

Radosław Domke

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

Instytut Historii Uniwersytetu Zielonogórskiego

Obraz intelektualisty we współczesnym dyskursie filmowym lat 1968–1990

„Nie mogę być jednocześnie twórcą i tworzywem, muszę zachować dystans” (mówi inteligent z *Rejsu*)¹

Abstrakt: W artykule zamierzam zaprezentować obraz polskiego inteligenta na wybranych motywach filmowych. Kino PRL wykreowało osobny typ inteligenta, który pojawiał się w wielu filmach. Nie był jednak typem jednorodnym, gdyż szlachetnemu asystentowi czy profesorowi przeciwstawiano cynicznego docenta. Postaram się uchwycić cechy wspólne i odpowiedzieć na pytanie, czy możemy mówić o pewnym spójnym wizerunku intelektualisty w ówczesnym kinie Polski Ludowej, czy też omawiane typy różnią się od siebie.

Słowa kluczowe: inteligencja, kinematografia PRL, historia społeczna Polski, historia wizualna, historia filmu.

Abstract: In the article, I am going to present the image of Polish intellectual based on selected film motifs. The cinema of the Polish People's Republic created a distinct type of Polish intellectual who appeared in many films. He was not, however, a homogenous type, since a noble assistant or professor was contrasted with a cynical associate professor. I will try to capture the common features and answer the question whether it is possible to talk about a specific, consistent image of an intellectual in the then Polish People's cinema, or whether the discussed types differ from each other.

Key words: intelligence, cinematography of People's Poland, social history of Poland, visual history, history of film.

¹ *Rejs*, reż. M. Piwowski, 1970, cyt. za: I. Kurz, *Pomieszenie języków. Kultowe (dziś) kome-die z początku lat 70.*, w: *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali*, red. A. Gwóźdź, M. Wach, Warszawa–Kraków 2017, s. 207.

W Polsce Ludowej inteligencja stanowiła szczególną i na swój sposób wyróżnioną grupę w strukturze społecznej. Odgrywała ona jednocześnie rolę elity kulturowej i intelektualnej oraz politycznej, a ponadto zastępowała nieistniejącą elitę gospodarczą. Władze państwowe usiłowały pozyskać inteligencję i pracowników umysłowych do współdziałania. Liczebność grupy pracowników umysłowych zwiększała się bardzo szybko na skutek intensywnej rozbudowy aparatu administracyjnego i ekonomicznego. W latach siedemdziesiątych XX w. inteligencję zjednywano sobie licznymi gestami i praktycznymi posunięciami, np. inteligencję techniczną programem modernizacji i rozbudowy kraju, inteligencję humanistyczną zaś cichą amnestią dla niektórych pisarzy i nieco złagodzoną cenzurą. Starano się wyznaczyć inteligencji bezpieczne politycznie tematy zainteresowań i dyskusji, liczyć z opiniami inteligencji bezpartyjnej oraz traktować inteligencję jako współgospodarza państwa. Znaczna część inteligencji uznała, że przemiany zachodzące w latach siedemdziesiątych zmierzały w dobrym kierunku, co miało umożliwić stworzenie z Polski w ramach bloku wschodniego państwa oświeconego absolutyzmu. Równocześnie inteligencja w ostatnich 20 latach PRL odegrała ważną rolę w tworzeniu i działalności opozycji demokratycznej. Inteligencji w dużym stopniu stali się pomysłodawcami konstruktów ideowo-politycznego, jakim była Solidarność. Inteligencja poparła ją szczególnie aktywnie, widząc w niej spełnienie tradycyjnego marzenia o aktywizacji ludu pod swoim przywództwem².

Inteligencja w myśl *Encyklopedii Gazety Wyborczej* to „określenie warstwy ludzi wykształconych, zajmujących się zawodowo pracą umysłową”. W najszerszym zaś znaczeniu inteligencję utożsamia się z kategorią pracowników umysłowych. W polskiej socjologii rozumie się przez nią niejednorodną warstwę społeczną, stanowiącą zbiór różnych kategorii zawodowych zajmujących się twórczością kulturalną, organizowaniem pracy i współżycia zbiorowego oraz rozwiązywaniem praktycznych zagadnień wymagających specjalistycznego wykształcenia. Należy zauważyć, że w socjologii inteligencja w zasadzie nie występuje, a zastępują ją terminy: „intelektualiści”, „pracownicy umysłowi” etc.³

Ryszarda Czepulis-Rastenis definiuje inteligencję jako warstwę, której członkowie żyją głównie z pracy umysłowej, mają określony – historycznie zmienny poziom wykształcenia, z racji pełnionych funkcji osiągają podobny poziom życia i status społeczny. Zdefiniowana w ten sposób grupa staje się warstwą w momencie, w którym wykształca własny system wartości, tzw. inteligencki etos⁴.

Polska inteligencja charakteryzowała się wysokimi aspiracjami społecznymi, wyrażanymi m.in. poprzez samookreślanie się jako strażnicy narodowej pamięci i kultury. W założeniach władz państwowych inteligencja miała jednak

² W. Sienkiewicz, hasło „inteligencja w Polsce”, w: *Wielka encyklopedia PWN*, t. XII, red. A. Wojnowski, Warszawa 2002, s. 182–183.

³ Hasło „inteligencja”, w: *Encyklopedia Gazety Wyborczej*, t. VII, Kraków [b.d.w.], s. 80–81.

⁴ K. Ziemkowska, *O prekursorach inteligencji polskiej*, w: *Inteligencja XIX i XX w.*, t. V, red. R. Czepulis-Rastenis, Warszawa 1987, s. 10.

utracić rolę przewodnią na rzecz robotników i chłopów, docelowo przekształcając się w służebną wobec nich grupę pracowników umysłowych. Ponadto rozszerzony dostęp do edukacji na poziomie średnim i wyższym w Polsce Ludowej powodował, że radykalnie zmieniała się wewnętrzna struktura inteligencji. W związku z tym oficjalna kultura powojenna zmierzała do zaoferowania odbiorcom odpowiednich wzorów osobowych inteligentów, aby ułatwić transformację tego sektora społecznego i jego adaptację do nowych realiów⁵.

W Polsce Ludowej słowo „inteligent” funkcjonowało w dwóch znaczeniach. Pierwsze obejmowało wykształcone osoby, które obsługują instytucje państwowe pod nadzorem i kierownictwem partii. Chociaż istniała potrzeba wykwalifikowanego kształcenia kadr, to początkowo „inteligencja” miała również realizować ideały socjalistyczne. Gdy ten projekt uległ dyskredytacji, inteligencja miała wyrażać choćby dążenia małej stabilizacji, czyli prezentować technokratyczny światopogląd oraz brak zainteresowania sprawami politycznymi. Z czasem ujawniało się jednak również drugie znaczenie tego pojęcia, które odwoływało się do etosu. Odnosiło się to do niepokornych inteligentów oraz postaw ukształtowanych na przełomie XIX i XX w. Poprzez nawiązanie do historycznego dziedzictwa „niepokornych” etosowa inteligencja w PRL miała odróżniać się od tej w pierwszym rozumieniu. Nachodził na to ważny podział na elitę władzy oraz obsługującą ją nomenklaturę („oni”), a także pozostałą część społeczeństwa („my”)⁶.

Jak już wspomniano, trudności badawcze wynikają z dwóch rozumień pojęcia inteligencji, odnoszących się do elity narodu oraz warstwy społeczno-zawodowej. W pierwszym kontekście owo pojęcie używane jest do określenia elity intelektualno-moralnej odgrywającej przewodnią rolę w życiu danego narodu. Drugie zaś odnosi się do warstwy społeczno-zawodowej pracującej umysłowo, bez wyznaczania jej szczytnych ideałów posłannictwa. Oba te pojęcia nie pokrywają się całkowicie, lecz jedynie nachodzą na siebie⁷. Przedmiotem rozważań będzie to drugie znaczenie, czyli wizerunek pracowników umysłowych, bez nadawania tej grupie społeczno-zawodowej jakichkolwiek roszczeń mesjanistycznych i przewodnich.

Jak podkreśla Henryk Domański, inteligencja ukształtowana w Polsce Ludowej była otaczana nie mniejszą estymą niż przedwojenna palestra, luminarze nauki czy małomiasteczkowi „konsyliarze”, z których opinią w sprawach życia towarzyskiego liczono się, była wykładnikiem poprawności oraz obowiązujących poglądów. Osobom z klas niższych zawsze imponowały: niekwestionowany autorytet inteligencji w dziedzinie kultury, niewymuszony styl bycia i to, co, ich zdaniem, uchodziło za swobodę w prowadzeniu dysput. „Zerwanie po

⁵ M. Białous, *Inteligent centralnie planowany? Obrazy inteligencji w polskim filmie fabularnym okresu PRL*, „Ikonosfera. Studia z Socjologii i Antropologii Obrazu” 2011, nr 3, s. 2.

⁶ P. Kulas, P. Śpiewak, *Czy pojęcie inteligencji jest nam dzisiaj potrzebne?*, w: *Od inteligencji do postinteligencji. Wątpliwa hegemonia*, red. P. Kulas, P. Śpiewak, Warszawa 2018, s. 10.

⁷ W. Molik, *Inteligencja polska w Poznaniu w XIX i początkach XX wieku*, Poznań 2009, s. 14–15.

wojnie – pisze Domański – związków z przeszłością nie zmieniło sentymentów i inteligencja pozostała symbolem ezoterycznego szlachectwa bez herbu. System komunistyczny odebrał jej monopol na występowanie w roli demiurga pedagogiki społecznej; nie był jej też przeznaczony profesjonalizm z prawdziwego zdarzenia, dopóki nie zaczęła ona funkcjonować w strukturach rynkowych”. Polska inteligencja „budżetowa”, którą znamy obecnie, jest spadkobiercą warstwy wykreowanej w ramach minionego systemu realnego socjalizmu. Ów najliczniejszy z inteligenckich segmentów, zawieszony na pograniczu dwóch epok, obejmuje inżynierów zatrudnionych w przedsiębiorstwach państwowych, nauczycieli, jak również szeroką kategorię pracowników biurowych i urzędów⁸.

