

## Obraz PRL we współczesnym kinie polskim

**Słowa kluczowe:** PRL, film, historia wizualna

**Keywords:** Polish People's Republic, movie, visual history

Od końca Polski Ludowej minęło trzydzieści lat. To dużo i niedużo zarazem. Trzydzieści lat to przeszło pokolenie, miliony ludzi w Polsce nie pamiętają już PRL-u, a biorąc pod uwagę współczesne tempo życia i zachodzących zmian, uznać można, że taki odcinek czasu to naprawdę sporo. Ale jednocześnie okres ten pozostaje ciągle nieprzepracowany, budzący emocje (bardzo różnej natury i o różnym natężeniu), nie do końca opisane. Jednym ze sposobów radzenia sobie z przeszłością, próbą jej zrozumienia jest artystyczne przetworzenie i zarazem opis w sztuce, np. w sztuce filmowej. Z punktu widzenia historyka natomiast film uznać można za rodzaj źródła historycznego, za pomocą którego badać można m.in. sposób myślenia o przeszłości, świadomości, a także ideologiczne koncepcje dotyczące minionych czasów.

A z drugiej strony zdać sobie należy sprawę, że to, jak historia przedstawiana jest w filmie, w sposób znaczący wpływać może na jej postrzeganie przez odbiorcę. Z powyższych względów warto zatem przyjrzeć się, w jaki sposób obrazuje się we współczesnym kinie polskim (w latach 2005–2018) okres Polski Ludowej.

Przyjęte w artykule ramy czasowe nie mają charakteru arbitralnego, ale są efektem ustaleń powziętych w związku z organizacją ogólnopolskiej konferencji naukowej poświęconej polskiemu kinu współczesnemu (ze szczególnym uwzględnieniem filmów historycznych), zorganizowanej w trakcie Festiwalu Filmów Fabularnych w Gdyni we wrześniu 2018 r. Wtedy zdecydowano się przyjąć taką właśnie cezurę czasową w dyskusji na temat współczesnego kina polskiego. Ja zatem uznaję ją za obowiązującą. Celem zasadniczym artykułu jest pokazanie, w jaki sposób przedstawia się czasy Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, jak się je ocenia, na ile autorzy danego dzieła mogą i chcą je odtworzyć (choćby za pomocą kostiumu czy muzyki), a na ile ich filmy pozostają artystyczną kreacją i luźną interpretacją przeszłości. Na ile takie, a nie inne przedstawienie PRL-u wynika z jego oceny i dzisiejszego postrzegania. Na temat wykorzystania filmu w praktyce badawczej historyka powstało ostatnio w Polsce niemało prac. Nie chciałabym powtarzać zawartych w nich ustaleń, tym niemniej wydaje się, że warto tu wymienić kilka opracowań omawiających to

zagadnienie, a napisanych bądź zredagowanych przez Piotra Witka<sup>1</sup>, Piotra Zwierzchowskiego<sup>2</sup>, Piotra Kurpiewskiego<sup>3</sup> oraz przeze mnie<sup>4</sup>.

Przedmiotem analizy w niniejszym artykule będą 24 filmy, których akcja osadzona została w PRL-u. Są to: *Mała Moskwa* (reż. Waldemar Krzystek, 2008), *Ile waży koń trojański* (reż. Juliusz Machulski, 2008), *Dom zły* (reż. Wojciech Smarzowski, 2009), *Operacja Dunaj* (reż. Jacek Głomb, 2009), *Popiehuszko. Wolność jest w nas* (reż. Rafał Wieczyński, 2009), *Rewers* (reż. Borys Lankosz, 2009), *Różyczka* (reż. Jan Kidawa-Błoński, 2010), *Czarny czwartek* (reż. Antoni Krauze, 2011), *80 milionów* (reż. Waldemar Krzystek, 2011), *Być jak Deyna* (reż. Anna Wieczur-Bluszcz, 2012), *Hans Kloss. Stawka większa niż śmierć* (reż. Patryk Vega, 2012), *Ida* (reż. Paweł Pawlikowski, 2013), *Papusza* (reż. Joanna Kos-Krauze, 2013), *Wałęsa. Człowiek z nadziei* (reż. Andrzej Wajda, 2013), *Bogowie* (reż. Łukasz Polkowski, 2014), *Jack Strong* (reż. Władysław Pasikowski, 2014), *Czerwony pająk* (reż. Marcin Koszałka, 2015), *Excentrycy. Po słonecznej stronie ulicy* (reż. Janusz Majewski, 2015), *Jestem mordercą* (reż. Maciej Pieprzyca, 2016), *Ostatnia rodzina* (reż. Jan P. Matuszyński, 2016), *Zaćma* (reż. Ryszard Bugajski, 2016), *Ach, śpij kochanie* (reż. Krzysztof Lang, 2017), *Sztuka kochania* (reż. Maria Sadowska, 2017), *Zimna wojna* (reż. Paweł Pawlikowski, 2018).

Akcja wymienionych filmów toczy w całości bądź w znacznej części w Polsce Ludowej. Wśród powyższych tytułów nie ma jednak tych, które opowiadają o losach żołnierzy podziemia niepodległościowego, czyli żołnierzy wyklętych. Sądzę, że jest to temat na zupełnie oddzielny artykuł. Filmy te bowiem stanowią odrębną grupę pozostającą w bardzo ściśle określonym kręgu tematycznym. Przy tym ich wymowa jest jednoznaczna (czego nie kwestionuję). Mnie natomiast interesują te obrazy, które pokazują funkcjonowanie społeczeństwa w tzw. realnym socjalizmie, w warunkach, w jakich przyszło żyć ludziom w Polsce po II wojnie światowej.

Po obejrzeniu wzmiankowanych dwudziestu czterech filmów od razu nasuwa się jeden wniosek: w żadnym z tych obrazów Polska Ludowa nie została przedstawiona w sposób pozytywny. Nie spodziewałam się wprawdzie filmowej gloryfikacji minionego okresu, sądziłam jednak, że być może pojawią się wątki nostalgiczne, związane z minioną młodością, która przypadła na lata PRL. Niczego takiego jednak nie ma. Nawet jeśli akcja na początku zdaje się zmierzać w tym kierunku, szybko okazuje się, że to tylko złudzenie, miłe złego początku. W Polsce nie występuje w sztuce popularnej nurt wyrażający tęsknotę za Polską Ludową. Ze zjawiskiem takim mamy do czynienia w Rosji, gdzie powstają książki i filmy apoteozujące ZSRR, wyrażające tęsknotę za czasem, gdy Rosja jako ZSRR była wielkim imperium, snujące roz-

<sup>1</sup> WITEK 2016a; WITEK 2016b.

<sup>2</sup> ZWIERZCHOWSKI, MAZUR 2011; ZWIERZCHOWSKI 2013; ZWIERZCHOWSKI 2011.

<sup>3</sup> KURPIEWSKI 2017.

