorów jak Andrzej Leon Sowa, Jerzy Eisler, Norbert Kołomejczyk, Andrzej Friszke czy Marcin Zaremba, które często są opracowaniami o charakterze syntetycznym. Aby należycie zgłębić analizowane zagadnienia pod kątem zarówno społecznym, jak i politycznym należałoby sięgnąć również po opracowania analityczne takich autorów jak: Władysław Adamski, Paweł Bożyk, Krzysztof Dubiński, Łukasz Dwilewicz, Piotr Gajdziński, Jerzy Holzer, Jakub Karpiński, Tadeusz Kijonka, Jerzy Kochanowski, Krzysztof Kosiński, Paweł Malendowicz, Rafał Łatka, Robert Skobelski, Andrzej Skrzypek, Henryk Słabek, Ewelina Szpak, Jan Żaryn i wielu, wielu innych. Podobnie jest z pamiętnikami i wspomnieniami, oprócz Mieczysława Rakowskiego i „Kisiela” warto zajrzeć również do zapisków Mariana Brandysa, Andrzeja Kijowskiego i Jacka Kuronia. Autor jednak wybiera analizę archiwaliów konfrontowaną głównie z prasą, monografiami filmoznawczymi i z własnymi przemyśleniami, prace historyczne przytaczając jedynie ogólnikowo i wybiórczo. W ten sposób sam definiuje siebie poniekąd jako filmoznawcę, a nie historyka, do czego oczywiście ma prawo, lecz co obniża interdyscyplinarność jego badań.

Moje nieliczne zastrzeżenia zawarte w tekście nie mogą zmienić faktu, że Czytelnik otrzymał niezwykle bogate kompendium wiedzy o filmowych reprezentacjach PZPR. Szkoda tylko, że Autor nie pokusił się o rozszerzenie pola badawczego do wszystkich prominentów dawnej Polski. Oprócz działaczy PZPR można też było zająć się portretowaniem członków pozostałych partii dzierżących władzę w PRL (Zjednoczone Stronnictwo Ludowe, Stronnictwo Demokratyczne), jak i osób piastujących inne funkcje społeczne czy rządowe, jak chociażby szefowie radiokomiteu czy politycznie zaangażowani dziennikarze. Miejmy nadzieję, że Piotr Zwierzchowski nie zaprzestanie swych badań i poszerzy je o wizerunek szeroko pojętego prominenta dawnego ustroju, dzięki czemu otrzymamy analizę tak doskonałych portretów władzy jak Jana Winnickiego z serialu *Alternatywy 4* czy chociażby redaktora TV z *Człowieka z żelaza*.

### Party on the Silver Screen (Summary)

This article reviews a monograph in the field of visual history by Piotr Zwierzchowski on the cinematic representations of the Polish United Workers' Party. Its author treated cinema as a source of knowledge about history and culture. Focusing on film representations of the Polish United Workers' Party allows us to look at the history of Polish cinema differently. The scale of the issue reveals the everyday life of cinematography, which, after all, is not limited to films generally regarded as outstanding. A large proportion of the films discussed in the monograph belong to such productions. Few among them were works that went down in the history of Polish cinema. The author focuses primarily on the relationship between cinema, politics, ideology and rhetoric. He draws attention to the relations between different discourses and uses a variety of sources and cultural texts. Considering newsreels, documentaries, feature films, series and television plays, he goes beyond the

existing canon by considering films by lesser-known filmmakers. He also makes use of the press of the time and archival material, thanks to which he has been able to reconstruct the fate of individual films, the processes of negotiating meanings, the interpretative strategies of the time, the relationship with other cultural texts and, finally, the details of the political contexts.

## Bibliografia

- Domke R., *Kościół, kler, religia we współczesnym polskim dyskursie filmowym lat 1968–1990*, „Tabularium Historiae” 13, 2023 [w druku]
- Domke R., *Obraz intelektualisty we współczesnym dyskursie filmowym lat 1968–1990*, „Dzieje Najnowsze” 52, 2020, nr 2, s. 155–181
- Domke R., *Obraz prominentów w filmie PRL po Marcu '68*, w: *Historia wizualna w działaniu. Studia i szkice z badań nad filmem historycznym*, red. D. Skotarczak, J. Szczutkowska, P. Kurpiewski, Poznań 2020
- Domke R., *Przemiany społeczne w Polsce w latach 70. XX wieku*, Zielona Góra 2016
- Jachymek K., *Mężczyzna, władza, PRL... Kilka uwag na temat serialu „Dyrektorzy” w reżyserii Zbigniewa Chmielewskiego*, w: *Polskie seriale telewizyjne*, red. P. Zwierzchowski [i in.], Bydgoszcz 2014
- Jachymek K., *Wszystko czerwone. Coca-cola, PRL i kino polskie*, w: *W garnku kultury. Rozważania nad jedzeniem w przestrzeni społeczno-kulturowej*, red. A. Drzał-Sierocka, Gdańsk 2014
- Kornacki K., *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945–1970)*, Warszawa 2004
- Witek P., *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*, Lublin 2016

**Radosław Domke (1981)** – dr hab., prof. w Instytucie Historii Uniwersytetu Zielonogórskiego; jest autorem ponad 160 publikacji, w tym sześciu monografii, m.in.: *Pędzące stulecie. Wykłady z historii XX wieku* (2016); *Galopująca epoka: szkice z historii XX wieku* (2011); *Ziemia Zachodnie i Północne Polski w propagandzie lat 1945–1948* (2010); jego zainteresowania badawcze koncentrują się na najnowszej historii Polski oraz dziejach propagandy; obecnie pracuje nad książką o obrazie polskiego społeczeństwa w kinematografii okresu PRL.

**Kontakt:** r.domke@o2.pl