

DOROTA SKOTARCZAK

Wydział Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza

ORCID 0000-0002-9224-6969

ARTYŚCI W FILMACH KINA MORALNEGO NIEPOKOJU

Lata siedemdziesiąte XX w. były okresem niezmiernie udanym dla polskiego kina. Pisząc o filmach z tej dekady, zwykle zwraca się uwagę na dwa ważne momenty. Pierwszy – jeszcze na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – to debiuty całej grupy młodych reżyserów, zazwyczaj najpierw w filmie dokumentalnym, a następnie fabularnym. Owi debiutanci dojrzałość twórczą osiągnęli właśnie w latach siedemdziesiątych. Drugi istotny moment to narodziny nurtu, który został później określony mianem kina moralnego niepokoju.

Twórczość reżyserów tego okresu pierwszy opisał szerzej Czesław Dondziłło już w 1985 r. Kino moralnego niepokoju wyróżniało się, jego zdaniem: „1) poczuciem obywatelskiej misji kina i powagą tonu nawet wtedy, gdy operowało komediową formą; 2) głębokim sceptycyzmem wobec zastanych struktur życia społecznego, hierarchii ważności oraz wartości, które je organizują; 3) wyczuleniem na wszystkie niespójności między strefą życia oficjalnego i prywatnego; 4) dowierzaniem jedynie subiektywnemu doświadczeniu i przeżyciu; 5) tęsknotą do wartości autentycznych, niezbrukanych doraźnymi kompromisami, konformizmem etc.”¹. „Młode kino” lat siedemdziesiątych było zatem wyrazem tęsknoty za autentycznymi wartościami, wiernością i prostotą.

Jeśli tak, to być może wynikało ono w jakiejś mierze z nadziei na demokratyzację życia w Polsce, żywionych w pierwszej połowie dekady rządów Edwarda Gierka. Nadzieje te niestety okazały się płonne. Zaowocowało to powstaniem nurtu kina moralnego niepokoju. Oczywiście, nie można było o tym rozczarowaniu mówić wprost, poddawać

¹ C. Dondziłło, *Młode kino polskie lat siedemdziesiątych*, Warszawa 1985, s. 26.

krytyce władze i ich działania. Dlatego też twórcy swoją uwagę skierowali na krytykę kryzysu wartości².

Filmy moralnego niepokoju wyrastały bezpośrednio z konkretnej rzeczywistości społeczno-politycznej. Z jednej strony mówiły o wartościach uniwersalnych, takich jak prawda i dobro – zawdzięczając temu swoją uniwersalność i aktualność, z drugiej zaś ukazywały realia Polski lat siedemdziesiątych. Choć nie jest to bezwzględna reguła, akcja filmów toczyła się często w środowiskach inteligenckich, artystycznych czy dziennikarskich. Autorzy prezentowali zatem te środowiska, które prawdopodobnie najlepiej znali. Jednocześnie też nierzadko uważa się, że filmy były adresowane przede wszystkim do publiczności inteligenckiej czy do studentów. Inna sprawa, że szykany, które spadały na cały nurt moralnego niepokoju, powodowały, że jedynie studenci, przedstawiciele wolnych zawodów lub mający nienormowany czas pracy mogli je zobaczyć. Na zlecenie władzy wyświetlano je bowiem w niedogodnych porach, a więc miały one ograniczony zasięg społeczny. Sporządzano nawet mniejszą liczbę kopii, a zapis cenzury sprawiał, że można było je wyłącznie krytykować bądź nie zamieszczać recenzji wcale³. Mimo to stały się ważnym zjawiskiem w polskim kinie okresu 1976–1981 i rejestrem ówczesnych nastrojów społecznych.

Rozwój kina moralnego niepokoju przypada na drugą połowę lat siedemdziesiątych, a jego koniec wyznacza początek stanu wojennego. Wprawdzie powstawały później filmy utrzymane w podobnej poetyce, jednak – według autorki najobszerniejszej monografii nurtu, Dobrochny Dabert – należy je uznać za swoisty „postepilog”⁴. Widać zatem, że nurt ten bardzo dobrze oddaje dynamikę przemian w Polsce, a jego rozkwit przypada na lata systematycznego obniżania się nastrojów społecznych.

Pierwsza połowa dekady – przypomnijmy – to czas dynamicznego rozwoju, który dał części społeczeństwa złudną nadzieję na lepszą przyszłość. Jednak już w jej środkowych latach niewydolna gospodarka zaczęła się załamywać. Widać to było gołym okiem: kolejki przed sklepami zrobiły się jeszcze dłuższe, ludzie stali po mięso, masło, kawę, a przed świętami – po pomarańcze i banany. Wydłużał się absurdalnie czas oczekiwania na nowe mieszkanie. Rokiem przełomowym był 1976, w którym władze zdecydowały się na wprowadzenie podwyżek cen artykułów spożywczych w wysokości od 30 do 100 proc. Wywołało to gwałtowne protesty społeczne, brutalnie stłumione przez milicję. Podwyżkę odwołano, ale nie potrafiono ustabilizować gospodarki. Pojawiły się kartki na cukier, co stanowiło początek postępującej reglamentacji towarów⁵.

Jednak nie tylko nasilająca się zapaść gospodarcza i coraz większe kłopoty z zakupem podstawowych artykułów zwiększały frustrację społeczną. Przyczyny były głębsze. W Polsce wyrosła cała grupa ludzi, którym powodziło się znacznie lepiej niż przeciętnemu obywatelowi. Byli oni pod każdym względem uprzywilejowani, a często nawet stali

² M. Kornatowska, *Wodzireje i amatorzy*, Warszawa 1990, s. 171–173.

³ D. Dabert, *Kino moralnego niepokoju*, Poznań 2003, s. 78–88.

⁴ *Ibidem*, s. 273 i n.

⁵ A. Zawistowski, *Bilety do sklepu. Handel reglamentowany w PRL*, Warszawa 2017, s. 166–189.

ponad prawem⁶. Lata siedemdziesiąte przyniosły ze sobą umocnienie nomenklatury, czyli systemu obsadzania intratnych stanowisk według klucza partyjnego. W okresie rządów Gierka ta prominentna grupa liczyła ponad pół miliona osób. Jej członkowie zyskali wiele nowych przywilejów, np. dotyczył ich specjalny system emerytalny, obejmujący także rodziny⁷. Tę całkiem liczną elitę społeczeństwo zaczęło nazywać ironicznie „nową szlachtą”, „czerwoną burżuazją” lub „właścicielami PRL”. To ostatnie określenie wydaje się szczególnie wymowne. Przedstawiciele nomenklatury mieli dostęp do własnej służby zdrowia, ośrodków wypoczynkowych⁸, kupowali w specjalnych sklepach, oglądali atrakcyjne filmy z Zachodu, niepokazywane w telewizji i kinie⁹, nie czekali w wieloletnich kolejkach na mieszkanie, dostawali talony na zakup samochodów. Poza tym jeździli na Zachód, ponieważ uzyskanie paszportu i dewiz nie było dla nich problemem, a ich dzieci bez przeszkód dostawały się na wyższe studia (co w tamtych czasach nie było łatwe) i mogły korzystać z zagranicznych stypendiów, o których istnieniu zwykły student nawet nie wiedział¹⁰.