<sup>4</sup> SKOTARCZAK 2004; *Media audiowizualne* 2008; *Okno na przeszłość* 2015; SKOTARCZAK 2012.

ważania z kręgu historii alternatywnej, pokazujące jak można było ocalić ZSRR, porównujące wspaniałość sowieckiego imperium z obecnym stanem upadku<sup>5</sup>. Tym niemniej można obserwować pewną nostalgię za PRL, która nie oznacza co prawda afirmacji, a związana jest właśnie ze wspomnieniami z dzieciństwa bądź/i z niektórymi produktami kultury masowej sprzed lat. Chętnie wraca się do starych piosenek (nie tylko do big bitu, ale i Marii Koterbskiej czy Sławy Przybylskiej), ogląda filmy i seriale (choćby *Czterdziestolatek* Jerzego Gruzy z lat 1974–1977 czy wszystko to, co wyszło spod ręki Stanisława Berei), wydaje się ponownie powieści milicyjne i komiksy (np. Kapitana Żbika). Można by zatem przypuszczać, że podobne wątki pojawią się w filmie. Okazało się jednak, że o ile waloryzuje się pozytywnie w odbiorze społecznym pewne elementy twórczości minionej epoki, o tyle jej całościowy obraz i jej ocena w sztuce, tu: w sztuce filmowej, jest negatywna. Można śmiało postawić tezę, że Polska Ludowa to Polska cierpiąca, udręczona, biedna. Taki jej obraz rysuje się jednoznacznie w filmie.

Co więcej, nawet w gatunku predysponowanym do pogodnego ujmowania rzeczywistości, w komedii, świat PRL to świat brzydkiej. Wśród wymienionych filmów cztery to właśnie komedie: *Ile waży koń trojański*, *Być jak Deyna*, *Operacja Dunaj* i *Rewers*, przy czym tę ostatnią należałoby określić jako komedię czarną.

Warto tutaj zwrócić uwagę na *Operację Dunaj*, obraz niekoniecznie wybitny, ale pod pewnymi względami ciekawy. Opowiada o jednym z najtragiczniejszych wydarzeń w historii Polski Ludowej — o wkroczeniu wojska do zbuntowanej Czechosłowacji w roku 1968. Dodajmy, co istotne, że *Operacja Dunaj* powstała w koprodukcji polsko-czeskiej, co może oznaczać, że Czesi przyjmują naszą filmową interpretację tamtych wydarzeń. W takim duchu wypowiadali się zresztą też aktorzy biorący udział w filmie: Bolek Polavka, Eva Polubowa i Jiri Menzel<sup>6</sup>, choć w samych Czechach film nie został przyjęty z wielkim entuzjazmem.

Oto jeden z polskich czołgów biorących udział w operacji gubi się, psuje i utyka w małym czeskim miasteczku. Początkowo jego mieszkańcy są nastawieni wrogo i nieufnie. Po pewnym czasie załoga czołgu i miejscowi dochodzą do porozumienia, zaprzyjaźniają się, a nawet rozkwitają uczucia między żołnierzami a czeskimi dziewczynami. Atmosfera robi się sielska, jest dobre jedzenie i piwo — porozumienie pełne. Film przypomina swoim klimatem słynne *Pociągi pod specjalnym nadzorem* (1966) Jiříego Menzla. Nie jest to przypadek, ale zabieg z pewnością celowy, o czym świadczy zarówno wystąpienie samego Menzla w jednej z głównych ról, jak i dalszy rozwój akcji.

Sielską atmosferę przerywa pojawienie się sowieckiego czołgu, którego załoga zachowuje się, jak przystało na najeżdźcę: strzela i taranuje ludność. Od jednej z kul ginie młoda dziewczyna. Do bezpiecznego świata czeskiej prowincji — w który

<sup>5</sup> WERNER 2018.

<sup>6</sup> <https://kino.dlastudenta.pl/film/operacja-dunaj-2009,5678.html> (dostęp: 17 XII 2020); <https://polskatimes.pl/jiri-menzel-czesi-byli-wsciekli/ar/38117> (dostęp: 19 XII 2020).

tak łatwo i chętnie wpisali się polscy żołnierze — wkrada się groza i śmierć. Nasi czołgiści stają w obronie czeskich przyjaciół, ale potem wszyscy Polacy i zakochane w nich dziewczyny, muszą uciekać. Należy mieć nadzieję, że uda im się dotrzeć do granicy austriackiej. W *Operacji Dunaj* wskazuje się zatem prawdziwego oprawcę: jest nim Związek Radziecki, którego ofiarą jest zarówno Polska, jak i Czechosłowacja, a wszelkie próby spokojnego ułożenia sobie życia, zostają zniszczone.

PRL jest zatem krajem, w którym nic się nie udaje — życie rodzinne, miłość, praca. Winny pozostaje zawsze złowrogi system narzucony nam przez wschodniego sąsiada. Także w innych filmach wskazuje się bezpośrednio na ZSRR jako pierwotne źródło zła (*Mala Moskwa, Operacja Dunaj, Jack Strong*). Zazwyczaj jednak ich twórcy ograniczają się do opisu polskiej rzeczywistości i miejscowej władzy. To jej opresyjność powoduje, że zwykli ludzie nie mogą być szczęśliwi. Polska Ludowa jest krajem, w którym nie ma miejsca na szczęście, bo PRL wszystko potrafi zniszczyć, splugawić. Jednocześnie jednak to nieudane życie osobiste bohaterów kolejnych filmów jest elementem do charakterystyki ówczesnej Polski. Wydaje się zresztą, że widać tu pewne podobieństwa i nawiązania do tradycji kina moralnego niepokoju. Tam również — a pamiętajmy, że były to filmy powstałe jeszcze w minionej epoce, w latach 1976–1981 — życie osobiste bohaterów ulegało erozji, za którą ponosił odpowiedzialność system władzy, choć oczywiście nie można było o tym mówić z taką bezpośredniością jak obecnie, że o wskazywaniu na ZSRR jako winowajcę nie wspomnę<sup>7</sup>.

Najbardziej skrajną sytuacją jest ta, gdy władza dopuszcza się zbrodni, niszcząc tym samym rodzinne szczęście. Klasycznym przykładem pozostaje tu *Czarny czwartek* traktujący o protestach robotniczych na Wybrzeżu w 1970 r., krwawo stłumionych przez ówczesne władze. Wśród bohaterów pojawiają się autentyczni bohaterowie tamtych wydarzeń, a wśród nich zwykła rodzina: mąż, żona, troje dzieci. Kochają się, są ze sobą szczęśliwi aż do chwili, gdy jedna z kul trafia jadącego do pracy męża i ojca. Władza postanowiła spacyfikować krwawo robotnicze protesty, spowodowane drastyczną podwyżką cen. Gina niewinni robotnicy, do których strzela władza, mieniająca się robotniczą. Śmierć przerywa rodzinne szczęście. Co więcej, rodzina skazana na ubóstwo, ponieważ będzie żyć wyłącznie z tego, co zarobi matka; musi opuścić Trójmiasto i wyjechać na prowincję, aby nie narażać się na prześladowania. Władza nie wybacza ludziom, którym krzywdę sama wyrządziła.