Lata sześćdziesiąte, siedemdziesiąte i osiemdziesiąte XX w. w Polsce to także rozkwit kultury studenckiej. Jak grzyby po deszczu zaczęły wyrastać kluby studenckie, teatry, rozkwitała publicystyka. Nad takimi klubami studenckimi, jak Żak, Stodoła czy Hybrydy, patronat sprawowało Zrzeszenie Studentów Polskich (ZSP). Ich działalność miała wymiar nie tylko twórczy, lecz również towarzyski. Wpisywało się to w jeszcze szerszy wymiar, mianowicie kultury młodzieżowej. Kino nie pozostało obojętne na te trendy⁹.

Fenomeny kulturowe, takie jak kultura audiowizualna, osiągnęły dziś niespotykane dotąd rozmiary. Byliśmy świadkami, jak przekazy cyfrowe kształtowały bieg zdarzeń politycznych, stając wobec faktu dominacji świata ekranu nad doświadczeniem namacalnej rzeczywistości. Pytanie zatem, czy ekran odzwierciedla, czy kształtuje świat, jest źle postawione, gdyż czyni i jedno, i drugie. W odróżnieniu od słowa pisanego przekaz literacki działa gwałtowniej i masowo. Właśnie filmowy paradygmat wypowiedzi okazuje się najbardziej spektakularny. Dlatego nie możemy przecenić wpływu kina i telewizji polskiej na kształtowanie wartości i postaw polskiego społeczeństwa lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w., kiedy przekaz audiowizualny był już w Polsce powszechny¹⁰. Tym samym pewien kształtowany topos inteligencji wpływał na jej społeczne postrzeganie.

Motywy inteligencji pojawia się w wielu polskich filmach¹¹. Spośród najważniejszych należy wymienić: *Polowanie na muchy*¹² (studenci, rusycysta),

⁸ H. Domański, *Polska klasa średnia*, Wrocław 2002, s. 127–128.

⁹ M. Fidelis, *Młodość, nowoczesność i świat. Polska młodzież u progu „długich lat sześćdziesiątych”*, w: *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali...*, s. 21–22.

¹⁰ W. Bobiński, *W oczekiwaniu na szkołę przyszłości. O trudnej obecności filmu w edukacji polonistycznej*, w: *Zoom 9. Kino w zbliżeniu. Widz w świecie kultury filmowej*, red. A. Kołodziejczak, D. Gołębiowska, J. Mostowska i in., Łódź 2018, s. 31–32.

¹¹ W latach 1956–1970 łącznie ukazało się aż 68 filmów z inteligentami w rolach głównych, pomimo że w latach 1967–1969 nastąpił znaczny spadek na tym polu, związany prawdopodobnie z rosnącym napięciem pomiędzy władzą a inteligencją, którego apogeum był Marzec. W konsekwencji zlikwidowano część zespołów filmowych oraz powołano nowe, zwane w środowisku zespołami komisarzy. A. Misiak, *Kinematograf kontrolowany*, Kraków 2006, s. 204; M. Białous, op. cit., s. 3–4.

¹² *Polowanie na muchy*, reż. A. Wajda, 1969.

*Struktura kryształu*¹³ (wykładowca, inteligencja techniczna), *Dzieciot*¹⁴, *Hydrozagadka*¹⁵, *Rejs*¹⁶ (inteligencja techniczna)¹⁷, *Życie rodzinne*¹⁸ (inżynier), *150 na godzinę*¹⁹ (inżynier), *Egzamin*²⁰ (psycholog), *Kardiogram*²¹ (lekarz), *Iluminacja*²² (student, asystent), *Ocalenie*²³ (docent), *Poszukiwany, poszukiwana*²⁴ (adiunkt)²⁵, *Siedem czerwonych róż, czyli Benek kwiaciarz o sobie i innych*²⁶ (inteligencja artystyczna), *Z tamtej strony tęczy*²⁷ (lekarz, prawnik), *Drzwi w murze*²⁸ (inteligencja artystyczna), *Profesor na drodze*²⁹ (nauczyciel), *Żółw*³⁰ (bliżej nieokreślony inteligent), *Awans*³¹ (nauczyciel)³², *Broda*³³ (nauczyciel), *Czterdziestolatek*³⁴ (inżynier, nauczyciele), *Linia*³⁵ (inteligent partyjny),

¹³ *Struktura kryształu*, reż. K. Zanussi, 1969.

¹⁴ *Dzieciot*, reż. J. Gruza, 1970.

¹⁵ *Hydrozagadka*, reż. A. Kondratiuk, 1970.

¹⁶ *Rejs*, reż. M. Piwowski, 1970.

¹⁷ W tym miejscu chciałbym usprawiedliwić się, dlaczego nie czynię filmu *Rejs* jednym z głównych portretów inteligencji polskiej. Otóż uważam, że zastosowany przez Piwowskiego element absurdałnego pastiszu nie może miarodajnie scharakteryzować polskiego inteligenta. Podobnie ma się zresztą z filmami Kondratiuków (*Hydrozagadka*, *Jak to się robi*), których odrealnienie oddala je od rzeczywistości PRL. U Stanisława Barei, który również hiperbolizuje postaci, owo odrealnienie nie jest aż tak miażdżące, by nie poddać jego filmów bardziej zgłębianej analizie. Na temat *Rejsu* por. ks. A. Luter, *Kino wiecznie młode*, Warszawa 2015, s. 181–204.

¹⁸ *Życie rodzinne*, reż. A. Wajda, 1970.

¹⁹ *150 na godzinę*, reż. W. Jakubowska, 1971.

²⁰ *Egzamin*, reż. Z. Raplewski, 1971.

²¹ *Kardiogram*, reż. R. Załuski, 1971.

²² *Iluminacja*, reż. K. Zanussi, 1972.

²³ *Ocalenie*, reż. E. Żebrowski, 1972.

²⁴ *Poszukiwany, poszukiwana*, reż. S. Bareja, 1972.

²⁵ Zdaniem Doroty Skotarczak komedie Barei portretowały tzw. inteligencję pracującą. Poza absurdami życia codziennego ukazywały uwikłanie czy wręcz spętanie człowieka machiną administracji i nielogicznych przepisów oraz mizerny byt ekonomiczny. D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004, s. 198. W filmie *Poszukiwany, poszukiwana* adiunkt pod koniec pozostaje gosposią, gdyż może w ten sposób znacznie zwiększyć swój standard życia, niż pracując w Muzeum Narodowym. *Ibidem*, s. 199.

²⁶ *Siedem czerwonych róż, czyli Benek kwiaciarz o sobie i innych*, reż. J. Sztwiertnia, 1972.

²⁷ *Z tamtej strony tęczy*, reż. A. Piotrowski, 1972.

²⁸ *Drzwi w murze*, reż. S. Różewicz, 1973.

²⁹ *Profesor na drodze*, reż. Z. Chmielewski, 1973.

³⁰ *Żółw*, reż. A. Kotkowski, 1973.

³¹ *Awans*, reż. J. Zaorski, 1974.

³² Zarówno autor powieści Edward Redliński, jak i reżyser adaptujący pierwowzór, Janusz Zaorski, sztydzą i kpią ze społecznej misji polskiego inteligenta na wsi. Współczesny mit siłaczki jest już dawno wyświechtany i może wyrządzić tradycyjnej polskiej wsi więcej szkody niż pożytku. Por. D. Skotarczak, op. cit., s. 208–211.

³³ *Broda*, reż. A. Konic, 1974.

³⁴ *Czterdziestolatek*, serial, reż. J. Gruza, 1974–1977.

³⁵ *Linia*, reż. K. Kutz, 1974.

*Nie ma mocnych*³⁶ (wykładowca, inteligencja rolnicza), *Nie ma róży bez ognia* (nauczyciel)³⁷, *S.O.S.*³⁸ (dziennikarze radiowi), *Dyrektorzy*³⁹ (inteligencja techniczna), *Barwy ochronne*⁴⁰ (wykładowcy, studenci), *Brunet wieczorową porą*⁴¹ (redaktor), *Człowiek z marmuru*⁴² (studentka, redaktor), *Daleko od szosy*⁴³ (asystentka, lekarze), *Coś za coś*⁴⁴ (lekarzka), *Indeks*⁴⁵ (studenci), *Układ krążenia*⁴⁶ (chirurdzy), *Wesołych świąt*⁴⁷ (inteligencja artystyczna), *Wodzirej*⁴⁸ (inteligencja artystyczna), *Pokój z widokiem na morze*⁴⁹ (psycholog), *Aktorzy prowincjonalni*⁵⁰ (inteligencja artystyczna), *Bez znieczulenia*⁵¹ (studenci, dziennikarze), *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*⁵² (fotograf),

³⁶ *Nie ma mocnych*, reż. S. Chęciński, 1974.

³⁷ W *Nie ma róży bez ognia* jeszcze bardziej niż w *Poszukiwany, poszukiwana* został wyekspozowany problem mieszkaniowy. Tytułowy Janek za każdym razem musi mieszkać z byłym mężem swojej kobiety ze względu na bezsens przepisów meldunkowych. D. Skotarczak, op. cit., s. 200; *Nie ma róży bez ognia*, reż. S. Bareja, 1974.

³⁸ *S.O.S.*, serial, reż. J. Morgenstern, 1974.

³⁹ *Dyrektorzy*, serial, reż. Z. Chmielewski, 1975.

⁴⁰ *Barwy ochronne*, reż. K. Zanussi, 1976.