System przywilejów funkcjonujący w ubogim społeczeństwie, a także rzeczywiste stanie prominentów ponad prawem sprzyjały postępującej demoralizacji nomenklatury elit, które coraz mniej się krępowały i nie ukrywały swoich nadużyć. Ciekawe, że przyznawał to po latach sam Edward Gierek, mówiąc, że nie widział sensu we wnikliwym badaniu wszelkich nadużyć, których istnienia był świadom¹¹. Można zatem stwierdzić, że w latach siedemdziesiątych mieliśmy do czynienia z cichym, choć nieuczciwym, przyzwoleniem na bogacenie się nomenklatury. W przeciwieństwie do poprzedniej dekady afery gospodarcze przestały być szczególnie atrakcyjnym tematem prasowym, a ze względu na zapis cenzury nawet te wykryte nie były upubliczniane¹².

Rosła też pogarda PRL-owskich elit wobec tych, którym powodziło się gorzej. „Załatwienie” czegokolwiek wymagało odpowiednich „dojść”. W Polsce ludowej – podobnie jak w innych krajach demokracji ludowej – wytworzył się specyficzny układ zależności między poszczególnymi jednostkami. O wszystkim decydowała scentralizowana władza, a zatem, aby cokolwiek uzyskać, trzeba było znać właściwych urzędników albo być w „układzie” czy „klicie”. Konflikty w walce o dostęp do dóbr i stanowisk miały charakter niejawni i przebiegały wewnątrz układu, nie przybierając postaci oficjalnej¹³.

⁶ R. Macyra, J. Miłosz, *Władza versus społeczeństwo – problem wzajemnej alienacji: uwagi wstępne* [w:] *Aby Polska rosła w siłę, a ludzie żyli dostatniej. PRL w latach 1970–1975*, red. M. Bukała, D. Iwaneczko, Rzeszów–Warszawa 2010, s. 26–57.

⁷ W. Kostka, *Nomenklatura – zinstytucjonalizowana elita polityczna Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej*, „Studia Politicæ Universitatis Silesiensis” 2006, t. 2, s. 87–101.

⁸ P. Sowiński, *Wakacje w Polsce Ludowej. Polityka władz i ruch turystyczny (1945–1989)*, Warszawa 2005, s. 220–228.

⁹ P. Sitarski, M.B. Garda, K. Jajko, *Nowe media w PRL*, Łódź 2020, s. 80–81.

¹⁰ J. Balcerek, *Klasa panująca a struktury społeczne w PRL* [w:] *Elity władzy w Polsce a struktura społeczna w latach 1944–1956*, red. P. Wójcik, Warszawa 1992, s. 105–106.

¹¹ J. Rolicki, *Edward Gierek – przerwana dekada*, Warszawa 1990, s. 132.

¹² A. Pawlicki, *Kompletna szarość. Cenzura w latach 1965–1972*, Warszawa 2001, s. 152–159.

¹³ Zjawisko to opisał Winicjusz Narojek w *Socjalistyczna Welfare State. Studium z psychologii społecznej Polski Ludowej*, Warszawa 1991.

Wszystkie te sprawy znalazły swoje odbicie w kinie moralnego niepokoju. Ponieważ nie można było pozwolić sobie na jawną krytykę systemu władzy, twórcy filmowi koncentrowali się na zagadnieniu kryzysu wartości. Widzowie jednak nie mieli wątpliwości, z czego ten kryzys się bierze. Wchodzące na ekrany filmy Andrzeja Wajdy, Krzysztofa Zanussiego, Agnieszki Holland i Stanisława Barei przedstawiały życie w realnym socjalizmie niczym koszmar. Mimo to władze pozwalały na ich realizację. Do dziś pozostaje otwarte pytanie, dlaczego możliwe było powstanie tych wszystkich filmów, tak jawnie krytycznych wobec ówczesnej rzeczywistości.

Nie sposób oczywiście pominąć kontekstu politycznego. Po roku 1976 ekipa Edwarda Gierka zaczynała wyraźnie słabnąć, a opozycja wewnątrzpartyjna coraz śmieiej sugerowała zmianę na stanowisku I sekretarza KC PZPR. Rok 1976 był też ważny dla rozwoju opozycji demokratycznej¹⁴. To wówczas zaczął się proces konsolidacji środowisk opozycyjnych. Powstały Komitet Obrony Robotników (KOR), Ruch Obrony Praw Człowieka i Obywatela (ROPCiO) i Konfederacja Polski Niepodległej (KPN)¹⁵. Istotną rolę odgrywał także Kościół katolicki, który wspierał opozycję moralnie i stał się miejscem rozwoju kultury niezależnej.

Powstanie filmów nurtu moralnego niepokoju może być wynikiem – w związku z pogłębiającym się kryzysem gospodarczym¹⁶ i politycznym¹⁷ – utraty przez władzę zainteresowania tym, co wchodzi na ekrany. Być może też nie miała już czasu i sił na walkę ze środowiskiem filmowym, skoro musiała się mierzyć z wciąż nowymi trudnościami. Zresztą sami filmowcy zaczęli nabierać odwagi w demonstrowaniu swojej (dawnej lub świeżej) niechęci do elit władzy i systemu panującego w Polsce¹⁸.

Przedmiotem zainteresowania autorów filmów było nader często środowisko artystyczne. Poddawano wiwisekcji sposoby jego funkcjonowania, moralność i etykę zawodową. Zwykle też nie pozostawiano widzowi złudzeń co do ich poziomu. Z jednej strony można tu znaleźć pewne analogie z dawnym kinem amerykańskim. W Hollywood od czasu do czasu pojawiają się obrazy, których autorzy próbują dokonać sądu nad własnym środowiskiem. Przykładem mogą być znane w Polsce poszczególne wersje *Narodzin gwiazdy* (1937, reż. William A. Wellman; 1954, reż. George Cukor; 1976, reż. Frank Pierson), także *Bulwar Zachodzącego Słońca* (1950, reż. Billy Wilder) czy *Zły i piękny* (1952, reż. Vincente Minelli). W tym sensie filmy moralnego niepokoju – a w każdym razie wiele z nich – wpisują się w długą tradycję kina autotematycznego. Z drugiej jednak strony, o ile w przywołanych filmach amerykańskich przedmiotem analizy jest samo środowisko i mechanizmy nim rządzące, o tyle w kinie moralnego niepokoju zwraca się przede wszystkim uwagę na kontekst polityczno-społeczny, a przyczyn skorumpowania szuka się nie w charakterach poszczególnych postaci, ale raczej w systemie sprzyjającym patologizacji życia społecznego.

¹⁴ J. Karpiński, *Wykres gorączki. Polska pod rządami komunistycznymi*, Lublin 2001, s. 392–399.

¹⁵ A. Polynkiewicz, *Rzeczywistość PRL a kształtowanie się opozycji w Polsce* [w:] *Społeczeństwo PRL*, t. 1, Poznań 2011, s. 41–49.

¹⁶ J. Skodlarski, *Zarys historii gospodarczej Polski*, Warszawa 2000, s. 475–485.

¹⁷ J. Eisler, *Czterdzieści pięć lat, które wstrząsnęły Polską. Historia polityczna 1944–1989*, Warszawa 2018, s. 337–340.

¹⁸ Zob. K. Zanussi, *PRL zza kamery* [w:] *Spór o PRL*, Kraków 1996, s. 159–172.