Śmiercią kończy się również romans polskiego oficera z Rosjanką. Akcja dzieje się w Legnicy, w mieście w którym stacjonował wielotysięczny radziecki kontyngent wojskowy. Nie ma jednak możliwości, aby radziecka kobieta rozwiodła się z mężem-oficerem i poślubiła Polaka. Nie pozwalają na to radzieckie służby specjalne, które zabijają dziewczynę. Lepiej kończy jej polski kochanek — ma szczęście, że przejmują go na czas jego polscy przełożeni. Po raz kolejny też, po *Operacji Dunaj*, przekonujemy się, że źródłem zła jest ZSRR, a to co dzieje się w Polsce, ma charakter

<sup>7</sup> Vide DABERT 2003, s. 194–204.

wtórny. O ile też sowieckie służby karzą bezwzględnie najdrobniejszą niesubordynację, o tyle Polaków stać na pewną solidarność środowiskową. Tragicznie dla głównego bohatera kończy się również *Jack Strong*, opowieść o działalności i ucieczce na Zachód płk. Ryszarda Kuklińskiego. Chociaż udaje mu się wydostać z Polski wraz z całą rodziną, już w USA dopada go zemsta sowieckich służb. W niewyjaśnionych okolicznościach giną dwaj synowie pułkownika. Po raz kolejny przekonujemy się, że dobre życie nie jest dane Polakowi, gdy jego ojczyzna jest zniewolona.

Więcej szczęścia mają działacz Solidarności i jego żona w *80 milionów*. Jemu udaje się przetrwać przesłuchanie mimo gróźb uczynienia krzywdy jego rodzącej małżonce, ona zaś zostaje ukryta przez personel szpitala na oddziale kardiologicznym. Przy okazji omawiania tego filmu warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną sprawę. Pokazane zostało tu bowiem małżeństwo „mieszane”. Mąż jest działaczem NSZZ Solidarność, żona pochodzi z rodziny lokalnego prominenta partyjnego. Korzystają z pomocy ojca kobiety (mieszkanie), choć podziela ona poglądy męża. W każdym razie, gdy mąż bierze udział w brawurowej akcji ratowania pieniędzy Solidarności, małżonkowie są już zdani tylko na siebie i na pomoc podobnie myślących ludzi, których zresztą jest wielu.

Bywa jednak i tak, że miłość i szczęście są niemożliwe, bo jedna ze stron jest donosicielem, tzw. TW, czyli tajnym współpracownikiem UB/SB. Z taką sytuacją mamy do czynienia w głośnym ostatnio filmie *Zimna wojna*. Gdy dziewczyna wyznaje ukochanemu, że cywilny funkcjonariusz wypytuje ją o niego, mężczyzna decyduje się uciec do Berlina Zachodniego. Chce by ona uciekła razem z nim, ale ta zostaje. Spotykają się później parokrotnie, jednak nie są w stanie ułożyć sobie życia ani na Zachodzie, gdzie czują się wyobcowani, ani w Polsce, do której powrót nie jest łatwy i wiąże się z kolejnymi świadczeniami na rzecz służb specjalnych. Niemożliwa jest też miłość w *Excentrykach*: ona okazuje się agentką chyba kontrwywiadu, mającą zadanie śledzić głównego bohatera. Mimo że się w nim zakochuje, musi odejść, gdy dostaje taki rozkaz.

Współpraca ze Służbą Bezpieczeństwa niszczy też miłość w *Różyczce*, filmie opartym luźno na faktach z życia Pawła Jasionicy<sup>8</sup>. Dziewczyna, w której zakochuje się popularny literat, znany z antyrządowych poglądów, okazuje się podstawiona agentką SB. Rzecz kończy się tragicznie: tytułowa Różyczka zakochuje się naprawdę, ale nie jest w stanie uchronić pisarza przed śmierciąadaną mu przez kapitana SB, a swojego byłego kochanka. Kapitan też zresztą jest sfrustrowany i zazdrosny o byłą dziewczynę, a w końcu musi opuścić Polskę na skutek rozgrywek wewnątrzpartyjnych, jako osoba żydowskiego pochodzenia. Akcja bowiem dzieje się pod koniec lat sześćdziesiątych. Dodajmy, że autentyczna historia Jasionicy była znacznie tragiczniejsza: poślubił agentkę SB, która przeżyła go i utrzymywała się z praw autorskich do jego dzieł, co można uznać za prawdziwą ironię losu. Z kolei w *Rewersie*, czarnej komedii osadzonej w realiach 1953 r., bohaterka — egzaltowana

<sup>8</sup> SIEDLECKA 2005, s. 328–376.

redaktorka z wydawnictwa literackiego — truje ukochanego, gdy dowiaduje się, że jest on z UB i w dodatku oczekuje od niej pisanie donosów na jej szefa.

Okazuje się zatem, że w PRL miłość kończy się zwykle klęską wskutek bezpośredniej i brutalnej ingerencji władzy w życie osobiste obywateli. A jeśli rodzina trwa, to często okazuje się nieszczęśliwa, za co winę też zdaje się ponosić system. W komedii *Ile waży koń trojański*, filmie którego akcja toczy się w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, pierwsze małżeństwo bohaterki rozpada się, jej mąż jest bowiem niewierny. Co prawda potrafi zarobić, ale robi to w odrażająco cwaniacki sposób, a poza tym ma okropną grzywkę w stylu sprzed 1989 r. Dopiero po upadku komuny bohaterka znajduje prawdziwą miłość. Z filmu płynie zaś jednoznaczna sugestia, że wszystko, co było przed czerwcem tego roku było nieudane, brzydkie, niesympatyczne, a prawdziwe życie zaczęło się dopiero potem. Również w *Być jak Deyna* świat wyraźnie ładnieje po 1989 r.: ludzie zaczynają wyglądać lepiej, ojciec głównego bohatera przystojnieje, a mama staje się urodziwsza. Poprawia się też estetyka świata, w którym żyją bohaterowie, wyciszają się rodzinne konflikty. Nie wszystkim jednak dane jest doczekać przełomu. W *Czerwonym pająku* wszystkie małżeństwa robią wrażenie niekochających się, a nawet pozbawionych wzajemnej życzliwości, w *Jestem mordercą* początkowo szczęśliwy z żoną porucznik MO powoli deprawuje się, wybierając karierę zamiast rodzinnego szczęścia. Z ukochaną musi się też rozstać porucznik milicji w *Ach, śpij kochanie*, dziewczyna zbyt dużo wie o niegodziwościach Urzędu Bezpieczeństwa, aby sama mogła być bezpieczna. Oficer załatwia jej fałszywe papiery i wysyła w świat, wiedząc, że nie zdoła obronić jej przed zemstą służb, która ciągle jest możliwa.