⁴¹ „I oto mamy Bareję zupełnie nie takiego, jak go sobie już zaklasyfikowaliśmy. Piewca drobnomieszczactwa polskiego, ten, który robi filmy pod publiczność i do tego nie za bardzo się z tym kryje, podpisał coś, co jest nie tylko śmieszne, ale i niegłupie. *Brunet wieczorową porą* to gorzkawa komedia współczesna utrzymana w konwencji groteski, która przypomina trochę głośny przed laty film Chmielewskiego *Ewa chce spać*”. Cz. Dondziło, *Przechodź po pasach*, „Film”, 7 XI 1976, s. 9, cyt. za: D. Skotarczak, op. cit., s. 202.

⁴² *Człowiek z marmuru*, reż. A. Wajda, 1976

⁴³ *Daleko od szosy*, serial, reż. Z. Chmielewski, 1976.

⁴⁴ *Coś za coś*, reż. A. Holland, 1977.

⁴⁵ *Indeks*, reż. J. Kijowski, 1977.

⁴⁶ *Układ krążenia*, serial, reż. A. Titkow, 1977.

⁴⁷ *Wesołych świąt*, reż. J. Sztwiertnia, 1977.

⁴⁸ *Wodzirej*, reż. F. Falk, 1977. Na ciekawą rzecz zwraca uwagę Anna Szczepańska. Mianowicie reżyser zdecydował się na ujęcia Lutka w wiecznym pośpiechu, agresywnego, nielubiącego zwierząt, przez co podkreśla wątpliwą moralność bohatera. A. Szczepańska, *Do granic negocjacji. Historia Zespołu Filmowego „X” Andrzeja Wajdy (1972–1983)*, tłum. E. Lubelska, Kraków 2017, s. 170–172.

⁴⁹ *Pokój z widokiem na morze*, reż. J. Zaorski, 1977.

⁵⁰ *Aktorzy prowincjonalni*, reż. A. Holland, 1978.

⁵¹ Człowiek sukcesu, jakiego gra Zapasiewicz w *Bez znieczulenia*, to jeden z nielicznych przykładów intelektualisty, któremu się powiodło. Jeździ po całym świecie, ma duży dom, wyklada na wyższej uczelni. Wszystko to ma jednak swoją cenę, tracąc poparcie polityczne, zostaje pozbawiony dosłownie wszystkiego. Scenarzystka Agnieszka Holland włączyła do tej historii elementy własnych wspomnień (jako dziecko obserwowała proces politycznego niszczenia ojca), dla uwiarygodnienia postaci filmowej nawiązała też do skojarzeń z Ryszardem Kapuścińskim. Redaktor Michałowski jest niszczonej przez „niewidzialną siłę”, widz nie ma możliwości zapoznania się z osobami, które powodują jego eliminację z życia publicznego. Wajda znów zilustrował rzeczywistość – intelektualista, by zająć tak wysoko, musiał zyskać poparcie partii, a raczej frakcji, która dopóki miała „silne notowania”, to był bezpieczny. T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Warszawa 2009, s. 383; *Bez znieczulenia*, reż. A. Wajda, 1978.

⁵² *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*, reż. S. Bareja, 1978.

*Pogrzeb świerszcza*⁵³ (naukowcy), *Kung-fu*⁵⁴ (redaktorzy, wykładowcy), *Paciorki jednego różańca*⁵⁵ (inteligencja techniczna), *Petnia*⁵⁶ (architekt), *Słodkie oczy*⁵⁷ (inżynier), *Szansa*⁵⁸ (nauczyciele), *Zerwane cumy*⁵⁹ (inteligencja techniczna, dyplomowani marynarze), *Constans*⁶⁰ (młody absolwent), *Kontrakt*⁶¹ (dziennikarze, inteligencja artystyczna), *Ćma*⁶² (redaktor radia), *Mniejsze niebo*⁶³ (filozof), *Bez miłości*⁶⁴ (dziennikarka), *Bo oszalałem dla niej*⁶⁵ (inteligencja artystyczna), *Punkt widzenia*⁶⁶ (pracownicy naukowcy), *Dyrygent*⁶⁷ (inteligencja artystyczna), *Czwartki ubogich*⁶⁸ (lekarz), *Człowiek z żelaza*⁶⁹ (studentka, redaktor), *Debiutantka*⁷⁰ (architekci), *Dziecinne pytania*⁷¹ (architekci), *Filip z konopi*⁷² (architekci), *Konopielka*⁷³ (nauczycielka), *Przypadek*⁷⁴ (lekarz), *Jan Serce*⁷⁵ (architekt), *Karate po polsku*⁷⁶ (inteligencja artystyczna), *Gwiazdny pył*⁷⁷ (inteligencja techniczna), *Krab i Joanna*⁷⁸ (inteligencja techniczna,

⁵³ *Pogrzeb świerszcza*, reż. W. Fiwek, 1978.

⁵⁴ *Kung-fu*, reż. J. Kijowski, 1979.

⁵⁵ *Paciorki jednego różańca*, reż. K. Kutz, 1979.

⁵⁶ *Petnia*, reż. A. Kondratiuk, 1979.

⁵⁷ *Słodkie oczy*, reż. J. Janicki, 1979.

⁵⁸ *Szansa*, reż. F. Falk, 1979.

⁵⁹ *Zerwane cumy*, reż. S. Szyszko, 1979.

⁶⁰ *Constans*, reż. K. Zanussi, 1980.

⁶¹ *Kontrakt*, reż. K. Zanussi, 1980.

⁶² *Ćma*, reż. T. Zygadło, 1980.

⁶³ *Mniejsze niebo*, reż. J. Morgenstern, 1980.

⁶⁴ *Bez miłości*, reż. B. Sass, 1980.

⁶⁵ *Bo oszalałem dla niej*, reż. S. Chęciński, 1980.

⁶⁶ *Punkt widzenia*, serial, reż. J. Zaorski, 1980.

⁶⁷ *Dyrygent* to obraz doskonale ukazujący pracę sfrustrowanego artysty inteligenta na polskiej prowincji, który wykorzystuje poparcie władz miejscowych w swojej karierze. Na jego drodze staje jednak prawdziwy mistrz, który wielkość osiąga prawdziwym talentem i charyzmą. Prowincjonalni artyści, niczym Hollandowscy aktorzy prowincjonalni, tłamszą się i duszą w lokalnej atmosferze, pragną wyjść do większego, lepszego świata. Dlatego twórcy filmu podjęli trafną decyzję, kręcąc zdjęcia w Radomiu i Modlinie, miastach podkreślających szarżyznę polskiej prowincji. Na koniec należy dodać, parafrazując opinię Ingmara Bergmana o dziele Andrzeja Wajdy, że nie można realizować prawdziwej pasji bez miłości, zarówno sztuce, jak i nauce należy oddać się bezgranicznie. T. Lubelski, *Wajda*, Wrocław 2006, s. 182–183.

⁶⁸ *Czwartki ubogich*, reż. S. Szyszko, 1981.

⁶⁹ *Człowiek z żelaza*, reż. A. Wajda, 1981.

⁷⁰ *Debiutantka*, reż. B. Sass, 1981.

⁷¹ *Dziecinne pytania*, reż. J. Zaorski, 1981.

⁷² *Filip z konopi*, reż. J. Gębski, 1981.

⁷³ *Konopielka*, reż. W. Leszczyński, 1981.

⁷⁴ *Przypadek*, reż. K. Kiesłowski, 1981.

⁷⁵ *Jan Serce*, serial, reż. R. Piwowarski, 1981.

⁷⁶ *Karate po polsku*, reż. W. Wójcik, 1982.

⁷⁷ *Gwiazdny pył*, reż. A. Kondratiuk, 1982.

⁷⁸ *Krab i Joanna*, reż. Z. Kuźmiński, 1982.

dyplomowani marynarze), *Alternatywy 4*⁷⁹ (wykładowcy, lekarze), *Fucha*⁸⁰ (nauczyciel), *Wakacje z Madonną*⁸¹ (inteligencja artystyczna), *Bohater roku*⁸² (inteligencja artystyczna), *Ceremonia pogrzebowa*⁸³ (wykładowca), *Cztery pory roku*⁸⁴ (inteligencja techniczna), *Dom wariatów*⁸⁵ (student), *Siedem życzeń*⁸⁶ (inteligencja artystyczna), *Och, Karol*⁸⁷ (architekci), *Maskarada*⁸⁸ (inteligencja artystyczna), *Menedżer*⁸⁹ (księgowy), *Zmiennicy*⁹⁰ (pisarz), *Życie wewnętrzne*⁹¹ (bliżej nieokreślony inteligent), *Cesarskie cięcie*⁹² (lekarz), *Dorastanie*⁹³ (studenci), *Zabij mnie glino*⁹⁴ (lekarka), *Dekalog*⁹⁵ (lekarze, inteligencja techniczna, wykładowcy), *Kogel-mogel*⁹⁶ (docent), *Sztuka kochania*⁹⁷ (naukowcy), *Bal na dworcu w Koluszkach*⁹⁸ (dziennikarz), *Galimatias, czyli kogel-mogel II*⁹⁹ (docent), *Ostatni prom*¹⁰⁰ (nauczyciel), *Ostatni*

⁷⁹ *Alternatywy 4*, serial, reż. S. Bareja, 1983.

⁸⁰ *Fucha*, reż. M. Dudziewicz, 1983.

⁸¹ *Wakacje z Madonną*, reż. J. Kołodziejczyk, 1983.

⁸² *Bohater roku*, reż. F. Falk, 1986.

⁸³ *Ceremonia pogrzebowa*, reż. J. Bromski, 1984.

⁸⁴ *Cztery pory roku*, reż. A. Kondratiuk, 1984. Inteligent u Kondratiuka ma bliżej nieokreślony zawód i wykształcenie. Z racji zainteresowań i talentów (konstruuje urządzenia) można wnosić, iż jest albo absolwentem renomowanej politechniki, albo genialnym samoukiem.

⁸⁵ *Dom wariatów*, reż. M. Koterski, 1984.

⁸⁶ *Siedem życzeń*, reż. J. Dymek, 1984.