Filmami rozpoczynającymi nurt były *Barwy ochronne* (premiera w styczniu 1977 r., reż. Krzysztof Zanussi) i *Człowiek z marmuru* (premiera w lutym 1977 r., reż. Andrzej Wajda). Akcja pierwszego toczy się w środowisku naukowym, w czasie konferencji lingwistycznej. Jedna ze scen pokazuje sytuację typową dla tamtych czasów. Oto na wieczorek kulturalny zostaje zaproszona aktorka, która ma deklamować wiersze. Takie wieczorki, akademie itp. – wówczas częste – były zwykle dość nudne i pompatyczne, ale dla zapraszanych artystów stanowiły możliwość zarobienia dodatkowych pieniędzy. W *Barwach ochronnych* aktorkę deklamującą wiersz zagrała Halina Mikołajska. Ta wybitna aktorka teatralna od początku należała do KOR-u. Była znana w środowisku ze swej działalności opozycyjnej, nękana przez Służbę Bezpieczeństwa, a w latach 1976–1981 miała zakaz występów w radiu, telewizji i teatrze. Mimo to Krzysztof Zanussi zdecydował się obsadzić ją w swoim filmie. Co więcej, nie uległ naciskom cenzury, która domagała się wycięcia całej sceny z Mikołajską. Ostatecznie, reżyser postawił na swoim i scena została¹⁹. Chociaż zatem w samych filmach na środowisku artystycznym nie zostawiano zwykle suchej nitki, to jego przedstawiciele potrafili być wobec siebie solidarni.

Skandalem natomiast okazał się *Człowiek z marmuru*. Scenariusz był gotowy już w 1963 r., ale wówczas nie zezwolono na realizację filmu. Dopiero w połowie lat siedemdziesiątych Andrzej Wajda mógł do pomysłu powrócić. O wypuszczeniu *Człowieka z marmuru* na ekrany zadecydował osobiście minister kultury Józef Tejchma, który za tę decyzję zapłacił dymisją²⁰.

Bohaterem filmu Wajdy był młody robotnik, Mateusz Birkut, który uwierzył w hasła głoszone przez komunistów i został przodownikiem pracy. Ostatecznie okazał się tylko narzędziem w rękach sprytnych aparatczyków. Akcja filmu toczy się na dwóch płaszczyznach czasowych. Na początku lat pięćdziesiątych, kiedy działa Mateusz Birkut (Jerzy Radziwiłłowicz), i w połowie lat siedemdziesiątych, kiedy to Agnieszka (Krystyna Janda), młoda adeptka sztuki filmowej, odkrywa zapomnianego przodownika pracy i pragnie o nim nakręcić film dyplomowy.

Agnieszka wyszukuje w archiwum materiał na temat Birkuta i dociera do jego rodziny. Odkrywa, że sam Birkut w grudniu 1970 r. zginął od kul milicyjnych w drodze do stoczni. Wraz z Agnieszką oglądamy stare kroniki filmowe, przekonujemy się, że media z początku lat pięćdziesiątych odegrały dużą rolę w kreowaniu wizerunku przodownika, a artyści pisali o nim peany, portretowali go i uwieczniali w marmurze. Ten obraz środowiska twórczego nie jest zbyt pochlebny – w najlepszym razie artystów można posądzić o wielką naiwność. Najwyraźniej wszyscy spełniają oczekiwania władzy i realizują jej zamówienia, tworząc kolejne artystyczne potworki w stylu socrealistycznym²¹. Podobnie zresztą zachowują się dziennikarze. Wszyscy są na usługach władz. Nic się nie zmienia – dwadzieścia pięć lat później jest identycznie. Młoda reżyserka robi niewątpliwie dobry film dokumentalny, w którym opowiada o człowieku oszukany przez

¹⁹ B. Hollender, *Zespół TOR*, Warszawa 2000, s. 74.

²⁰ Zob. J. Tejchma, *Kulisy dymisji. Z dzienników ministra kultury 1974–1977*, Kraków 1991.

²¹ Zob. S. Beres, *Agenci na froncie literatury [w:] Twórcy na służbie. W służbie twórczości*, red. S. Ligarski, Warszawa 2019, s. 13–72.

rządzących, zmanipulowanym, a w końcu „wypłutym” przez system. Niestety, dziewczyna napotyka opory. Jej film zostaje zablokowany, a ją samą zawiadamia się, że nie ma co liczyć na jego premierę.

Zatem wszystko pozostaje po staremu – przedstawiciele mediów i środowiska filmowe są tak samo służalcze i koniunkturalne jak niegdyś. Agnieszka może liczyć wprawdzie na życzliwość zwykłych pracowników (operatora i archiwistki), ale już nie przedstawicieli władz telewizji. Ci ostatni są zainteresowani tylko swoją karierą i nie mają zamiaru „się wychylać”²². Mimo zmian kolejnych ekip rządzących, mechanizmy i ludzie pozostają tacy sami. Film kończy się niejednoznacznie. Czy Agnieszka ostatecznie postawi na swoim, pozostaje pytaniem bez odpowiedzi.

Człowiek z marmuru doczekał się ciągu dalszego. W lipcu 1981 r. premierę miał *Człowiek z żelaza*, wielki sukces polskiej kinematografii. Film dostał Złotą Palmę w Cannes i był nominowany do Oscara w kategorii najlepszego filmu zagranicznego. Powstał w okresie legalnego działania Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność”, co dało reżyserowi, Andrzejowi Wajdzie, większą swobodę twórczą. Środowiska filmowe i telewizyjne zostały tu ukazane bardzo krytycznie. Agnieszka, chcąc zachować twórczą niezależność, musi zapłacić wysoką cenę. Oczywiście, gdy nastąpiła „Solidarność”, część ludzi mediów opowiedziała się za niezależnym związkiem. Czy jednak wszyscy robią to szczerze, czy też w niektórych przypadkach jest to znów tylko koniunkturalizm? Dodajmy, że pracownicy telewizji mają bardzo giętne kręgosłupy, a ewentualne wyrzuty sumienia uśmierzają alkoholem. Scena, w której dziennikarz Winkel (Marian Opania), mający napisać kompromitujący felieton radiowy o Agnieszce i synu Mateusza Birkuta, zbiera z ziemi ręcznikiem wódkę z rozbitej butelki, aby potem ocalałe resztki wydusić do szklanki, robi przynębiające wrażenie.

Ciekawe, że akcja wielu filmów jest osadzona na prowincji i dotyczy lokalnych układów i elit artystycznych. Wypadają one ponuro, a prowincjonalność zdaje się naprawdę przygniatająca. Nie dlatego, że prowincja jako taka jest tu waloryzowana negatywnie. Chodzi o to, że bohaterowie, jeśli chcą się wybić, mają dłuższą drogę do przebycia. W dodatku na prowincji, jak w soczewce, skupiają się wszystkie patologie systemu. Jako przykłady filmów o tej tematyce można wymienić chociażby *Wodzireja* (1978, reż. Feliks Falk), *Aktorów prowincjonalnych* (1979, reż. Agnieszka Holland), *Wolne chwile* (1979, reż. Andrzej Barański), *Amatora* (1979, reż. Feliks Falk) czy *Dziecinne pytania* (1981, reż. Janusz Zaorski).