To rozbite lub zniszczone życie osobiste, osierocone rodziny to efekt takich, a nie innych warunków politycznych w Polsce. Władza i jej służby specjalne bezlitośnie traktują ludzi, nawet strzelają do robotników. A jednocześnie wytwarzają niezdolny klimat osaczenia i zniewolenia, w którym nie ma miejsca na zwyczajne życie małżeńskie i rodzinne.

A ponadto Polska Ludowa to miejsce, w którym władza ludzi bezlitośnie poniża i nimi pomiata. Zachowuje się dokładnie odwrotnie do głoszonych przez siebie haseł, nie liczy się z żadnymi uczuciami. Wstrząsający przykład mamy w *Czarnym czwartku*, w którym władza uniemożliwia rodzinom pomordowanych robotników ich godny pochówek. Pogrzeb jednego z nich odbywa się nocą, pod kontrolą milicji, i bierze w nim udział wyłącznie najbliższa rodzina. Tym samym zostaje złamana jedna z najistotniejszych zasad związanych z postępowaniem wobec zmarłych. Scena na cmentarzu robi wielkie wrażenie, oparta jest zresztą na faktach<sup>9</sup>. Żona zmarłego nie wytrzymuje sytuacji i wpada w rodzaj katatonii, z której wyrwy ją dopiero lekarz odwołujący się do jej uczuć macierzyńskich. W tym samym filmie pokazano, jak władza bezlitośnie bije i torturuje zatrzymanych, choć przecież żaden z nich nie jest przestępcą, a niektórzy nawet nie brali udziału w protestach.

<sup>9</sup> EISLER 2012, s. 407–409.

Zresztą sceny bicia, pastwienia się nad ludźmi, „pałowania” podczas demonstracji i w komisariatach pojawiają się też w innych filmach: *Człowieku z nadziei*, *Popiełuszko*. *Wolność jest w nas*, *Ach, śpij kochanie*, *Zaćma*, *Różyczka*, *80 milionów*. Zawsze robią przerażające wrażenie, widać, że twórcy filmów starali się oddać bestialstwo władzy i podległych im służb, podkreślić jej totalitarny charakter i cechujący ją całkowity brak szacunku dla obywateli. W niektórych filmach sceny pastwienia się oparte są na faktycznych wydarzeniach, np. w *Popiełuszcze* oprócz scen obrazujących zabójstwo samego księdza, pokazano też Grzegorza Przemyka, zakatowanego syna znanej opozycjonistki, Barbary Sadowskiej<sup>10</sup>. Podobnie w *Czarnym czwartku* scena bicia młodego chłopaka w komisariacie miała miejsce w rzeczywistości<sup>11</sup>. Również prawdziwa jest historia opowiedziana w *80 milionach*, gdzie SB tropi, bije i zastrasza działaczy Solidarności<sup>12</sup>.

Poniżanie ludzi ma jednak wymiar również psychologiczny. Władza, o czym już pisałam wcześniej, przymusza obywateli, aby wzajemnie na siebie donosili. Żony mają donosić na mężów, mężowie na żony. Bezpieka zdaje się tu nie liczyć z żadnymi uczuciami, wykorzystuje każdą okazję, aby łamać charaktery i deprawować. Skłania do współpracy, stosując perswazję (np. w *Rewersie* i *Różyczce*), ale potrafi też zastraszać — mniej lub bardziej skutecznie — bezbronnych ludzi, demonstrując sceny bicia lub sugerując konsekwencje, które mogą spaść na żonę czy nowonarodzone dziecko (*Człowiek z nadziei*). W jeszcze innych przypadkach SB żeruje na ludzkiej niewiedzy, tak jest w *Zaćmie*, gdzie donosicielem jest woźny, obawiający się tajemniczego żydowskiego spisku. Ciekawe, że osobą demaskującą źródła lęków woźnego jest Luna Bristigierowa, wówczas już odsunięta od władzy i wpływów<sup>13</sup>.

Zastraszaniu i poniżaniu towarzyszy często deprawowanie zwykłych ludzi. Bo przecież skłonienie kogoś do bycia konfidentem SB (*Różyczka*, *Zaćma*) jest formą deprawacji, złamania kręgosłupa moralnego — po takim doświadczeniu trudno być już zupełnie normalnym. Jest zatem Polska Ludowa miejscem deprawacji, niszczenia tożsamości. Ale chodzi tu nie tylko o donosicielstwo, w taki lub inny sposób państwo pastwi się nad ludźmi niebędącymi w stanie stawić oporu wszechogarniającemu złu. Oto w *Domu złym* sama milicja jest niewiele warta, niemal wszyscy funkcjonariusze to alkoholicy, oficerowie uwikłani są w lokalne układy, normą jest prostactwo, żeby nie rzec chamstwo wobec obywateli, panuje pełne rozprzężenie moralne. Obraz ten — a akcja dzieje się w końcu lat siedemdziesiątych i w osiemdziesiątych — zdaje się zresztą potwierdzać dzisiejsze ustalenia dotyczące ówczesnej milicji<sup>14</sup>. Gdy jeden

<sup>10</sup> KARPIŃSKI 2001, s. 477.

<sup>11</sup> EISLER 2012, s. 290–291.

<sup>12</sup> Historię wypłacenia z banku i ukrycia przed władzami pieniędzy Solidarności w roku 1981 opisała Katarzyna Kaczorowska (KACZOROWSKA 2011). Ostatnio zaś opowiadał o niej uczestnik wydarzeń, działacz NSZZ Solidarność, Stanisław Huskowski (grany przez Wojciecha Solarza) w wywiadzie udzielonym Elizie Olczyk (HUSKOWSKI 2020, s. 19).

<sup>13</sup> Na temat Luny Bristigierowej vide BUSKALSKA 2016.

<sup>14</sup> PLESKOT, s. 52–56.

z oficerów usiłuje być zawodowo uczciwy, zostaje skrytobójczo zabity przez swoich kolegów, którzy następnie winę próbują zrzucić na zupełnie niewinnego człowieka.

Bardzo ciekawy portret młodego i zdolnego porucznika milicji pojawia się w *Jestem mordercą*. Oficerowi zostaje powierzone bardzo ważne dochodzenie — film oparty jest na autentycznej historii dotyczącej „wampira z Zagłębia”, wielokrotnego mordercy kobiet, działającego w latach 1964–1970, którego jedną z ofiar była bratanica Edwarda Gierka. Po wieloletnim śledztwie ujęto i skazano Zdzisława Marchwickiego, choć jego wina po dziś dzień budzi wątpliwości<sup>15</sup>. Ku tezie o niewinności Marchwickiego zdają się skłaniać autorzy *Jestem mordercą*. Tak czy inaczej śledztwo prowadzone jest specyficznie: ponieważ zbrodnie budzą społeczną grozę, wiadomo że trzeba kogoś złapać i osądzić. Sam porucznik początkowo uczciwie zabiera się do pracy, później powoli zaczyna ulegać naciskom, manipuluje śledztwem i dowodami, wpływa na świadków. Awansuje wprawdzie, ale rozpadowi ulega jego osobowość, odchodzi od niego przerażona żona, opuszczają go przyjaciele niegodzący się na matactwa podczas zbierania dowodów winy. Klimat filmu przywodzi na myśl znów kino moralnego niepokoju — już w końcu lat siedemdziesiątych stawiano problem skutków uwikłania w system i kariery za wszelką cenę.