⁸⁷ *Och, Karol*, reż. R. Załuski, 1985. Historyk dziejów najnowszych Robert Skobeliski zwrócił mi kiedyś uwagę, że postać Karola jest odrealniona. W połowie lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku zwykły architekt nie byłby tak zamożny.

⁸⁸ *Maskarada*, reż. J. Kijowski, 1986.

⁸⁹ *Menedżer*, reż. R. Rydzewski, 1986.

⁹⁰ *Zmiennicy*, serial, reż. S. Bareja, 1986.

⁹¹ W zasadzie wczesne filmy Marka Koterskiego mogłyby zasługiwać w tym tekście na szersze omówienie, gdyby nie fakt, że koncepcję sfrustrowanego polskiego inteligenta reżyser rozwinie znacznie później, zwłaszcza w *Dniu świra* z 2002 r.

⁹² *Cesarskie cięcie*, reż. S. Moszuk, 1987. Piotr Fronczewski wciela się w cynicznego lekarza-filozofa. Niczym Szelestowski u Zanussiego ma ogromny dystans do rzeczywistości.

⁹³ *Dorastanie*, reż. M. Gronowski, 1987.

⁹⁴ *Zabij mnie glino*, reż. J. Bromski, 1987.

⁹⁵ *Dekalog*, reż. K. Kieślowski, 1988.

⁹⁶ *Kogel-mogel*, reż. R. Załuski, 1988. Postać docenta, fenomenalnie zagrana przez Zdzisława Wardejna, prezentuje typowego naukowca żyjącego w swoim świecie. Życiowo mało zaradny, nie zajmuje się specjalnie ani domem, ani rodziną. Za to nie stroni od towarzystwa pięknych kobiet.

⁹⁷ *Sztuka kochania*, reż. J. Bromski, 1989.

⁹⁸ *Bal na dworcu w Koluszkach*, reż. F. Bajon, 1989.

⁹⁹ *Galimatias, czyli kogel-mogel II*, reż. R. Załuski, 1989.

¹⁰⁰ *Ostatni prom*, reż. W. Krzystek, 1989. Postać inteligenta z filmu *Ostatni prom* Waldemara Krzystka jest egzemplifikacją zaangażowanej inteligencji solidarnościowej. Marek Ziarno (Krzysztof Kolberger) to jednak postać za bardzo wyidealizowana, przypomina Dwidka (Bogusław Linda) z *Człowieka z żelaza*, Solidarnościowca nieznającego kompromisów moralnych. Tym samym uzyskujemy obraz inteligenta walczącego z systemem,

*dzwonek*¹⁰¹ (nauczyciele), *Kapitał, czyli jak zrobić pieniądze w Polsce*¹⁰² (pracownicy naukowci).

Rzecz jasna nie sposób omówić szczegółowo wszystkich wspomnianych filmów, dlatego przy ich doborze zastosowałem następujące kryteria:

- motyw inteligencji musi być dominujący w danym filmie, musi dotyczyć co najmniej jednego z głównych bohaterów;

- bohaterowie muszą pochodzić z różnych grup inteligencji (studenci, nauczyciele, inżynierowie);

- spośród inteligencji wyłączałem ewidentnych prominentów ustroju, gdyż byłby to już obraz innych grup społecznych, majątnych technokratów, dorobkiewiczów lub „aparaczyków”;

- musi to być wizerunek różnych reżyserów oraz gatunków filmowych, tak aby uchwycić całe spektrum i w ten sposób wspólne cechy.

Skoncentrowałem się zatem na ośmiu filmach, moim zdaniem reprezentatywnych. Rzecz jasna jest to wybór subiektywny i mam pełną świadomość, że lista ta mogłaby być całkowicie inna. Można by do niej niewątpliwie dołączyć takie filmy, jak *Dziecinne pytania*, *Indeks*, *Kontrakt* czy *Człowiek z marmuru*. Pragnę jednak podkreślić, że we wnioskach końcowych koncentruję się na wszystkich filmach, które wymieniłem uprzednio. Oto zaś zawężona grupa (chronologicznie):

I. *Polowanie na muchy*, 1969 (Andrzej Wajda)

II. *Struktura kryształu*, 1969 (Krzysztof Zanussi)

III. *Iluminacja*, 1972 (Krzysztof Zanussi)

IV. *Barwy ochronne*, 1976 (Krzysztof Zanussi)

V. *Szansa*, 1979 (Feliks Falk)

VI. *Przypadek*, 1981/1989 (Krzysztof Kieślowski)

VII. *Sztuka kochania*, 1989 (Jacek Bromski)

VIII. *Kapitał, czyli jak zrobić pieniądze w Polsce*, 1990 (Feliks Falk).

Przejdźmy teraz do ich szczegółowego omówienia w układzie chronologicznym, zwłaszcza pod kątem zawartego w nich wizerunku inteligencji.

Pierwszy film to *Polowanie na muchy* (1969). Żonaty rusycysta Włodek (Zygmunt Malanowicz) przeżywa przedwczesny kryzys wieku średniego. Daje się uwieść atrakcyjnej studentce polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Irenie (Małgorzata Braunek), która próbuje zaplanować całe jego „nowe” życie. Przerazony i wykończony psychicznie wraca skruszony do domu.

zaangażowanego politycznie w działalność opozycji, niczym Agnieszka Tomczyk ze wspomnianego *Człowieka z żelaza*. T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 496–497.

¹⁰¹ *Ostatni dzwonek* to metonimia państwa. Przybycie jednego opozycjonisty rozprzestrzenia bunt na całą grupę młodzieży. O ile licealiści symbolizują u reżysera taką właśnie otwartą na zmianę grupę społeczną, o tyle większość nauczycieli symbolizuje sporą grupę inteligencji polskiej do końca popierającej władze. Trochę jak docent Szelestowski, „z wygody”... Ibidem, s. 496–497.

¹⁰² *Kapitał, czyli jak zrobić pieniądze w Polsce*, reż. F. Falk, 1990.

Małżeństwo mieszka z dzieckiem oraz teściami na niewielkiej przestrzeni. Praktycznie nikt nie ma tam prywatności w ciągu dnia, a i w nocy o nią ciężko, gdyż z kuchni widać małżeńską sypialnię. W mieszkaniu wiecznie gra telewizor, w który wpatrzony jest senior rodu, zafascynowany programami przyrodniczymi. Jego *idée fixe* są muchy, na które poluje całymi dniami. W takich warunkach główny bohater dorabia sobie tłumaczeniami z języka rosyjskiego. Co chwilę przerywa mu żona oraz przeszkadza synek. Pokazuje to warunki życia wielu intelektualistów w PRL. Polska inteligencja jest wspólnym mianownikiem całego filmu, w ogóle nie ma w nim bowiem osób z niższych warstw społecznych. Nawet dzieci są przeintelektualizowane i zmanierowane, posługują się językiem dorosłych. Wajda pragnął ukazać współczesną mu polską inteligencję, z jej manierą i codziennymi problemami. Związany z tym motywem jest powszechny pęd ku karierze, który najbardziej uosabia studentka. Miarę człowieka stanowi to, ile zarabia i co znaczy.

Polowanie na muchy w sensie dosłownym jest alegorią dla całej narracji. Życie elit intelektualnych stanowi właśnie polowanie na „muchy”, czyli słabe jednostki, które można wykorzystać zarówno do celów praktycznych, jak i dla zwykłej sadystycznej przyjemności „upolowania ich”.

Sceną wartą przytoczenia jest bal środowisk twórczych. Studentka pragnąc ułatwić Włódkowi karierę, zawozi go na bal poza Warszawę, gdzie imprezuje stołeczna śmietanka towarzyska. Spotyka tam reżyserów, pisarzy, redaktorów pism, poetów. Nikt jednak nie pojawił się tam bezinteresownie. Uczestnictwo w balu to doskonała okazja, aby coś uzyskać, zawierając intratne znajomości. Symbolem takiego „typa” jest mężczyzna, który za wszelką cenę chce być po prostu przedstawiony pewnemu człowiekowi, obiecując, że potrafi się zrewanżować. Nasi bohaterowie również nie zasypiają gruszek w popiele. W rezultacie rusycysta łąduje w pokoju redaktorki miesięcznika „On i Ona”, nie może jednak się przemóc, by powiedzieć przysłowiowe... B, i nic nie załatwiając, zostaje wyproszony z pokoju pani redaktor¹⁰³. Wajda ukazuje nam inteligencję niezmiernie interesowną i uwikłaną w układy.

W *Polowaniu na muchy* nietypowym młodym inteligentem w PRL jest też... Murzyn¹⁰⁴. Aby wejść do dyskoteki, należy ustawić się w sporej kolejce. „Bramkarze” dokonują selekcji, którą wygrywa czarnoskóry młodzieniec.

¹⁰³ Twórcy wyśmiewają przy okazji mnożące się jak grzyby po deszczu w latach sześćdziesiątych XX w. kapele bigbitowe z ich często tandetnym wizerunkiem i nic nieznaczącymi tekstami. W piosence słyszymy tylko „mamo co ja robię, o, nie mogę”, w rytm którego to pseudorefrenu wszyscy po prostu skaczą, nie zwracając uwagi na treść i ewentualne przesłanie tekstu.

¹⁰⁴ Należę do grona badaczy, którzy nie uważają, iż stare polskie słowo „Murzyn” ma konotację negatywną, dlatego świadomie go używam jako synonimu słowa „czarnoskóry”.

Po nim nie wpuszczają nikogo, komentując, że nie są Afrykańczykami, aby mogli wejść. Można to traktować jako próbę stworzenia antystereotypu Murzyna; w Warszawie jest kimś pochodzącym z zagranicy, czyli ważną osobą, zasługującą na różne względy¹⁰⁵.