W tym ostatnim filmie, który miał premierę zaledwie miesiąc przed wprowadzeniem stanu wojennego, bohaterami są młodzi architekci, którzy wkrótce po ukończeniu studiów dostają atrakcyjną pracę w sporym, prowincjonalnym mieście. Na marginesie zwróćmy uwagę, że właściwie wszystko, poza Warszawą i Krakowem, jest uważane za prowincję. Architekt to zawód z pogranicza sztuki i rzemiosła. Może być zwykłym – lepszym lub gorszym – rzemieślnikiem, ale może też osiągnąć status wybitnego artysty, jak Antonio Gaudi czy Frank Lloyd Wright. Nasi bohaterowie na początku lat siedemdziesiątych dosta-

²² Zob. K. Pokorna-Ignatowicz, *Telewizja w systemie politycznym i medialnym PRL. Między polityką a widzem*, Kraków 2003, s. 98–99, 114–133.

ją życiową szansę – mają zaprojektować nowe duże osiedle mieszkaniowe z wielkiej płyty. Oczywiście, nie powołują się na Gaudiego czy Wrighta; ich wzorem jest wielokrotnie przywoływany Le Corbusier. Ten ostatni, światowej sławy szwajcarski architekt, był wielkim zwolennikiem wieloblokowego budownictwa, bloków mieszkalnych i prefabrykacji. To on właśnie jest twórcą słynnej Jednostki Marsylskiej, czyli „maszyny do mieszkania” – wzorowego bloku oddanego do użytku w Marsylii na początku lat pięćdziesiątych XX w.²³

Młodzi architekci z *Dziecinnych pytań* są pełni zapału, pociąga ich projektowanie wielkich powierzchni, nie kwestionują idei budownictwa z wielkiej płyty i co chwila przywołują, wraz ze swoim profesorem, myśli Le Corbusiera. W gruncie rzeczy wszystko im się podoba, a próbują sytuację. Problemy zaczynają się dopiero wówczas, gdy okazuje się, że władza chce ingerować w ich projekt. Sukcesywnie z planu wypadają kolejne elementy: kino, przedszkole itd. To budzi protest. Architekci nie chcą być rzemieślnikami, chcą być artystami! Ale władza im na to nie pozwala. Nie tylko dlatego, że jest taka ograniczona, a chce korzystać z własnych koncepcji, ale także dlatego że zaczyna jej brakować pieniędzy, bo czas gierkowskiej prosperity załamuje się w połowie dekady.

Brak wolności twórczej i piętrzące się przed architektami trudności, o których opowiada film Janusza Zaorskiego, były wówczas powszechnym doświadczeniem wielu im podobnych²⁴. Bohaterowie *Dziecinnych pytań* wybierają różne drogi, od buntu i porzucenia zawodu, przez konformizm, aż po koniunkturalne wejście w układ lokalnych elit. To ostatnie przynosi profity, nagrody, stanowiska, ale oznacza całkowitą rezygnację z bycia artystą na rzecz funkcji dobrze opłacanego rzemieślnika.

W *Dziecinnych pytaniach* jest świetna scena w prowincjonalnym nocnym lokalu ze striptizem. Wszystko wypada tu żenująco i zgrzebnie, ale artystka striptizerka ujmuje swoją naiwnością. Na prośbę jednego z panów, który nie mógł dostrzec wszystkich momentów jej pokazu, bez wahania odsłania mu to, czego nie widział.

Prowincjonalny show-business został bardzo ostro sportretowany w *Wodzireju*. Bohater, zatrudniony w lokalnej „Estradzie”, państwowym przedsiębiorstwie zajmującym się organizowaniem wszelkich form rozrywki, zarabia, prowadząc imprezy. W pewnym momencie dowiaduje się, że z okazji pięćsetlecia miasta zostanie zorganizowany wielki bal z udziałem przedstawicieli władz centralnych. Poprowadzenie takiego balu to wielka szansa na wybicie się, może jedyna w życiu.

Recenzent filmu *Wodzirej* w branżowym piśmie „Film”, najpopularniejszym wówczas tygodniku filmowym, chwalił warsztat reżysera Feliksa Falka, operatora Edwarda Kłosińskiego i Jerzego Stuhra – odtwórcę głównej roli Lutka Danielaka, zauważając, że obraz świata przedstawiony w filmie jest bardzo przygnębiający: „Łapówka, szantaż, donos, anonim są tu metodami postępowania przez nikogo niekwestionowanymi i wchodzą w zakres funkcjonalnych reguł gry, postrzeganych przez ten krąg z żelazną konsekwencją”²⁵. Lutek Danielak jest postacią odstręczającą: oszukuje, donosi, sprzedaje

²³ A. Barczykowska, *Wielkomięskie osiedla blokowe. Historia i współczesność*, „Kronika Miasta Poznania” 2018, nr 4, s. 48–50.

²⁴ A. Cymer, *Architektura w Polsce 1945–1989*, Warszawa 2018, s. 269–273.

²⁵ C. Dondziłło, *Żuk w wielkiej kupie*, „Film” 1978, nr 31, s. 9.

swoją dziewczynę, nie ma litości nawet dla najbliższego przyjaciela. Jednocześnie film jest pełen scen ukazujących lokalny przemysł rozrywkowy. I ten obraz także wypada przygnębiająco: kiepscy artyści, beznadziejny balet, żenujący repertuar.

Przywołany już recenzent „Filmu” dostrzega walory artystyczne *Wodzireja*, jednak swoją opinię kończy raczej krytycznie: „Skąd więc tyle czarnej beznadziei w filmie młodego człowieka, który się przebił, zrobił karierę, osiągnął sukces? Warto pamiętać, że to uogólnienie filmowe dotyczy wszystkich wybrańców losu. Jeśli byłoby to prawdziwe, to miecz ma dwa ostrza”²⁶. Recenzja kończy się zatem pouczeniem dydaktycznym skierowanym do Feliksa Falka, aby w przyszłości przedstawiał rzeczywistość socjalistyczną bardziej optymistycznie.

Warto tu przytoczyć także dokument dotyczący stanu kinematografii w latach 1977–1978, sporządzony w Wydziale Kultury KC PZPR: „Budzić musi nasz niepokój zjawisko rażącej nierównomierności w ukazywaniu przez nasze kino problemu życia i pracy poszczególnych środowisk społecznych, a zwłaszcza politycznej i społecznej roli klasy robotniczej. Istnieje do dziś brak klucza artystycznego do interesującego ukazania problemów pracy ludzkiej, jej przemian w nowych warunkach, jej kreatywnej roli w kształtowaniu osobowości ludzkiej, a dalej – roli środowiska pracy w edukacji politycznej i społecznym awansie ludu”²⁷. Cóż, w *Wodzireju* praca z pewnością nie kształtowała pozytywnie postaw jednostek ludzkich, a awans (Lutek Danielak był ze wsi) nie przebiegał jak należy.

Na prowincji toczy się też akcja *Aktorów prowincjonalnych*, pełnometrażowego debiutu Agnieszki Holland. Nie wiemy, w jakim mieście dzieją się wydarzenia, lecz działa tu stały teatr, architektura jest wielkomiejska, można zatem przypuszczać, że nie jest to miasto małe. W tutejszym teatrze sporo się dzieje, trwają przygotowania do wystawienia *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego. Reżyserować ma ktoś znany ze stolicy, a na premierze ma być obecny reżyser z Łodzi. To szansa dla grającego główne role, najlepszego aktora w zespole, Krzysztofa Malewskiego (Tadeusz Huk). Krzysztof poważnie podchodzi do swojego zawodu, ma poczucie swego rodzaju misji. Jednak nie odnosi sukcesu: reżyser z Warszawy traktuje pracę na prowincji jako intratną chałturę, a ten z Łodzi nie potrzebuje aktora po trzydziestce do swojego zespołu. Problemy ma też żona Krzysztofa, aktorka teatru lalek (Halina Łabonarska), która ciężko znosi swoją aktorską drugorzędność i chimeryczny charakter męża.