W *Ach, śpij kochanie*, kolejnym filmie opowiadającym historię masowego mordercy, tym razem Władysława Mazurkiewicza, zwanego pięknym Władziem, który działał w latach czterdziestych i pięćdziesiątych<sup>16</sup>, przeciwstawia się funkcjonariuszy milicji i Urzędu Bezpieczeństwa, sugerując, że ci drudzy są bez porównania gorsi. Kradną, gwałcą, kryją zbrodniarzy kryminalnych, czerpiąc z tego zyski. W dodatku mogą liczyć na pełne oparcie ze strony swoich przełożonych. Dopiero „odwilż” i rok 1956 przynoszą ze sobą pewne zmiany, pozwalające na podjęcie zatuszowanych wcześniej spraw. O pełnej sprawiedliwości nie ma jednak mowy. Młody oficer milicji wie o tym i wymierza ją sam.

Jeszcze ciekawiej wypada kapitan SB w *80 milionach*, okazuje się bowiem karierowiczem i cynikiem. Za odpowiednią opłatą — 20% pieniędzy związkowych — jest gotów chronić działaczy Solidarności. Deklaruje przy tym brak wiary w socjalizm i przewiduje rychły upadek systemu. Jego plan jednak się nie udaje.

Widać zatem, że zarówno władza, funkcjonariusze partyjni, jak i służby (milicja, UB/SB) przedstawiane są jednoznacznie negatywnie, choć zdarza się, że różnicuje się milicję i bezpieczeństwo na korzyść tej pierwszej (*Ach, śpij kochanie*). Tak samo jak zdarza się przeciwstawić PRL, jej służby i wojsko, Związkowi Radzieckiemu, jego tajnym służbom i armii (*Mala Moskwa, Jack Strong, Hans Kloss. Stawka większa niż śmierć, Operacja Dunaj*). Przy tym opinia jest zawsze jednoznaczna — zło idzie stamtąd, oni są gorsi od naszych, z naszymi można pertraktować, jakoś się ułoży, z tamtymi — nigdy.

<sup>15</sup> Vide: STARZAK 2003; KUNICKI, ŁAWECKI 2017.

<sup>16</sup> ŁAZAREWICZ 2015.



Również aparat partyjny nie wypada w filmach o PRL pozytywnie. Przy czym raczej nie mówi się o zwykłych członkach partii, choć są od tego wyjątki, np. w *Być jak Deyna* ojciec głównego bohatera jest takim szeregowym partyjniakiem, a następnie z kierowcy autobusu przeobraża się w odnoszącego sukces biznesmena — nabiera godnego wyglądu i ogłady. Czyżby płynęła stąd sugestia, jakimi drogami podążali towarzysze z PZPR po przełomowym 1989 r.? Porzucenie partii i wejście w świat interesów okazuje się wielce korzystne dla całej rodziny. Jednak pokazuje się raczej osoby funkcyjne w PZPR, często przedstawiciele wyższych i najwyższych władz. Tak jest w *Czarnym czwartku*, gdzie odtworzono rozmowy prowadzone z udziałem Władysława Gomułki, poprzedzające decyzję o krwawej pacyfikacji Wybrzeża. Zwraca przy tym brak postaci Wojciecha Jaruzelskiego, którego udział w całej sprawie nie budzi wątpliwości<sup>17</sup>. Warto odnotować, że jedynym prominentem ukazany zdecydowanie pozytywnie jest Edward Gierek, a ma to miejsce w *Jestem mordercą*. Gierek jest już wówczas I sekretarzem KC PZPR, a prowadzonym śledztwem jest zainteresowany osobiście, gdyż „wampir z Zagłębia” zamordował też jego krewną. I sekretarz jest w filmie człowiekiem sympatycznym, dobrze wychowanym, chętnie rozmawiającym ze zwykłymi obywatelami, prostolinijnym i niepijącym. Ta ostatnia cecha wyróżnia go zresztą na tle innych partyjnych oficjeli<sup>18</sup>. Czyżby zatem przejawiał się tutaj swoisty „mit” Gierka jako najlepszego z I sekretarzy?<sup>19</sup>

Z kolei w dwóch filmach biograficznych, poświęconych Zbigniewowi Relidze (*Bogowie*) i Michalinie Wisłockiej (*Sztuka kochania*), partyjni prominenci to ludzie kapryśni, blokujący kariery, arogancy. W dodatku okazują się wielkimi hipokrytami i — co ciekawe — mizoginami. Tak właśnie jest w *Sztuce kochania*, gdzie partia długo nie chce dopuścić do druku książki Wisłockiej, a jednym z argumentów jest to, że napisała ją kobieta. Film zatem dezawuuje jedno z propagandowych haseł PRL o równouprawnieniu kobiet.

Ciekawe wydaje się, że przedmiotem zainteresowania współczesnego kina są zbrodnie i zbrodniarze działający w PRL. Nierzadko sięga się po autentyczne wydarzenia (*Jestem mordercą*, *Ach, śpij kochanie czy Czerwony pająk*, oparty na historii Karola Kota działającego w Krakowie w drugiej połowie lat sześćdziesiątych), a niekiedy przedstawia morderstwa niemające pokrycia w faktach (*Dom zły*, *Rewers*). W tym ostatnim przypadku jednak zbrodnie są mniej przerażające, dla tej z *Rewersu* można zaś znaleźć nawet wytłumaczenie. Może to wskazywać na PRL jako miejsce, gdzie lęgną się wszelkie patologie, a panujący klimat przygnębienia, braku perspektyw, ubóstwa sprzyja zachowaniom skrajnym, nieumiarkowanym, dzikim. W tym zatem sensie to Polska Ludowa jest jakoś współodpowiedzialna za wszystkie te zbrodnie i wynaturzenia.

<sup>17</sup> EISLER 2012, s. 174–177, 195, 257–259.

<sup>18</sup> GAJDZIŃSKI 2014, s. 38, 274–275.

<sup>19</sup> EISLER 2014, s. 310–311; vide też ROLICKI 2002.

Ale Polska Ludowa jest też krajem bardzo ubogim, gdzie ludziom żyje się ciężko, a podstawowe dobra uchodzą często za luksus. Lepiej żyje się tylko nielicznym. Przede wszystkim więc brakuje mieszkań, ludzie tłamszą się po kilka osób w jednym pokoju, niekiedy bez bieżącej wody, a perspektywa dostania własnego metrażu jawi się jako szczyt marzeń (*Czarny czwartek, Ach, śpij kochanie, Wałęsa. Człowiek z nadziei*). Jednak elitom żyje się lepiej, a mieszkanie czy nawet własny domek jest nagrodą od władz (*Jestem mordercą, Jack Strong*). Elegancko, w pięknych mieszkaniach, często jeszcze w przedwojennych kamienicach żyją PRL-owskie elity (*Ida, Zaćma*). Czyżby to były mieszkania przy alei Róż, którą upodobały sobie władze?