Zdaniem Tadeusza Lubelskiego reżyser omawianego filmu osłabił związek fabuły z rzeczywistością na rzecz koncentracji na wizerunku kobiety modliszki¹⁰⁶. Opinia wybitnego filmoznawcy wydaje się krzywdząca, gdyż film wręcz „oddycha” warszawskim środowiskiem inteligenckim, uniwersytetem, wykształconą bohema artystyczną. Jest to może dość specyficzny i niespójny konglomerat, jednak z pewnością reprezentatywny przez swą autoironię. W *Polowaniu na muchy* Wajda stosując przesadnię i pastisz, wcale nie odchodzi od prawdy, wykorzystuje zabieg hiperbolizacji, by uwypuklić snobizm i zmanierowanie warszawskich elit i salonów.

W *Strukturze kryształu* (1969) po latach jeden przyjaciel ze studiów odwiedza drugiego. Gospodarz Jan (Jan Mysłowicz) podejmuje gościa Marka (Andrzej Żarnecki) w swym domu na wsi. Chociaż Jan jest wykształcony, zrezygnował z kariery naukowej na rzecz kontemplowania świata i przyrody w zaciszu. Najważniejszym motywem zdaje się ukazanie osobowości naukowca-pustelnika w zderzeniu z kontrastowym wizerunkiem jego kolegi. Mimo że Jan nie pracuje i zakończył już formalną edukację, to żyje najwyraźniej aktywnie umysłowo. Czyta literaturę naukową, konstruuje wynalazki – zabawki, kocha dyskusje, dokształca żonę nauczycielkę. Jego przyjaciel nie potrafi tego zrozumieć. Wrócił ze stypendium w USA, pracuje w instytucie badawczym w Warszawie, nie potrafi wyobrazić sobie życia bez interakcji ze środowiskiem naukowym.

W kilku ujęciach obserwujemy, jak bohaterowie bawią się jak dzieci. Jest zima, więc zabaw nie brakuje, można się ślizgać, rzucać śnieżkami. Wiek nie ma znaczenia, a odludzie gwarantuje brak krytyki społecznej. Krzysztof Zanussi ukazuje tym, że brak kontroli społecznej sprzyja beztrosce i zachowaniom ludycznym. To właśnie zatracca inteligencja wielkowiejska.

W kilku rozmowach gość daje wyraz swemu niezrozumieniu wobec obrania dziwacznych, jego zdaniem, stylu życia przez przyjaciela. „Przyciska” go, dlaczego ten nie chce wrócić do Warszawy do pracy, gdzie przyjęto by go z otwartymi ramionami. Główny bohater wzbrania się od odpowiedzi, woli zmienić temat. Może to sugerować wstyd bądź nieśmiałość, a może po prostu wie, że światowy gość i tak go nie zrozumie. W dialogach tych Zanussi pozwolił sobie na konfrontację dwóch diametralnie różnych stylów życia, co jest zresztą charakterystyczne dla jego twórczości.

¹⁰⁵ Szerzej na ten temat zob. R. Domke, „Murzyn, Żyd i Arab”, czyli ksenofobia, rasizm i inność w kinie późnego PRL, w: *O Polsce Ludowej – wybrane zagadnienia*, red. B.A. Nowak, K. Maciąg, Lublin 2017, s. 85–97.

¹⁰⁶ T. Lubelski, *Wajda...*, s. 115–116.

Andrzej Gwóźdź wpisuje *Strukturę kryształu* w pokłosie polskiej Nowej Fali¹⁰⁷. Spośród polskich reżyserów przewrót nowofalowy ukształtował zwłaszcza Zanussiego. *Struktura kryształu* została osadzona właśnie w nowofalowej poetyce. Centralna koncepcja fabuły, w której dwóch przyjaciół, jeden światowiec, drugi samotnik na wsi, rozwija motyw dwóch czołowych produkcji nowofalowych (*Piękny Sergiusz*, 1958¹⁰⁸; *Intymne oświetlenie*, 1965¹⁰⁹). *Struktura kryształu* była pierwszym polskim filmem fabularnym, do którego dialogi, na wpół improwizowane, nagrywano bezpośrednio na planie. Film opiera się na centralnej opozycji pomiędzy „być” a „mieć”, między kontemplującą postawą Jana a aktywnością Marka. W PRL intelektualna elita podnosiła się właśnie po Marcu. Dlatego debiut Zanussiego był traktowany bardziej jako zapowiedź ożywienia intelektualnego aniżeli estetyczne nawiązanie do wygasającej już Nowej Fali¹¹⁰.

Jak pisze Lubelski, *Struktura kryształu* wywołała istną rewolucję. Abstrahując od rewolucji estetycznej, która historyków, w przeciwieństwie do filmoznawców, nie interesuje, była to rewolucja intelektualna. Polskie kino aż do tej pory zdawało się bowiem nie dostrzegać tak kontrastowych postaw wobec życia, które faktycznie reprezentowało młode pokolenie inteligencji polskiej. W dyskusji Jana z Markiem Lubelski doszukuje się też ukrytej religijności. Więcej, dla niego poetyką filmu nie było ukazanie równorzędnych postaw, lecz faworyzowanie postawy Jana, „odmawiającego udziału w peerelowskim kłamstwie”. Jego zdaniem Jan staje się wraz z żoną egzekutorem misji polskiej inteligencji, wykonując w swym domu na odludziu „pracę u podstaw”¹¹¹.

Film *Iluminacja* (1972) jest kryptobiograficzną narracją samego Zanussiego, albowiem u głównego bohatera odnajdujemy cechy łączące obie postaci. Franciszek Retman (Stanisław Latało) to młody mężczyzna u progu wyboru drogi życiowej. Decyduje się na studia na kierunku fizyka, zmuszony jest jednak je przerwać ze względu na konieczność utrzymania żony, która spodziewa się dziecka. Po godzinach jednak pracuje naukowo, przez co oddala się od rodziny. Przechodzi tak głęboki kryzys psychiczny, że najpierw udaje się do klasztoru, potem zaś zostaje krakowskim kłoszardem. W końcu wraca do żony oraz na studia, odnajdując umiarkowane szczęście.

Głównym wątkiem jest tu introspekcja w psychikę Retmana, ukazana za pomocą prowadzonych przez niego dialogów oraz podejmowanych wyborów życiowych. Tytułowa iluminacja to niedoścignione dobro, którego poszukuje sam bohater. Odnosi się wrażenie, jakby cały czas czekał na jakieś oświecenie, które jednak

¹⁰⁷ A. Gwóźdź, *Nowa Fala w Polsce albo wola (nowoczesnego) stylu w polskim kinie*, w: *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali...*, s. 74. Zjawisko polskiej Nowej Fali jest niezwykle kontrowersyjne w polskiej literaturze przedmiotu. Szerzej zob. ibidem, s. 43–74.

¹⁰⁸ *Piękny Sergiusz*, Francja, reż. C. Chabrol, 1958.

¹⁰⁹ *Intymne oświetlenie*, Czechosłowacja, reż. I. Passer, 1965.

¹¹⁰ T. Lubelski, *Trzy fazy polskiej Nowej Fali: Konwicki – Skolimowski – Zanussi*, w: *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali...*, s. 91–94.

¹¹¹ Idem, *Historia kina polskiego...*, s. 301–302.

nie następuje. Jest jednostką introwertyczną, niezwykle ambitną, jednak nie do końca przystosowaną społecznie i z nie dość rozwiniętą inteligencją emocjonalną.

Motyw naukowości i racjonalnego spojrzenia na świat przebija właściwie przez cały film. Od początku widzimy Retmana na maturze, egzaminach wstępnych na studia, zajęciach, wreszcie na studiach doktoranckich. Zanussi zastosował ciekawy zabieg wkomponowania w narrację prawdziwych uczonych, np. Władysława Tatarkiewicza. Obserwujemy sale wykładowe, instytuty badawcze, szpital. Bohater niczym Goethowski Faust próbuje zgłębić tajemnicę życia poprzez rozum.

Aspekt duchowy można podzielić na dwie osobne płaszczyzny. Jedną z nich są górskie wędrowki w Tatrach i wspinaczki, które realizuje niczym Karol Wojtyła, w celu natchnienia ducha i kontemplacji. Druga zaś to klasztor, do którego udaje się na nieokreślony czas, by żyć jak eremita. Wątkowi temu jest jednak poświęcony nieproporcjonalnie mniejszy czas niż na naukowe poszukiwania bohatera.

Po wzięciu urlopu dziekańskiego Retman podejmuje pracę fizyczną w różnych zakładach pracy. Rozpoczyna ją bez entuzjazmu, jednak pokornie i ze stoickim przekonaniem o konieczności takiego właśnie losu.

Twórcy odważyli się na niespotykane do tej pory ujęcia w polskim kinie fabularnym. Ukazany jest wielokrotnie ludzki mózg, żywy i martwy. Zwłaszcza uwagę zwraca scena, w której wykonywane jest badanie patologii mózgu trzeźwego pacjenta, polegające na tym, że lekarz dotyka tego organu za pomocą narzędzia, a chory relacjonuje, co wtedy czuje. W scenie po wypadku w górach nasz bohater podgląda po kryjomu zwłoki martwego kolegi.