Aktorzy prowincjonalni kończą się tragicznie. Krzysztof – po utraceniu swojej życiowej szansy na angaż w Łodzi – tonie w beznadziei prowincjonalnego teatru. Jego żona postanawia od niego odejść. Lokalne środowisko artystyczne, zresztą tożsame z miejscowymi elitami władzy – dyrektor jest przecież z nomenklatury – aż kipi od intryg i plotek, ale też jest pełne frustracji. Jedynym zadowolonym jest aktor grany przez Jerzego Kryszaka, który nie ma wielkich ambicji artystycznych, ale za to korzysta z wszelkich możliwych chałtur. Zarabia niezłe pieniądze i w sumie ma poczucie spełnienia jako dobry

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Archiwum Akt Nowych, KC PZPR, 832/93, Informacja o aktualnym stanie kinematografii za lata 1977–1978, 832/93.

fachowiec w rzemiośle. Nie lepiej wypada środowisko warszawskie. Reżyser *Wyzwolenia* jest cynikiem, z pogardą odnosi się do swoich kolegów z prowincji, dziennikarz zaś – mający napisać recenzję – okazuje się nieprzeciętnym arogantem i zwykłym chamem. Oczywiście, obaj są „dobrze umocowani”. Pisząc o polskim środowisku teatralnym lat siedemdziesiątych, Kazimierz Braun stwierdza, że właśnie wówczas postępował proces degeneracji i korupcji środowiska teatralnego²⁸. Film Agnieszki Holland stanowi idealne potwierdzenie tej diagnozy.

W jakim mieście toczy się akcja *Wolnych chwil*, również nie wiadomo. Nie w Warszawie i nie w Krakowie, choć miasto musi być z tych większych, skoro ma politechnikę. To właśnie przy niej działa studencki teatr noszący nazwę Teatru Większego Zaufania. Zarówno *Wolne chwile*, jak i *Amator* wprowadzają nas w środowisko artystów amatorów. Przy okazji filmu Andrzeja Barańskiego recenzent dostrzegł swoistą modę na penetrowanie środowisk artystycznych przez kino polskie końca lat siedemdziesiątych: „Czy ktoś zwrócił uwagę na fakt, że bohaterami filmów polskich stali się różnego rodzaju artyści, osoby publiczne, a więc wodzireje, aktorzy prowincjonalni, reporterzy, reżyserzy, nie mówiąc już o zapaśnikach marzących o operze i rysownikach, co zmarnowali talent dla boksu. Pewna dwuznaczność zawodu artystycznego, gęstsza sieć zależności, a z drugiej strony możliwość eksponowania siebie, mówienia czegoś od siebie o rzeczywistości – wszystko to pozwala uchwycić dwoistość życia społecznego z jego podziałem na scenę i kulisy, fasadę i tyły”²⁹.

Tadeusz Sobolewski trafia w sedno, pisząc o dwoistości życia społecznego i jego fasadowości. A jednak film Barańskiego nie wzbudza w nim entuzjazmu. Bohaterem *Wolnych chwil* jest student politechniki Kwaśniewski (Krzysztof Majchrzak), założyciel i reżyser Teatru Większego Zaufania. Początkowo awangardowy teatryk studencki zdaje się odnosić sukcesy, ma własną siedzibę, zwolenników, ale w końcu Kwaśniewski zostaje sam. Sobolewski, pisząc o nim i jego teatrze, stwierdza: „Ale tak naprawdę wszystko jest małe, bez znaczenia. Król jest nagi. Niejeden się tego domyśla”³⁰.

Diagnoza recenzencka z 1979 r. wydaje się całkowicie mylna. Być może zadziałała tu zasada, że filmów moralnego niepokoju nie można chwalić i jeśli się chce w ogóle o nich pisać, trzeba zachować dystans. Z dzisiejszej perspektywy Kwaśniewski jest bohaterem pozytywnym. Jego teatr zdaje się wprost wyrastać z tradycji jemu podobnych teatrów awangardowych i studenckich, jak Teatr Ósmego Dnia, Teatr Stu, Stowarzyszenie Teatralne Gardzienice. Kwaśniewski jest autentyczny, nie ma w nim miejsca na kompromis. Zderza się jednak z rzeczywistością. Los jego teatru zależy od różnych aparatczyków z Socjalistycznego Związku Studentów Polskich, którzy kierują studencką spółdzielnią „Plastuś”, dysponującą funduszami na działalność kulturalną, decydują, kto pojedzie na festiwal itp. A są ludźmi miernego formatu, koniunkturalistami nastawionymi na karierę. Nie może też Kwaśniewski liczyć na swych kolegów z TWZ, którzy kończą studia i myślą raczej o stabilizacji życiowej. Ostatecznie zostaje całkiem sam. Postanawia założyć nowy

²⁸ K. Braun, *Teatr polski (1939–1989). Obszary wolności – obszary zniewolenia*, Warszawa 1994.

²⁹ T. Sobolewski, *Kino większego zaufania*, „Film” 1979, nr 52, s. 10.

³⁰ *Ibidem*.

teatr – podwórzowy, z którym zamierza ruszyć w trasę, do zwykłych ludzi, być jak średnio-wieczni kuglarze, występujący na placach i rogach ulic. A może jak artyści z powstałego w 1977 r. Teatru Gardzienice. Nie wiadomo, czy mu się uda, ale jego pomysł – podobnie jak wymienione teatry awangardowe – wyrasta z potrzeby buntu, niezgody na zafałszowaną rzeczywistość, nieautentyczność i koniunkturalizm.

Bohaterem tragicznym jest natomiast Filip Mosz (Jerzy Stuhr) z *Amatora*, pracujący jako zaopatrzeniowiec największej miejscowej fabryki. Filip kupuje kamerę, chcąc uwiecznić scenki z życia rodzinnego: ma kochaną żonę i małe dziecko. Zachęcony przez szefostwo swojej fabryki, zaczyna kręcić filmiki o miejscu pracy. Robi potem swoistą karierę jako filmowiec amator, zaczyna być znany w środowisku. Oczekuje się jednak od niego, w zamian za poparcie, że będzie robił filmy jak należy, że nie będzie sprawiał kłopotu. Filip początkowo nie rozumie, „dlaczego należy przystosować się do złych praktyk, zamiast je zmienić”³¹. Ostatecznie jest on gotowy pójść na kompromis, jednak – jak pisał Bogumił Drozdowski – „jako posłannik sztuki walczącej ponosi klęskę [...]. Decyzja prześwieślenia taśmy jest aktem pojednania z dyrekcją zakładu. Zakładowy Don Kichot oddaje pole, a cała próba kontestacji okupiona szczęściem osobistym i dobrem rodziny okazuje się bezsensowna albo mało sensowna”³².