Bieda podkreślana jest w filmach poprzez odpowiednią scenografię, dobór pejzażu. Nierzadko, aby uwypuklić zgrzebną PRL-u i życia w nim, twórcy wykorzystują taśmę czarnobiałą (*Papusza, Ida, Zimna wojna*), co ma pomóc oddać atmosferę życia w ówczesnej Polsce. Ale i kolorowa taśma nie rozjaśnia ponurości krajobrazu. W *Czerwonym pająku* Kraków lat sześćdziesiątych jest obskurny, brudny, uderza ubóstwo. Nawet mieszkanie głównego bohatera, skądinąd świadczące o pewnej zamożności, robi wrażenie jakby smutek ulicy przenikał do wnętrza. Smętne ulice, wyboiste, zaniedbane, odrapane ściany domów pojawiają się w filmach Pawlikowskiego, w *Ach, śpij kochanie* czy *Jestem mordercą*. Beznadziejne wrażenie robi też dom w *Domie złym*, choć mieszkający w nim gospodarze nie należą do najbiedniejszych. Z kolei dość ubogie mieszkanie bohaterów *Być jak Deyna* ewoluuje wraz z upływem czasu, zmieniając się na lepsze po roku 1989.

W filmach pojawiają się też mieszkania w blokach. W *Czernym czwartku* i *Wałęsie...* są one przedmiotem marzeń. W *Jack Strong* i *Jestem mordercą* bohaterowie — oficerowie milicji i wojska — szybko opuszczają blokowiska, przeprowadzając się do domków jednorodzinnych, co jest dowodem ich awansu zawodowego. W kawalerce wypełnionej książkami mieszka ks. Popiełuszko. Do dużego, jak na ówczesne standardy, mieszkania w nowym osiedlu wprowadza się rodzina Beksińskich (*Ostatnia rodzina*). Wszystkie ściany w pokojach obstawione są meblściankami i półkami z książkami i płytami. Każdy, kto pamięta tamte czasy, wie, że tak właśnie wyglądały typowe inteligenckie mieszkania w blokach, z książkami piętrzącymi się aż pod sufit.

Filmowy PRL jest też miejscem, gdzie się klnie. Wprawdzie nie wszyscy i nie we wszystkich filmach, niemniej przekleństwa pojawiają się głównie w ustach przedstawicieli służb mundurowych, czyli milicji i UB/SB (np. *Dom zły, 80 milionów*) i wojska (*Operacja Dunaj*) lub klas niższych (np. *Być jak Deyna*), choć w zdenerwowaniu potrafi zakląć też docent Religa (*Bogowie*). Co jednak warto odnotować, wszyscy operują właściwie jednym, bardzo modnym dzisiaj słowem. Chodzi o słowo „k...”. Wydaje mi się to sporym zubożeniem języka przekleństw i patrzeniem na minione czasy z dzisiejszej perspektywy. Owo słowo zawrotną karierę zaczęło robić w latach osiemdziesiątych, wypierając tak popularne wcześniej przekleństwa jak „cholera jasna”, „psia krew” czy „psia mać”. Żadnego z nich jednak nie słyszymy w omawia-

nych filmach, choć były w obiegu znacznie szerszym niż przekleństwo, którego nie szczędzą nam twórcy dzisiejszych filmów. Najwyraźniej więc owi twórcy (scenarzyści, autorzy dialogów) nie byli w stanie wyjść poza dzisiejsze ubóstwo językowe w tej materii i narzucili bohaterom swoich filmów współczesne nawyki w tym zakresie.

Zresztą bardzo podobnie jest w kwestii ilustracji muzycznej. Od razu trzeba powiedzieć, że muzyka, zwłaszcza piosenki, są ulubionym sposobem, poprzez który charakteryzuje się PRL, prezentowane środowiska społeczne i zawodowe oraz czas, w którym toczy się akcja danego filmu. Jednak i w tym względzie, do pewnego stopnia, autorzy narzucili współczesne wyobrażenie o tamtej muzyce, a więc w filmach (choć nie we wszystkich) słyszymy to, co autorom filmów wydaje się, że było wówczas słuchane.

Naturalnie są i takie obszary, gdzie muzyka została dobrana bardzo starannie i celowo, jak choćby w *Zimnej wojnie*. Piosenki pozwalają nam zorientować się w upływającym w filmie czasie. Z kolei w *Papuszy* słuchamy muzyki cygańskiej, gdyż tytułowa bohaterka to słynna cygańska poetka. W *Rewersie* pojawia się pieśń masowa stosowna dla roku 1953, w którym toczy się akcja, a bohater *Czerwonego pająka* słucha najnowszego podówczas przeboju Piotra Szczepanika. W Krakowie zaś, będącym miejscem akcji *Ach, śpij kochanie*, w połowie lat pięćdziesiątych, zamożne osoby spędzają czas w eleganckich restauracjach, w których rozbrzmiewają przedwojenne szlagiery. W pierwszej połowie lat pięćdziesiątych oficjalne wykonywanie takowych było zabronione, choć powróciły one szybko na fali „odwilży”<sup>20</sup>. Inna sprawa, że wykonywano je przez cały czas właśnie w eleganckich lokalach, do których chodzili tylko wybrani<sup>21</sup>, tacy właśnie jak w filmie *Ach, śpij kochanie*.

Istotną i ciekawą rolę odegrała muzyka w *Malej Moskwie*. Oto młoda żona radzieckiego lotnika stacjonującego w Legnicy podczas konkursu piosenkarzkiego śpiewa *Grand valse brillante* z repertuaru Ewy Demarczyk. Co więcej, wykonuje go po polsku, a pytana, skąd zna słowa, wyjaśnia, że nauczyła się ich, słuchając oryginalnej wersji utworu. Jest prawdą, że polska kultura cieszyła się w ZSRR popularnością, wręcz budziła fascynację. To oczywiście nie mogło podobać się sowieckim służbom, uderzało bowiem w pryncypia. To, co najlepsze, mogło pochodzić tylko z Kraju Rad.

Muzyka odgrywa też bardzo istotną rolę w *Excentrykach*. Akcja toczy się w końcu lat pięćdziesiątych w Ciechocinku. Muzyka, wykonywana przez orkiestrę, której szefem jest główny bohater — reemigrant z Anglii — sugerowałaby natomiast drugą połowę lat czterdziestych, a do Polski trafiła po wojnie. Pojawia się tam bowiem tytułowe *Out the sunny side of the Street* z repertuaru Tommy’ego Dorseya i czołowe przeboje Glenna Millera, a więc to, co grano w USA na początku lat

<sup>20</sup> BITTNER 2017, s. 55–57.