W *Iluminacji* łączy Zanussi dyskurs epistemologiczny z ontologicznym. Już w jednej z pierwszych scen widzimy Tatarkiewicza, który rozwodzi się nad augustynowskim *illuminatio*. Taka łaska omija Retmana, który miota się w swoich poszukiwaniach. Decydujące znaczenie ma utrata złudzeń co do kariery naukowej, która utrudnia młodemu inteligentowi codzienne funkcjonowanie w PRL i wpływa na stan jego zdrowia. Egzystencjalny niepokój oddala go również od rodziny, którą założył. Relatywną równowagę duchową uzyskuje Retman dopiero po zaprzestaniu radykalnych poszukiwań. Znalezienie własnej tożsamości jest możliwe z dala od kariery i społeczeństwa. „Poszukiwanie prawdy absolutnej – pisze Margarete Wach – film pokazuje jako coś, co nie może być pojęte, ani wyobrażone, ów stan łaski określany w filozofii średniowiecznej terminem «iluminacja». Zanussi doprowadza protagonistę wprawdzie w pobliże intuicyjnego poznania, każe mu jednak ostatecznie wziąć odpowiedzialność za siebie [...] i rodzinę”¹¹². Z wplecionych w fabułę kronik

¹¹² M. Wach, *Esej jako gatunek filmowy Nowych Fal: Kluge – Zanussi – Makavejev*, w: *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali...*, s. 270. Tragizmu dodaje fakt, iż odtwórca głównej roli, Stanisław Latało, zginął na zbroczu w Himalajach, co retrospektywnie jeszcze bardziej łączy go z kreowaną postacią.

na specjalną uwagę zasługuje wypowiedź Jerzego Mycielskiego o społecznej odpowiedzialności intelektualistów: „Jest bardzo dobre powiedzenie, że elita to jest ta część społeczeństwa, która się czuje odpowiedzialną za resztę, otóż ja bym powiedział, że można to też odwrócić do pewnego stopnia, tzn. elita chce być odpowiedzialną za resztę, niewątpliwie naukowcy są uważani przez społeczeństwo, i zresztą sami się uważają, za elitę, to gwarantuje to, że oni chcą być odpowiedzialni”¹¹³. W ten sposób ustami wybitnego fizyka reżyser przekazuje swą opinię o posłannictwie polskich elit intelektualnych, niejako definiując rolę inteligenta w PRL. Pomimo obowiązującej cenzury reżyserowi udało się do filmu „przemycić kadr” zawierający plansze z hasłami demonstracji marcowych na Uniwersytecie Warszawskim. Nie ma jednak racji Wach, iż jest to pierwsza w polskim kinie fabularnym aluzja do Marca, ten sam bowiem reżyser poczynił to już nieśmiało w *Strukturze kryształu*¹¹⁴. W *Iluminacji* Zanussi idzie dalej, gdyż podkreśla, że Retman rozpoczął studia doktorskie w marcu 1968 r. Dlatego wypada zgodzić się z opinią Wach, że *Iluminacja* uzyskała status autorskiego dzieła mówiącego o pokoleniu Marca '68¹¹⁵.

Retman jest dzieckiem swoich czasów, postacią silnie osadzoną w realiach polskich przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX w. Jak pisał na początku dekady gierkowskiej Czesław Dondziłło:

Retman nie wiecuje, nie zaciąga wart, ale jego działanie to nieustanny wysiłek zmierzający do samorealizacji własnych talentów, to nabieranie mądrości życiowej, która nie dozwala na kompromisy moralne. Niektórzy nie mogą tego jeszcze zrozumieć, że tu nie o żaden egoizm czy społecznie podejrzany egotyzm chodzi, nie o programową ucieczkę od problemów społecznych. Wręcz przeciwnie, Retman to produkt czasów, kiedy wiedza, inteligencja, upór liczą się podwójnie, kiedy wąska specjalizacja zawodowa i koncentrowanie wysiłku na wybranych problemach jest koniecznością dla sprostania postępowi nauki. To są cechy społecznie ważne u nas, zwłaszcza dziś, kiedy Polska weszła w fazę przyspieszenia naukowo-technicznego¹¹⁶.

W filmie *Barwy ochronne* (1976) młody asystent Jarek (Piotr Garlicki) i docent Jakub Szelestowski (Zbigniew Zapasiewicz) organizują trzydniowy obóz konferencyjny dla studentów nad jeziorem. Magister na początku jest pełen szczytnych ideałów, starszy kolega jednak szybko pozbawia go złudzeń. Atmosferę „podkręca” przyjazd prorektora (Mariusz Dmochowski), podejmowanego z igrasce bizantyjskim ceremoniałem.

Najważniejszym motywem filmu jest klasyczne już ukazanie u Zanussiego starcia idealisty z konformistą. Kolejny to przedstawienie mechanizmów manipulacji studentami, które nie dość, że stanowią ponadczasowe spostrzeżenie,

¹¹³ Wypowiedź ówczesnego dr. hab. Jerzego Mycielskiego w filmie *Iluminacja*.

¹¹⁴ Por. T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 74.

¹¹⁵ M. Wach, op. cit., s. 269.

¹¹⁶ Cz. Dondziłło, *Retman contra siłaczka*, „Film” 1973, nr 44, s. 13.

to po Radomiu '76 nabierają wymiaru metonimii na relacje między państwem a społeczeństwem. Wszystko to zostało ujęte w kontekście obserwacji przyrody, do której twórcy filmu odnoszą struktury i zachowania społeczne.

Spośród scen i dialogów na uwagę, moim zdaniem, zasługują te wymienione poniżej. Podczas rozmowy ze studentami docent cynicznie proponuje, żeby wybrali na delegację osoby, które on wyznaczył. Podsumowuje to pozorny demokratyzm w PRL. W trakcie jednego z dialogów z Jarkiem docent zapytany przez niego, czy nie liczy się sama praca, odpowiada, że owszem, liczy, ale zawsze w kontekście. Przyjazd rektora łączy się z uruchomieniem całego cyklu rytualnych zachowań. Do ogromnego basenu napuszcza się wody specjalnie dla niego, organizuje śpiewy przy suto zakrapianym stole. Samo zachowanie prorektora wpisuje się zresztą wyśmianiem wizerunek prominenta w PRL. Dmochowski emanuje władzą i bizantyjską wręcz manierą. Surowy, lecz momentami i sztucznie, niczym po ojcowsku, kordialny. Otacza go bogactwo, ma śliczną żonę i całą masę interesownych popleczników. Paradoksalnie więc chociaż formalnie intelektualista, *de facto* z inteligencją ma niewiele wspólnego.

Co interesujące, studenci w filmie są raczej tłem obrazu, który maluje nam Zanussi. Funkcjonują jako zbiorowość, nikt spośród nich nie wyróżnia się ani intelektem, ani szlachetnością. Charyzmatyczny buntownik, który pijany gryzie prorektora w ucho, okazuje się osobą chorą psychicznie.

Osadzenie akcji w środowisku akademickim stanowi jedyne pole doświadczenia intelektualnego zaproponowane widzowi. Na przykładzie tego środowiska Zanussi ukazuje, jak komunikacja oraz relacje społeczne są zaburzone. Nie mają znaczenia czytelne wartości, tylko koniunkturalizm. Polski inteligent w Polsce Ludowej często szedł na kompromisy, gdyż było to dla niego wygodne (docent Szelestowski tak właściwie usprawiedliwia się ze swojego postępowania w jednej ze scen). Zresztą docent to Goethowski Mefisto, nie jest postacią jednoznacznie negatywną, raczej tragiczną. Z kolei Dobrochna Dabert zwraca uwagę, że film nawiązuje do formuły gatunkowej dialogów platońskich, docent przyjmuje na siebie bowiem sokratejską rolę „filozoficznego akuszerza”¹¹⁷.

W produkcji pt. *Szansa* (1976) były reprezentant kadry narodowej w piłkę ręczną, Krzysztof Janota (Krzysztof Zalewski) przenosi się do szkoły średniej jako nauczyciel WF-u. Lecząc niespełnione ambicje, wprowadza mordercze treningi, chcąc, by młodzież zwyciężyła w ogólnopolskiej spartakiadzie. Odbywa się to kosztem innych lekcji i życia prywatnego uczniów. Jeden z uczniów podejmuje nawet próbę samobójczą, co skutkuje odejściem nauczyciela WF-u ze szkoły.

¹¹⁷ T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 381–382; D. Dabert, *Konstrukcja aluzyjna „Barw ochronnych” Krzysztofa Zanussiego*, w: *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2000, s. 149–166.

Młody Feliks Falk wspiął się na płaszczyznę alegoryczną. Dlatego ós narracji, jaką jest narastający konflikt pomiędzy nauczycielem historii Zbigniewem Ejmontem (Jerzy Stuhr) a Janotą, należałoby rozpatrywać jako konflikt opozycji intelektualnej z państwem. Historyk uczy dzieci samodzielnego myślenia, odpowiedzialności za własne decyzje, absolutnie nic im nie narzuca. Wuefista zaś to jego przeciwieństwo, nie stroni od agresji, jest despotyczny, narzuca wszystkim swoje zdanie. Dochodzi tu jeszcze jeden element, który możemy nawet potraktować jako osobny motyw. Otóż Janota sprawnie załatwia sobie protekcję dyrekcji oraz zakładów pracy, które stają się sponsorem drużyny i w ten sposób tworzy się cała struktura nacisku i wzajemnych układów. Historyk pozostaje więc jeszcze bardziej osamotniony w walce o podmiotowość jednostki.

Na uwagę zasługuje też rozmowa historyka i dyrektora. Zirytowany nauczyciel historii wkracza do gabinetu dyrektorskiego, w którym jest również wuefista. Występuje już nie z protestem przeciwko metodom kolegi i „kradzieży czasu” wobec innych nauczycieli, ale przede wszystkim przeciw instalacji w jego klasie kamery, która ma wszystko rejestrować. Dyrektor ruga go, posługując się tajemniczą kartą z jego przeszłości (być może opozycyjną). Pikanterii całej sytuacji znów nadaje metaforyczny kontekst w postaci podsłuchiwania inteligencji przez władze. Dyrektor stosuje różne mechanizmy manipulacyjne, m.in. pytając: „czy ma Pan coś do ukrycia?”. Kontynuacją dyskusji jest wizyta historyka w domu pryncypała. Tam również zwierzchnik, z początku miły, zdaje się nieprzejednany. Porozumienie jest niemożliwe, każdy z rozmówców startuje bowiem z różnych płaszczyzn.

Wreszcie osobny wątek stanowi ukazanie prowincjonalności szkoły zlokalizowanej na odludziu, w małej miejscowości¹¹⁸. Nauczyciele mieszkają w ciasnych przyszkolnych kwaterach. Wszyscy się znają, rodzice podejmują pedagogów na kolacjach, co tworzy dodatkowe mechanizmy nacisku. Tym samym Falk dołącza do szerszego grona reżyserów prezentujących niski status materialny inteligencji¹¹⁹.