Filip Mosz przekonuje się, że za sukces (jego filmy trafiają do telewizji i dostają nagrodę) trzeba płacić, że wszystko ma swoją cenę. Początkowo daje się wciągnąć w obcy mu świat, w jakiś sposób imponuje mu kariera artysty amatora. Przekonuje się jednak szybko, że za nieprzestrzeganie reguł gry grożą konsekwencje. Nie wystarczy tylko być uczciwym i robić „prawdziwe” filmy.

Do grupy filmów moralnego niepokoju zalicza się także dwie komedie w reżyserii Stanisława Barei: *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* (1978) i *Misia* (1981). Stanisław Bareja nie miał dobrej opinii u władz, zarzucano mu lansowanie drobnomieszczańskich gustów i niski poziom artystyczny. Jednocześnie na projekcjach jego filmów zawsze były komplety widzów. W 1968 r. podczas narady zwołanej w środowisku filmowców przez Wincentego Kraśkę „filmy tak kręcone, by podobały się publiczności, Kazimierz Kutz określił jako bareizm”³³. W rezultacie przez kolejne cztery lata Bareja nie mógł zrealizować żadnego filmu i dopiero zmiany organizacyjne w polskiej kinematografii i powołanie do życia nowych Zespołów Filmowych dały reżyserowi szansę powrotu do pracy. Powstała w 1972 r. komedia *Poszukiwany, poszukiwana* rozpoczęła nowy etap w reżyserkiej karierze Barei. Odtąd jego filmy stawały się coraz bardziej krytyczne wobec zastanej rzeczywistości. A w grudniu 1978 r. – po wielu bojach z cenzurą³⁴ – swoją premierę miała gorzka komedia *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*.

Filmem tym Bareja zaskoczył. Pojawiły się pozytywne recenzje wpisujące *Co mi zrobisz...* w nurt kina moralnego niepokoju. Popularny i opiniotwórczy krytyk i publicysta Zygmunt Kałużyński pisał: „Tymczasem prawda jest taka, że komedia *Co mi zrobisz...*

³¹ B. Janicka, *Pionek jako figura*, „Film” 1979, nr 49, s. 9.

³² B. Drozdowski, *Kilka fragmentów z życia artystycznego*, „Film” 1979, nr 51, s. 4.

³³ J. Fedorowicz, *Mistrz offu*, Warszawa 2019, s. 181–182.

³⁴ D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004, s. 216–217.

ustawia się w jednym szeregu z pakietem filmów krytycznych, publicystycznych, które wywołały zaciętrzewienie w ostatnich sezonach. Można wręcz powiedzieć, że jest to piąta z kolei pozycja w tym trendzie nowym dla nas. Cztery poprzednie to *Człowiek z marmuru*, *Barwy ochronne*, *Wodzirej*, *Bez znieczulenia*³⁵.

Arogancja władzy ukazana w filmie Barei jest porażająca. Można odnieść wrażenie, że na kierowniczych stanowiskach zasiadają same moralne i intelektualne miernoty. Ale dostaje się też ludziom mediów, którzy są przedstawieni jako pozbawieni moralnego kręgosłupa.

Bardziej szczegółowo środowisku filmowemu przyjrzał się jednak reżyser w swoim kolejnym obrazie pt. *Miś*. Zanim doszło do jego realizacji, został rozwiązany Zespół Filmowy „Pryzmat”, w którym powstał film *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*. Jako powód podano realizację m.in. właśnie filmu Barei i *Indeksu* (1977, premiera 1981, reż. Janusz Kijowski). Jak więc widać, mimo pozytywnych recenzji w prasie, władza nie zamierzała tolerować pokazywania jej w zbyt krytycznym świetle. Dodajmy, że *Indeks*, który trafił wówczas na półki, był też reprezentantem nurtu moralnego niepokoju. Rozwiązanie „Pryzmatu” odbiło się zresztą szerokim echem w środowisku, o czym świadczy choćby opisanie całej sprawy w wydawanym nielegalnie piśmie „Zapis” w 1979 r. w numerze 11³⁶.

Wspomniany wyżej film *Miś* także miał kłopoty z cenzurą i – gotowy już w marcu 1980 r. – czekał na premierę. Kolaudacja, która odbyła się w końcu września 1980 r., miała zupełnie inny przebieg niż kolaudacja filmu *Co mi zrobisz...*, ponieważ odbyła się już w czasach „Solidarności”. Za *Misia* reżyser został pochwalony. Trudno oprzeć się smutnej refleksji na temat dyspozycyjności politycznej i kunktatorstwa środowisk dziennikarskich i artystycznych. W końcu w tych wszystkich komisjach kolaudacyjnych zasiadali ciągle ci sami ludzie. Ganili Bareję, kiedy było to „słuszne”, a kiedy „słuszne” być przestało, to mieli dla niego wiele życzliwych słów³⁷.

W *Misiu* reżyser nie kryje swojego niezwykle krytycznego stosunku do elit artystycznych. Dostaje się filmowcom, telewizji, muzykom. Przy tym dokładnie wiadomo, co i kogo Bareja chce skrytykować. Pojawia się zatem parodia Festiwalu Piosenki Żołnierskiej w Kołobrzegu z prześmiewającym samego siebie piosenkarzem Krzysztofem Cwynarem i Wojciechem Pokorą jako autorem głupich, lecz ideologicznie poprawnych tekstów piosenek. Z kolei Stanisław Mikulski jako porucznik Lech Ryś, czyli Wujek Dobra Rada, to kpina z komiksowego kapitana Żbika. Prócz tego w *Misiu* znajduje się wiele scen toczących się na planie filmowym *Ostatniej paróweczki hrabiego Barry Kenta*. Wszystko to jest jedną wielką satyrą na kinematografię socjalistyczną. Warunki na planie są beznadziejne, brakuje kostiumów, a sami kostiumolodzy to idioci, historia jest przekształcana zgodnie z założeniami ideologicznymi, wszyscy używają wytartych sloganów i hasel, a w dodatku kwitną prywata i marnotrawstwo. Wychodzi też na jaw ubóstwo, kiedy to okazuje się, że ktoś ukraść parówki, które są najważniejszym

³⁵ Z. Kałużyński, *Jak cię złapię, zrobię film*, „Polityka” 1979, nr 7, s. 10.

³⁶ D. Dabert, *Kino moralnego niepokoju...*, s. 54–55.

³⁷ D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa...*, s. 216–217.

rekwizytem w filmie, a nowych nie ma. Dodajmy jeszcze, że reżyser *Ostatniej parówecki*... pierwotnie miał nosić nazwisko Porębał, co jednak zakwestionowała cenzura. Było bowiem zbyt czytelną aluzją do reżysera Bohdana Poręby w wieloraki sposób współpracującego z władzą.

Krytyce zostały poddane także środowiska teatralne, które nie mają oporów w produkcji kieszonkowych artystycznie, ale wówczas bardzo modnych i lansowanych oficjalnie, widowisk słowno-muzycznych o tematyce historycznej, zwanych śpiewogrami.

Film prezentuje zatem gruntowną i bardzo bezpośrednią krytykę środowisk artystycznych. Reżyser zarzuca im cynizm, konformizm, cwaniactwo i wazeliniarstwo, a także częstą miałkość intelektualną. *Miś* otrzymał różne pozytywne recenzje. Krzysztof Teodor Toeplitz wpisał go w nurt kina moralnego niepokoju, Janusz Zatorski stwierdzał zaś: „Dawno już nie widziałem komedii tak jątrzącej psychicznie, tak celnej i okrutnej w swoich definicjach rzeczywistości. Jeśli te definicje mogą budzić śmiech, to raczej historyczny”³⁸.