<sup>21</sup> ŚWIDA-ZIĘBA 1997, s. 141.

czterdziestych, a w Polsce po wojnie<sup>22</sup>. Również ukochana bohaterka, która w końcu okazuje się agentką kontrwywiadu (a może SB), ubiera się specyficznie, niekiedy w stylu Rity Hayworth z filmu *Gilda* (reż. Ch. Vidor, 1946), co oznaczałoby połowę lat czterdziestych, a niekiedy w stylu New Look, co z kolei wskazuje na końcówkę tej dekady, ewentualnie początek lat pięćdziesiątych. Nie był to wówczas styl popularny w Polsce, a później przyszła już inna moda<sup>23</sup>. Odnieść można zatem wrażenie, że to przemieszanie muzyczno-stylistyczne ma jakiś cel. Być może chodzi o pewne odrealnienie akcji, baśniowość. Tym bardziej boleśnie uderza nas w końcu wiadomość, że każdy ruch bohatera jest monitorowany przez tajne służby.

W filmach pojawia się też muzyka popularna. W *Jack Strong* podczas wojskowej zabawy w latach siedemdziesiątych słychać w tle Jerzego Połomskiego, a szczęśliwy jeszcze z żoną bohater *Domu złego* w telewizji końca dekady Gierkowskiej ogląda Helenę Vondráčkovą, która była wówczas w Polsce częstym gościem. Gdy akcja filmu przenosi się w lata osiemdziesiąte, pojawia się już polski rock. Muzyka rockowa stanowi też ilustrację do *Wałęsy*, pojawia się też w *Ostatniej rodzinie*. Przy tym ani w przypadku *Domu złego*, ani obrazu o przywódce „Solidarności”, nie przywiązywano zbyt dużej wagi do tego, czy odtwarzane piosenki były już znane w czasie, w którym dzieją się przedstawione wydarzenia. Chodziło więc raczej o to, że muzyka rockowa kojarzy się dzisiaj z buntem, protestem przeciwko PRL. Jest to rzecz do dyskusji, na ile można uznać to za pogląd uprawniony, a na ile za obiegową opinię<sup>24</sup>.

Z kolei w *Czarnym czwartku* w tle słyszymy *Balladę o Janku Wiśniewskim*, która już zawsze kojarzyć się będzie z buntem robotników i jego krwawą pacyfikacją w grudniu 1970 r. na Wybrzeżu. W filmie poświęconym tamtym wydarzeniom nie mogło piosenki tej zabraknąć, choć nie była ona wówczas śpiewana, bo powstała dopiero później. Pierwsze natomiast jej filmowe wykonanie miało miejsce w *Człowieku z żelaza* (1981) Andrzeja Wajdy, w którym również mamy odniesienia do tego, co działo się w Trójmieście i w Szczecinie pod sam koniec rządów Władysława Gomułki<sup>25</sup>.

Lepiej lub gorzej starają się też autorzy omawianych filmów oddać modę i wystrój wnętrza poszczególnych dekad PRL. Oto np. w *Rewersie* matka głównej bohaterki, przedwojenna właścicielka apteki, zakłada na głowę chustkę, choć w normalnych warunkach ustrojowych nosiłaby z pewnością kapelusz<sup>26</sup>. Dla odmiany major UB w *Ach, śpij kochanie* ubiera się wyjątkowo elegancko u prywatnego krawca. Pozostaje to w sprzeczności z ówczesnymi uposażeniami w MO i UB<sup>27</sup>, nie

<sup>22</sup> MICHALSKI 2010, s. 70, 645, 647–651.

<sup>23</sup> Vide LEHNERT 2001, s. 42–46; WILLIAMS, SOŁTYSIAK 2016, s. 12, 34–42.

<sup>24</sup> TOBOREK 2005; LESIAKOWSKI, PERZYNA, TOBOREK 2005; BITTNER 2017, s. 40, 204–210, 264–269; MARCZAK 2017, s. 93–94.

<sup>25</sup> EISLER 2016, s. 366–368.

<sup>26</sup> Vide MARSZAŁEK 1988, s. 51.

<sup>27</sup> MAJER 2004, s. 355.

dziwi więc zatem, że w końcu okazuje się on człowiekiem prowadzącym na boku działalność przestępczą.

Zupełnie inaczej ubierają się ludzie w filmach, których akcja toczy się w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Pojawiają się rozkloszowane spódnice i wąskie spodnie, potem znowu spodnie poszerzane, szerokie klapy marynarek i dłuższe włosy u mężczyzn<sup>28</sup>, choć trzeba przyznać, że generalnie, poza wyjątkami (*Excentrycy*), moda nie jest przedmiotem wielkiego zainteresowania filmowców. O ile muzyka odgrywa często istotną rolę, o tyle kostiumu raczej się nie eksponuje, choć widać oczywiście przywiązanie do podstawowych realiów. Z największym pietyzmem ubiera się aktorów w tych filmach, których akcja toczy się w latach osiemdziesiątych (np. *Ile waży koń trojański*, *Być jak Deyna*, *80 milionów*, *Ostatnia rodzina*). Być może wynika to z tego, że czasy te są nam najbliższe i pozostało żywe — także w pamięci twórców filmów — ich wspomnienie. Chyba zwłaszcza w *Ile waży koń trojański* kostiumolodzy przykładali dużą wagę do mody ostatniej dekady PRL, pamiętając o takich szczegółach, jak okropne fryzury męskie z grzywką i złote łańcuchy<sup>29</sup>, a także nieogolone damskie pachy. Z kolei w *Być jak Deyna* pojawia się ciekawy szczegół mody końca lat osiemdziesiątych — białe skarpety noszone do ciemnych spodni.

Polska Ludowa pokazywana we współczesnym kinie polskim nie jest atrakcyjnym miejscem do życia. Powszechne jest ubóstwo, a lepiej powodzi się tylko grupom przez władzę uprzywilejowanym. Za wierną służbę otrzymuje się lepsze mieszkanie, ubranie, telewizor, ale także gwarancję bezkarności. Jednak samą władzę przywileje deprawują. Budzą też pogardę zwykłych ludzi, którymi one pomiatają, poniżają, biją, ograniczają podstawowe wolności, a każdy bunt i protest krwawo pacyfikują. Ponadto w PRL nic się nie może udać: miłości kończą się tragicznie, życie rodzinne kuleje. Chyba że komuś uda się doczekać do 1989 r., który przynosi zdecydowaną odmianę losu. Jeśli zaś już pojawiają się jakieś pozytywne obrazy tamtej przeszłości, to zawsze są ściśle związane z tymi obszarami życia, do których udało się nie dopuścić komunistycznej władzy. Osąd minionego okresu jest zatem jednoznacznie negatywny, pozbawiony raczej sentymentów i złudzeń. Przełom roku 1989 traktowany jest za to jako koniec opresyjnej epoki, która nie pozostawiła po sobie żadnych trwałych osiągnięć.

#### WYKAZ CYTOWANYCH ŹRÓDEŁ I LITERATURY PRZEDMIOTU

- BITTNER 2017 = Karolina Bittner, *Partia z piosenką, piosenka z partią. PZPR wobec muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2017  
BUKALSKA 2016 = Patrycja Bukalska, *Krwawa Luna*, Warszawa 2016

<sup>28</sup> SIERADZKA 2003, s. 281–317.