Niezwykle metaforyczną sceną jest szkolny apel, kiedy Janota reżyseruje cały spektakl propagandowy, w którym uczniowie wychodzą na środek, a dyrektor wręcza im medale przy pompatycznej muzyce. Ponadto obserwujemy dziewczęta tańczące z szarfami, niczym podczas święta państwowego na stadionie narodowym. Dyrektor zakładów „Poltech” jest zachwycony, gratuluje wuefście propagandowego sukcesu. Dodaje nawet, że następnym razem należy iść „szerszym frontem”, pokazać się miastu, a w ten sposób wszyscy zyskają.

Być może obraz Falka jest jednak zbyt dychotomiczny, niedający widzowi w zasadzie wyboru, po której stronie ma stanąć, a przez to nieco odrealniony.

¹¹⁸ Co ciekawe, sceny były kręcone w krakowskim IV LO na Podgórzu, więc realna sceneria odbiega od wyobrażonej.

¹¹⁹ Por. D. Skotarczak, op. cit., s. 212.

Jeszcze mniejsze pole manewru – pisze Lubelski – ma odbiorca Szansy [...] Feliksa Falka, gdzie nad emocjami widza panuje w dodatku [...] muzyka Jana Kantego Pawłuśkiewicza. Po jednej stronie delikatny humanista, nauczyciel historii [...], traktujący uczniów jak partnerów, powtarzający im: „Bądźcie sceptyczni, bo to jest warunek waszego rozwoju intelektualnego” i pokazywany na lekcjach akurat wtedy, kiedy uczuła wychowanków na problem manipulacji. Po drugiej – brutalny nauczyciel wf, uczący wychowanków maskowanych fauli z komentarzem: „Jest taka zasada, że chamstwu trzeba się przeciwstawić bezwzględnością i siłą” i traktujący ich instrumentalnie: to jemu, po własnych sportowych niepowodzeniach potrzebny jest sukces piłki ręcznej¹²⁰.

Zdaniem Lubelskiego świat szkoły średniej, podzielony na dwa kolory, czarny i biały, stanowi oczywistą metonimię państwa¹²¹.

Przypadek (1981) prezentuje trzy wersje życia głównego bohatera (Bogusław Linda), które są jednocześnie trzema rodzajami głównych postaw społecznych, jakie inteligent może przyjąć: konformizm – współpraca, opozycja i obojętność, z których każda doprowadza do tragedii.

Każda wersja życia bohatera to osobny motyw. Pierwszym jest współpraca z władzą w łonie partii komunistycznej. Bohater angażuje się, udziela jako aktywista, pragnie zmian. Z czasem uświadamia sobie jednak, że nie tędy droga, że druga strona też ma swoje racje.

W drugiej wersji również tytułowy przypadek sprawia, że poznaje ludzi, którzy wprowadzą go w społeczeństwo kontestatorskie. Przez nie nawiązuje znajomość z dziewczyną, udostępnia swoje mieszkanie na tajne spotkania, co budzi sprzeciw ciotki – jeszcze przedwojennej komunistki. Fałszywy donos sprawia, że traci zaufanie przyjaciół i tym samym uczucia dziewczyny.

Trzeci model życia można powiedzieć, że powstaje w wyniku efektu motyla, którego trzepot skrzydeł rzuca tym razem bohatera w objęcia spokojnego niezaangażowania. Nie jest to jednak strach czy brak charakteru, wybiera bowiem zawód lekarza – idealisty, by walczyć z chorobami i śmiercią. Los jednak sprawia, że i tym razem kończy tragicznie, konkretnie w wypadku lotniczym, lecąc na intratny kontrakt do Afryki.

Film odzwierciedla filozofię reżysera, że życiem nie rządzi determinizm, tylko przypadek, co nie znaczy jednak, iż jesteśmy w pełni kowalami swojego losu¹²². Dla filozoficznego przesłania Kieślowskiego ważna jest rozmowa telefoniczna bohatera z ojcem. Bohater słyszy w słuchawce głos umierającego rodzica, który mówi mu: „pamiętaj synu, nic nie musisz”. W sentencji tej

¹²⁰ T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 385.

¹²¹ Ibidem, s. 385–386.

¹²² Bohater jako narrator opowiada nam, że pamięta moment swojego urodzenia. Było to podczas poznańskiego Czerwca i ponoć pamięta nie tylko krew z łona matki, lecz również płynącą z ran postrzelonych robotników przywożonych do szpitala. Widz już poprzez tę scenę dowiaduje się, że koleje losu naszego bohatera będą symbolicznie związane z historią PRL.

zawiera się cała filozofia filmu. Nie ma przeznaczenia, a jednostka nie musi poddawać się konkretnej ideologii.

W scenie spotkania opozycjonistów widzimy charakterystyczny dla młodej inteligencji wieczerek kontestatorski, podczas którego śpiewa się pieśni patriotyczne, dużo pali, trochę pije i deliberuje na niebezpieczne, lecz ważne tematy. Środowisku kontestatorskiemu przewodniczy ksiądz (Adam Ferency), co podkreśla rolę duchowieństwa w polskim buncie 1980 r.

W innej scenie, gdy bohater wskakuje do pociągu, który *nota bene* staje się symbolem danej drogi życiowej, którą obiera, wdaje się w dyskusję ze starym komunistą (Andrzej Łapicki). Umiejętnie objaśnia mu, że partia niczym Kościół katolicki potrzebuje odnowy, że należy uczyć się na błędach. Bohater ulega umiejętnej retoryce, co zaważa na jego dalszych losach.

Kolejną z możliwych postaw polskiej inteligencji egzemplifikuje scena petycji. W „trzecim wcieleniu” bohatera studenci podchodzą do niego z prośbą o podpisanie protestu. On jednak oświadcza im, że nie podpisze, gdyż nie chce się mieszać. Po aluzji, że jest tchórzem, oświadcza, że przeciwnie, inaczej nie wybrałby takiego zawodu. To niezwykle celne starcie idealistów z realistą i pragmatykiem, w którym żadna ze stron nie jest w stanie spotkać się pośrodku ani zrozumieć drugiej.

Bohater filmu *Przypadek*, Witek pokazywał, jak kruche jest życie, jak cienka bywa granica pomiędzy wiarą i niewiarą, jakim fałszem moralnym jest dychotomiczne postrzeganie rzeczywistości, jak blisko do upadku, ale i do powstania z niego, wreszcie jak blisko czyha na każdego śmierć. Ksiądz Andrzej Luter twierdzi, że lata osiemdziesiąte nie przypominały lat siedemdziesiątych, były inne, ponieważ świadomość społeczna się zmieniła. Jego zdaniem stan wojenny stanowił cezurą pokoleniową, „nafaszerował nas fundamentalistycznym komunizmem, nienawiścią do komuchów i kolaborantów. Podział był więc prosty, żadnych odchyleń. A tu nagle Kieślowski jak prawdziwy ewangelizator strzela do mnie tym niepolitycznym filmem, i zdaje się mówić: nie szalej, opanuj się”¹²³. Pomimo emocjonalnego tonu wypowiedź Lutera zasługuje na odnotowanie, pokazuje bowiem, że film potrafił wpłynąć na postrzeganie świata widza i co za tym idzie, zmieniać jego świadomość polityczną. Krytyk M. Werner pisze:

Jeszcze nikt w polskim kinie nie pokazał mi dorosłego życia z tak dotkliwą intensywnością i tak wiarygodnie. [...] Najważniejsze, że świat przedstawiony w filmie, świat peerelowskiej brzydoty, nudy i przemocy, który zdążyłem już poznać i którego nienawidziłem, został przez autora uchwycony z dokumentalną szczegółowością, i to z perspektywy bliskiej mi hierarchii wartości – poszukiwania sensu, łaknienia dobra i wrażliwości na drugiego człowieka¹²⁴.

¹²³ Ks. A. Luter, op. cit., s. 209–210.

¹²⁴ M. Werner, *W zwierciadle wspomnień*, w: S. Zawisliński, *Kieślowski. Życie po życiu. Pamięć*, Warszawa 2007, cyt. za: ks. A. Luter, op. cit., s. 210–211.

Tadeusz Sobolewski twierdzi jednak, że reżyser wydał na niego wyrok jako karę za brak zaangażowania, albowiem, jego zdaniem, Witka mógł zginąć zarówno jako działacz Związku Socjalistycznej Młodzieży Polskiej (ZSMP), jak i uczestnik podziemnego ruchu. „Życie tej eksperymentalnej postaci – pisze Sobolewski – jak w powiastce filozoficznej, prowadzone jest przypadkowymi drogami, ale zmierza do fatalnego końca. A w najlepszym wypadku spotyka się z zarzutem zdrady. Żaden z wariantów nie prowadzi do zwycięstwa, choć przecież nigdy nie opuszcza Witka prawość”. Prawie wszystko w życiu bohatera jest sprawą przypadku. Miejsce, jakie zajmuje w społeczeństwie, idee, w które wierzy, obiekt miłości oraz religia. „Idzie się zawsze po czyjś śladach, tą albo inną drogą, nigdy obiema naraz. Wyznaje się te, albo inne prawdy, jakich nauczyli nas ludzie, którym zawierzyliśmy. Nie mamy czasu pojąć tego wszystkiego, ani sprawdzić do końca”. Zdaniem Sobolewskiego jedynie wierność jest wartością stałą, lecz już nie obiekt owej wierności ani poglądy. „Co więc pozostaje constans? Nieznane przeznaczenie, które nas czeka i sumienie. Wszystko inne jest przypadkiem”¹²⁵.