Środowiska muzyczno-teatralne były przedmiotem zainteresowania Andrzeja Wajdy w *Dyrygencie* i Krzysztofa Zanussi w *Kontrakcie* (oba obrazy z 1980 r.). W tym pierwszym znów przenosimy się do dużego prowincjonalnego miasta, które ma własną filharmonię. Jeden z bohaterów, dyrygent (Andrzej Seweryn), staje wobec trudnej sytuacji: musi ustąpić pola światowej sławy dyrygentowi przybyłemu gościnnie (John Gielgud). Zasadniczy konflikt rozgrywa się na płaszczyźnie psychologicznej, jednak Wajda korzysta z okazji, aby pokazać lokalne układy władzy. Jeden z recenzentów tak pisał o postaci granej przez Seweryna: „Człowiek o dużych ambicjach, lecz skazany na średni prowincjonalny zespół i pozbawiony nie tylko większego talentu, lecz także osobistego zaplecza kulturowego”³⁹.

Wątek lokalnych układów, klik, niejasnych powiązań i niejawnych decyzji, które decydują o życiu i karierze poszczególnych ludzi, jest stale obecny w kinie nurtu. Wajda podejmuje go także w swoim wcześniejszym obrazie pt. *Bez znieczulenia*, w którym ofiarą własnie personalnych rozgrywek pada znany dziennikarz-podróżnik, Jerzy (Zbigniew Zapasiewicz). Bohater przeżywa pasmo klęsk: zostawia go żona, odwołane zostają jego wykłady na uniwersytecie i zagraniczny wyjazd. Jest to skutek licznych intryg snutych przez ludzi, którym jakoś przeszkadza, stoi im na drodze – ludzi gorszych od niego, ale pozbawionych skrupułów. Intrygi okazują się skuteczne także dlatego, że adwersarze przywołują argumenty ideologiczne, wobec których Jerzy jest bezsilny. Przekonujemy się, jak łatwe jest zniszczenie wybitnego człowieka i wylansowanie kompletnej miernoty. Środowiska dziennikarskie zaś pełne są cyników i karierowiczów, którzy nie gardzą ideologiczną argumentacją, kiedy ta może przynieść profity.

Fatalnie wypadają też elity PRL w *Kontrakcie*. Cechuje je hipokryzja, interesowność, nazbyt lekkie obyczaje, rozpad więzi rodzinnych. Sam reżyser filmu, Krzysztof Zanussi, mówił, że jest to film o zbuntowanej młodzieży, której bunt nie jest autentyczny, i o świecie ludzi ustabilizowanych, którzy utracili busołą moralną⁴⁰. Zanussi ukazuje

³⁸ J. Zatorski, *Antologia absurdu*, „Kierunki” 1981, nr 27, s. 10.

³⁹ A. Ledóchowski, *V Symfonia*, „Film” 1980, nr 18, s. 9.

⁴⁰ K. Zanussi, *Wypowiedź*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1980, nr 20, s. 3.

galerię elit naukowych, partyjnych, artystycznych. W teatrze tańca panuje hipokryzja. Słynna tancerka baletowa Penelopa (w tej roli autentyczna gwiazda Leslie Caron), która przyjechała z Paryża, okazuje się kleptomanką, co ma tu wyraz symboliczny, a jej córka – matka sama nie wie, kto jest jej ojcem – osobą rozwichrzoną. Młode tancerki korzystają chętnie z protekcji dygnitarza partyjnego, same sugerując, że odwzajemnią się za nią w naturze. Jest to w tym środowisku przyjmowane jako coś oczywistego. Były naukowiec zaś – wyrzucony z uniwersytetu (być może w marcu 1968 r.) – pisujący do lokalnej prasy, pozostający w kontakcie z bliżej nieokreślonymi grupami opozycyjnymi, również – gdy tylko nadarza się okazja – jest gotów skorzystać z protekcji partyjnej.

Także młoda dziennikarka Ewa (Dorota Stalińska) z *Bez miłości* (1980, reż. Barbara Sass) bez skrupułów wykorzystuje każdą okazję, aby zrobić upragnioną karierę. Wyzyskuje uczucie starszego i ustosunkowanego redaktora, by zapewnić sobie „dojścia”, bez obiekcji nadużywa zaufania ludzi, o których pisze artykuły.

Obraz Polski Ludowej w kinie moralnego niepokoju jest ogromnie przygnębiający. Większość filmów z tego nurtu portretowało środowiska inteligenckie, sporadycznie bohaterem był robotnik (*Constans*, 1980, reż. Krzysztof Zanussi), nader często natomiast artysta – zawodowiec lub amator, żyjący na prowincji lub rzadziej w stolicy. Gdziekolwiek jednak działa się akcja i ktokolwiek był bohaterem, zawsze powtarza się pewien schemat. Przekonujemy się, że o karierze decydują układy, a ewentualny talent ma znaczenie drugorzędne. Może się wydawać, że penetrowanie środowisk dość egzotycznych z punktu widzenia przeciętnego obywatela odrywało filmy od rzeczywistości i życia zwykłych ludzi. Ale był to chyba zamysł celowy. Przede wszystkim pozwalał łatwiej ominąć spodziewane zastrzeżenia komisji oceniających filmy. W końcu to film Wajdy *Człowiek z marmuru*, pokazujący zniszczonego przez system stalinowski robotnika przodownika pracy, wywołał skandal. Gdyby Wajda nie był reżyserem o renomie międzynarodowej, nie miałby co liczyć na premierę swojego obrazu. Natomiast filmy o artystach, zwłaszcza dość poślednich: wodzirejach, szefach małych teatrów studenckich, prowincjonalnych aktorach, nie wywoływały aż tak silnych protestów cenzorskich.

Teatry, sale balowe, korytarze telewizji były metaforą PRL-u. Jak w soczewce skupiały się w nich wszelkie problemy i konflikty występujące w realnym życiu wszystkich ludzi mieszkających w kraju realnego socjalizmu. Wszyscy borykali się z podobnymi kłopotami, byli tłamszeni przez kliki i układy w miejscu pracy i w życiu publicznym. Dlatego, oglądając filmy o artystach, tak często kręcone przez twórców kina moralnego niepokoju, poznajemy rzeczywistość PRL-u.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA

Źródła archiwalne

Archiwum Akt Nowych, KC PZPR, Informacja o aktualnym stanie kinematografii za lata 1977–1978, 832/93.