<sup>29</sup> SIERADZKA 2003, s. 320–327; PEŁKA 2007, s. 212–248.

- DABERT 2003 = Dobrochna Dabert, *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Poznań 2003
- EISLER 2012 = Jerzy Eisler, *Grudzień 1970. Geneza, przebieg, konsekwencje*, Warszawa 2012
- EISLER 2014 = Jerzy Eisler, *Siedmiu wspaniałych. Poczёт pierwszych sekretarzy KC PZPR*, Warszawa 2014
- EISLER 2016 = Jerzy Eisler, *Co nam zostało z tamtych lat. Dziedzictwo PRL*, Warszawa 2016
- GAJDŹIŃSKI 2014 = Piotr Gajdziński, *Gierek. Człowiek z węgla*, Poznań 2014
- HUSKOWSKI 2020 = Stanisław Huskowski, Eliza Oleczyk [wywiad], „*Chytry Litwin*” *wodził za nos SB*, „Rzeczpospolita. Plus Minus”, 2020, 50
- KACZOROWSKA 2011 = Katarzyna Kaczorowska, *80 milionów*, Warszawa 2011
- KARPIŃSKI 2001 = Jakub Karpiński, *Wykres gorączki: Polska pod rządami komunistycznymi*, Lublin 2001
- Kino polskie* 2011 = *Kino polskie wobec II wojny światowej*, red. Piotr Zwierzchowski Daria Mazur, Mariusz Guzek, Bydgoszcz 2011
- KUNICKI, ŁAWECKI 2017 = Kazimierz Kunicki, Tomasz Ławecki, *Zagadki kryminalne PRL*, Warszawa 2017
- KURPIEWSKI 2017 = Piotr Kurpiewski, *Historia na ekranie Polski Ludowej*, Gdańsk 2017
- LEHNERT 2001 = Gertrud Lehnert, *Historia mody XX wieku*, Koeln 2001
- ŁAZAREWICZ 2015 = Cezary Łazarewicz, *Elegancki morderca*, Warszawa 2015
- MARCZAK 2017 = Agnieszka Marczak, *Festiwal Piosenki Radzieckiej w Zielonej Górze w latach 1962–1989*, Łomianki 2017
- MAJER 2004 = Piotr Majer, *Milicja obywatelska 1944–1957. Geneza, organizacja, działalność*, Olsztyn 2004
- MARSZAŁEK 1988 = Rafał Marszałek, *Kapelusz i chustka*, w: *Film i kontekst*, red. Danuta Palczewska, Zbigniew Benedyktowicz, Wrocław 1988
- MICHAŁSKI 2010 = Dariusz Michalski, *Piosenka przypomni ci... czyli historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1945–1958)*, Warszawa 2010
- Okno na przeszłość* 2015 = *Okno na przeszłość. Szkice z historii wizualnej*, red. Dorota Skotarczak, Poznań 2015
- PEŁKA 2007 = Anna Pełka, *Teksas — Land. Moda młodzieżowa w PRL*, Warszawa 2007
- PLESKOT 2018 = Patryk Pleskot, *Moralnie zagrożeni. Przestępczość wśród nieletnich warszawiaków u schyłku PRL w świetle materiałów MSW*, w: *Obrzeża społeczne Warszawy w latach 1945–1989*, red. Patryk Pleskot, Warszawa 2018, s. 52–56
- ROLICKI 2002 = Janusz Rolicki, *Edward Gierek. Życie i narodziny legendy*, Warszawa 2002
- SIEDLECKA 2005 = Joanna Siedlecka, *Oblawa. Losy pisarzy represjonowanych*, Warszawa 2005
- SIERADZKA 2003 = Anna Sieradzka, *Tysiąc lat ubiorów w Polsce*, Warszawa 2003
- SKOTARCZAK 2004 = Dorota Skotarczak, *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004
- Media audiowizualne* 2008 = *Media audiowizualne w warsztacie historyka*, red. Dorota Skotarczak, Poznań 2008
- SKOTARCZAK 2012 = Dorota Skotarczak, *Historia wizualna*, Poznań 2012, 2013
- STARZAK 2003 = Grażyna Starzak, *Powrót wampira. Marchwicki — morderca czy ofiara?*, Kraków 2003

- ŚWIDA-ZIĘBA 1997 = Hanna Świda-Ziemba, *Człowiek wewnętrznie zniewolony*, Warszawa 1997
- TOBOREK 2005 = Tomasz Toborek, *Scena rockowa w PRL. Historia, osiągnięcia, znaczenie*, Warszawa 2005
- Krzysztof Lesiakowski, Paweł Perzyna, Tomasz Toborek, *Jarocin w obiektywie bezpieki*, Warszawa 2005
- WERNER 2018 = Wiktor Werner, *Attitude Towards Polish People's Republic in Poland and Nostalgia for the Soviet Union and Russia in the Context of Reflections on Historical Consciousness*, w: Violetta Julkowska, Wiktor Werner, Poznań 2018, s. 67–94
- WILLIAMS, SOŁTYSIAK 2016 = Dorota Williams, Grzegorz Sołtysiak, *Modny PRL*, Warszawa 2016
- WITEK 2016a = Piotr Witek, *Kultura — film — historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Lublin 2005
- WITEK 2016b = Piotr Witek, *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*, Lublin 2016.
- ZWIERZCHOWSKI 2011 = Piotr Zwierzchowski, *Obrazy PRL-u w polskim filmie fabularnym po roku 1989*, w: *Doświadczenie i dziedzictwo totalitaryzmu na obszarze kultur środkowoeuropejskich*, red. Joanna Goszczyńska, Joanna Królak, Robert Kulmiński, Warszawa 2011, s. 307–324
- ZWIERZCHOWSKI 2013 = Piotr Zwierzchowski, *Kino nowej pamięci: obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, Bydgoszcz 2013

<https://kino.dlastudenta.pl/film/operacja-dunaj-2009,5678.html> (dostęp: 17 XII 2020)

<https://polskatimes.pl/jiri-menzel-czesi-byli-wsciekli/ar/38117> (dostęp: 19 XII 2020)

### **The image of the Polish People's Republic in contemporary Polish cinema**

Abstract. The period when Poland was ruled by the communists, shown in contemporary Polish cinema, is certainly far from attractive. The masses live in poverty and only people linked to the powers that be enjoy a better life. They get flats or television sets for their faithful service. And when they sometimes break the law, nothing is done about it. On the other hand ordinary people are treated like dirt and if they show the slightest sign of disobedience, they are cruelly punished. Nothing can succeed in such a system: loves end tragically, family life is full of conflicts. Only those who survive until 1989 see their fate change. If there are any positive images of those years, they are inevitably linked to those spheres of life which have been successfully protected from the communist government. The judgement about the period as shown in films is decidedly negative.