OPRACOWANIA

- Balcerek J., *Klasa panująca a struktury społeczne w PRL* [w:] *Elity władzy w Polsce a struktura społeczna w latach 1944–1956*, red. P. Wójcik, Warszawa 1992.
- Barczykowska A., *Wielkomiejskie osiedla blokowe. Historia i współczesność*, „Kronika Miasta Poznania” 2018, nr 4.
- Bereś S., *Agenci na froncie literatury* [w:] *Twórcy na służbie. W służbie twórczości*, red. S. Ligarski, Warszawa 2019.
- Braun K., *Teatr polski (1939–1989). Obszary wolności – obszary zniewolenia*, Warszawa 1994.
- Cymer A., *Architektura w Polsce 1945–1989*, Warszawa 2018.
- Dabert D., *Kino moralnego niepokoju*, Poznań 2003.
- Dondziłło C., *Młode kino polskie lat siedemdziesiątych*, Warszawa 1985.
- Dondziłło C., *Żuk w wielkiej kupie*, „Film” 1978, nr 31.
- Drozdowski B., *Kilka fragmentów z życia artystycznego*, „Film” 1979, nr 19.
- Eisler J., *Czterdzieści pięć lat, które wstrząsnęły Polską. Historia polityczna 1944–1989*, Warszawa 2018.
- Fedorowicz J., *Mistrz offu*, Warszawa 2019.
- Hollender B., *Zespół TOR*, Warszawa 2000.
- Janicka B., *Pionek jako figura*, „Film” 1979, nr 49.
- Kałużyński Z., *Jak cię złapię, zrobię film*, „Polityka” 1979, nr 7.
- Karpiński J., *Wykres gorączki. Polska pod rządami komunistycznymi*, Lublin 2001.
- Kornatowska M., *Wodzireje i amatorzy*, Warszawa 1990.
- Kostka W., *Nomenklatura – zinstytucjonalizowana elita polityczna Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej*, „Studia Politicae Universitatis Silesiensis” 2006, t. 2.
- Ledóchowski A., *V Symfonia*, „Film” 1980, nr 18.
- Macyra R., Miłoś J., *Władza versus społeczeństwo – problem wzajemnej alienacji: uwagi wstępne* [w:] *Aby Polska rosła w siłę, a ludzie żyli dostatniej. PRL w latach 1970–1975*, red. M. Bukała, D. Iwaneczko, Rzeszów–Warszawa 2010.
- Narojek W., *Socjalistyczna Welfare State. Studium z psychologii społecznej Polski Ludowej*, Warszawa 1991.
- Pawlicki A., *Kompletna szarość. Cenzura w latach 1965–1972*, Warszawa 2001.
- Pokorna-Ignatowicz K., *Telewizja w systemie politycznym i medialnym PRL. Między polityką a widzem*, Kraków 2003.
- Połyńkiewicz A., *Rzeczywistość PRL a kształtowanie się opozycji w Polsce* [w:] *Społeczeństwo PRL*, t. 1, Poznań 2011.
- Rolicki J., *Edward Gierek – przerwana dekada*, Warszawa 1990.
- Sitarski P., M.B. Garda, K. Jajko, *Nowe media w PRL*, Łódź 2020.
- Skodlarski J., *Zarys historii gospodarczej Polski*, Warszawa 2000.
- Skotarczak D., *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004.
- Sobolewski T., *Kino większego zaufania*, „Film” 1979, nr 52.
- Sowiński P., *Wakacje w Polsce Ludowej. Polityka władz i ruch turystyczny (1945–1989)*, Warszawa 2005.
- Tejchma J., *Kulisy dymisji. Z dzienników ministra kultury 1974–1977*, Kraków 1991.
- Zanussi K., *PRL zza kamery* [w:] *Spór o PRL*, Kraków 1996.

Zanussi K., *Wypowiedź*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1980, nr 20.

Zatorski J., *Antologia absurdu*, „Kierunki” 1981, nr 27.

Zawistowski A., *Bilety do sklepu. Handel reglamentowany w PRL*, Warszawa 2017.

Artyści w filmach kina moralnego niepokoju

W drugiej połowie lat siedemdziesiątych XX w. narodził się w polskiej kinematografii nurt określony później mianem kina moralnego niepokoju. Filmy tego nurtu wyrastały bezpośrednio z konkretnej rzeczywistości społeczno-politycznej. Z jednej strony mówiły o wartościach uniwersalnych, takich jak prawda i dobro, czemu zawdzięczają swoją uniwersalność i aktualność, a z drugiej ukazywały realia Polski lat siedemdziesiątych. Choć nie jest to bezwzględna reguła, akcja filmów moralnego niepokoju toczyła się często w środowiskach inteligenckich, dziennikarskich oraz artystycznych. Jednakże opisywane w filmach teatry, sale balowe i korytarze telewizji były metaforą PRL-u. Osadzenie akcji w środowiskach artystycznych i twórczych, zwłaszcza dość poślednich – wśród małomiasteczkowych wodzirejów, szefów małych teatrów studenckich, prowincjonalnych aktorów – pozwalało na obejście zakazów i uśpienie uwagi cenzorów. Jak w soczewce skupiały się w tych filmach wszelkie problemy i konflikty występujące w realnym życiu wszystkich ludzi mieszkających w kraju realnego socjalizmu. Wszyscy borykali się z podobnymi kłopotami, byli tłamszeni przez kliki i układy w miejscu pracy i w życiu publicznym.

SŁOWA KLUCZOWE
PRL, film, życie społeczne

Artists in Films of the Cinema of Moral Anxiety

The second half of the 1970s saw the birth of a trend in Polish cinematography later described as the cinema of moral anxiety. Films created as part of this trend grew directly out of a specific socio-political reality. On the one hand, they spoke of universal values such as truth and goodness, to which they owe their universality and topicality, and on the other hand, they showed the reality of Poland in the 1970s. Although not an absolute rule, the plot of films of moral anxiety was often set in intellectual, journalistic and artistic circles. However, the theatres, ballrooms and television corridors described in the films were a metaphor for the Polish People's Republic. By setting the action in artistic and creative circles, especially rather mediocre ones, among small-town masters of ceremonies, heads of small student theatres, provincial actors, it was possible to circumvent the bans and slip under the censors' radar. All the problems and conflicts occurring in the real life of all people living in a real socialist country were reflected in these films. They all faced similar situations, being oppressed by cliques and arrangements in the workplace and in public life.

KEYWORDS

Polish People's Republic (PRL), film, social life

DOROTA SKOTARCZAK – profesor doktor habilitowany, kierownik Pracowni Historii Wizualnej na Wydziale Historii UAM. Zajmuje się historią wizualną, historią kultury, kulturą PRL. Autorka ok. 170 publikacji, w tym książek: *Od Astaire'a do Travolty. Amerykański musical filmowy w kontekście historii Stanów Zjednoczonych 1927–1979* (Poznań 1996); *Historia amerykańskiego musicalu filmowego* (Wrocław 2002); *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004; *Historia wizualna* (Poznań 2012, 2013); *Otwierać, milicjo! O powieści kryminalnej w PRL* (Szczecin–Warszawa 2019); *Stanisław Bareja. Jego czasy i filmy* (Łódź 2022).

DOROTA SKOTARCZAK – full professor and head of the Visual History Laboratory at the Faculty of History at Adam Mickiewicz University. She is involved in visual history, cultural history and the culture of the Polish People's Republic (PRL). Author of some 170 publications, including the following books: *Od Astaire'a do Travolty. Amerykański musical filmowy w kontekście historii Stanów Zjednoczonych 1927–1979* [From Astaire to Travolta. The American Film Musical in the Context of US History 1927–1979] (Poznań 1996), *Historia amerykańskiego musicalu filmowego* [The History of the American Film Musical] (Wrocław 2002), *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej* [The Image of the Society of the Polish People's Republic in Film Comedy] (Poznań 2004), *Historia wizualna* [Visual History] (Poznań 2012, 2013), *Otwierać, milicjo! O powieści kryminalnej w PRL* [Militia! Open Up! On the Criminal Novel in the Polish People's Republic] (Szczecin–Warsaw 2019), *Stanisław Bareja. Jego czasy i filmy* [Stanisław Bareja. His Times and Films] (Łódź 2022).