W obrazie *Sztuka kochania* (1989) doktor Pasikonik (Piotr Machalica) to wybitny specjalista od problematyki seksualnej, ma swoją klinikę z nowatorską terapią, prowadzi rubrykę w prasie oraz przyjmuje pacjentki na wizyty domowe, które leczy tradycyjnymi metodami. Spokój zakłóca mu młoda Anna (Joanna Trzepiecińska), która wprowadza się do niego, szukając wsparcia i pomocy.

Film stanowi odpowiedź na modne od lat siedemdziesiątych minionego wieku w Polsce zainteresowanie seksualnością człowieka i pojawienie się grupy szanowanych ekspertów w tym obszarze, m.in. Michaliny Wisłockiej czy Zbigniewa Lwa-Starowicza¹²⁶, nierzadko prowadzącej leczenie zaburzeń seksualnych nowatorskimi metodami. Taki właśnie jest Pasikonik, np. problemy erekcji leczy elektrowstrząsami, a brak orgazmu u kobiet – wymianą partnerów. Szewc jednak bez butów chodzi i powoli sam doktor zaczyna cierpieć na impotencję, z której leczy się u kolegi.

Motywowym związanym z lekarzem jest opis otaczającego go środowiska, czyli zblazowanej warszawskiej śmietanki artystyczno-towarzyskiej. Grają w tenisa¹²⁷, rewizytują się na rautach, na przepracowanych nie wyglądają¹²⁸.

¹²⁵ T. Sobolewski, „Przypadek” – *postscriptum*, „Kino” 1987, nr 6, cyt. za: ks. A. Luter, op. cit., s. 219–220.

¹²⁶ Szerzej zob. R. Domke, *Przemiany społeczne w Polsce w latach 70. XX wieku*, Zielona Góra 2016, s. 289–301.

¹²⁷ Od lat siedemdziesiątych XX w. wśród polskiej inteligencji stało się modne uprawianie tenisa, tak jak pływania. Podkreślało to zachodni styl życia, oparty nie tylko na konsumpcji, ale i dbaniu o zdrowie.

¹²⁸ Przyjaciółka Pasikonika ze sfer artystycznych prosi go o korepetycje z zakresu teorii Gaussa-Leitnera dotyczącej współżycia płciowego ludzi pierwotnych. On, wahając się, zgadza się, okazuje się jednak, że jest to pretekst do uwiedzenia go. Przy wschodniej aranżacji komnaty rozpusty, z kadzidelkami i relaksacyjną muzyką doktorowi prawie udaje się przezwyciężyć wstydlivy kryzys (atmosferę tę Skotarczak niezwykle celnie

Sztuka kochania to ponury obraz zepsutej i zblazowanej inteligencji polskiej okresu przemian.

Dopełnia go *Kapitał, czyli jak zrobić pieniądze w Polsce* (1990). Film przedstawia sylwetkę polskiego naukowca, socjologa Piotra Nowosada (Piotr Machalica), który powraca do Polski ze Stanów Zjednoczonych w okresie największych przemian społeczno-gospodarczych wywołanych upadkiem realnego socjalizmu po wyborach czerwcowych oraz polityką rządu Tadeusza Mazowieckiego. Jest to typowy film okresu przełomu, mimo iż kręcony jesienią 1989 r., całe otoczenie jeszcze oddycha Polską Ludową z jej szarzyzną, modą końca lat osiemdziesiątych i mentalnością obywateli. Właśnie taką mentalność *homo sovieticus* ma tytułowy bohater (Piotr Machalica), którego kolega (Andrzej Grabowski) wprowadza w szalony świat polskiego dzikiego kapitalizmu. Nasz bohater najpierw otwiera interes z frytkami, później świadczy usługi poligraficzne, matrymonialne, żeby w końcu zając się połowem i eksportem polskich żab za granicę. Za każdym razem ponosi jednak klęskę, wreszcie zrezygnowany nieoczekiwanie otrzymuje nagrodę za swoją książkę wydaną kilka lat wcześniej. Odnosi sukces, ale jako poprzednie wcielenie, nie zaś obecne, jako *homo oeconomicus*.

Podstawowym wątkiem jest ukazanie świata polskiej transformacji ze wszystkimi jego zaletami i wadami, choć bardziej tymi drugimi. Bogacą się cwaniacy i egoiści. „Inteligenci pracujący”¹²⁹, pragnący wykorzystać swą fachową wiedzę, praktycznie się nie liczą.

Osobny wątek dotyczy małżeństwa przechodzącego kryzys. Wynika on z różnego spojrzenia na otaczającą rzeczywistość. On, zafascynowany zmianami, pragnie dać się porwać heglowskiemu duchowi dziejów, ona zaś stonowana, ceniąca fachowość i wykształcenie, występuje przeciw prywatyzacji wszystkiego.

Na uwagę zasługuje scena rozmowy Grabowskiego z Machalicą w samochodzie, kiedy pierwszy wiezie drugiego do znajomego nuworysza. Stwierdza wtedy, że aby coś osiągnąć w danej branży, nie trzeba się na niczym znać, po prostu należy zainwestować kapitał w „niszę” i tyle. Tym samym rodzi się Polska bez ekspertów, pełna osób pragnących tylko pomnażać pieniądze, nie budując przy tym nic trwałego, i rzesza inteligentów próbująca się w tym odnaleźć.

Również dialogi bohatera z żoną oraz kochanką zasługują na uwagę. Obie z nich reprezentują zupełnie inne wzorce życia: pierwsza – inteligencję, fachowość i bezinteresowność materialną, druga zaś z powyższych cech jedynie fachowość. Poza tym kochanka jest wyrachowaną karierowiczką,

określiła jako „niewo kiczowatej tajemniczości”. *Eadem, Obraz...*, s. 265). Ponosi jednak porażkę, co spotyka się z wyszydzeniem ze strony partnerki. Jest to aluzja do czasów, w których sprawność płciowa powoli staje się miarą człowieka, zwłaszcza mężczyzny, a uczucia schodzą na dalszy plan.

¹²⁹ Takim terminem nowomowa partyjna łagodziła wydzwięk złych skojarzeń z klasowym bagażem inteligencji.

gotową oddać się każdemu człowiekowi sukcesu, aby lepiej uplasować się w społeczeństwie.

Ciekawa jest też scena, kiedy bohater piastując stanowisko szefa firmy matrymonialnej, stara się zimno, w wyrachowany sposób nakłonić klientkę do rezygnacji z wybranego już męża, na poczet innego, który obiecuje mu (i jej) za to duże profity. Socjolog odnajduje się w tej roli, przekonując klientkę, czuje satysfakcję, nie wyrzuty sumienia¹³⁰.

Falk świetnie ukazuje – pisze Dorota Skotarczak – realia końca lat 80., dyskretnie wskazując nie tylko na ryzyko moralnej degrengolady związanej z zachłyśnięciem się szybko zarobionymi pieniędzmi, ale także i na fakt, że nie cała Polska skorzystała na reformach gospodarczych. W fabryczce Putka (Marek Kondrat) – zwanej przez niego manufakturą – pracują kobiety, siedząc przy maszynach niczym w XIX-wiecznej Łodzi. Piotr też w końcu, straciwszy wszystkie przywiezione dolary, wróci na uczelnię. Film Falka ukazuje korzenie polskiego biznesu, który w dużej mierze zaczynał się na bazarach, gdzie handlowano nierzadko przemoczonym towarem albo od drobnych interesów, od jakichś budek oferujących usługi ksero czy frytki¹³¹.

Z pozoru *Kapitał...* może być interpretowany jedynie jako odbicie przemian w polskiej gospodarce. Nieprzypadkowo jednak Falk w głównej roli obsadził typowego polskiego inteligenta próbującego odnaleźć się w nowej rzeczywistości. Tak jak Retman z *Iluminacji*, szuka on swojego miejsca w życiu, z tym, że jego zagubienie jest raczej próbą nadążenia za dynamiką przemian społeczno-gospodarczych. Swoiste *novum* stanowi też *happy end* – socjolog odnosi niespodziewany sukces, który przychodzi wbrew maksymie bogacenia się za wszelką cenę i dopasowania na siłę do nowych ról społecznych. Czyżby dla polskiego intelektualisty pojawiła się wreszcie nadzieja na lepsze czasy, bez konformizmu i wyrzeczeń? Falk mówi widzowi, że tak.

Już Kieślowski w *Przypadku* proponuje nam trzy typy postaw społeczno-politycznych współczesnego mu intelektualisty. Robert Merton wyróżnia pięć postaw przyjmowanych względem systemu aksjonormatywnego¹³². Z kolei

¹³⁰ Motyw „dorobić się za wszelką cenę” możemy znaleźć w późniejszych filmach i serialach (*Mów mi Rockefeller, Żegnaj Rockefeller, Czterdziestolatek dwadzieścia lat później*), natomiast szalony obraz polskiej transformacji odnajdziemy w filmach z początku lat dziewięćdziesiątych XX w. (np. *Urowadzenie Agaty, Kroll, Psy*).

¹³¹ D. Skotarczak, op. cit., s. 258.

¹³² Pierwsza z nich, konformizm, to akceptacja zarówno norm i wartości. Druga, innowacja, polega na uznaniu celów przy jednoczesnym odrzuceniu ogólnie przyjętych sposobów ich osiągania i zastąpieniu ich innymi metodami. Trzecia, rytualizm, zasada się na ścisłym trzymaniu się przyjętych metod, pomimo braku uznania wartości. Czwarta, wycofanie, to całkowita negacja systemu i usunięcie się na margines grupy, w której system ten obowiązuje. Bunt różni się od wycofania nastawieniem aktywnym, próbą wdrożenia innego, nowego systemu norm i wartości. P. Sztompka, *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Kraków 2003, s. 280–285. Białous, opierając się na typologii Mertona, wśród filmowych inteligentów polskich wyróżnił pięć następujących typów osobowych: konformiści, innowatorzy, oportuniści, eskapiści i buntownicy. M. Białous, op. cit., s. 8–9.

Dabert¹³³ wyodrębnia ich aż sześć, odnosząc się co prawda do wąskiego nurtu kina moralnego niepokoju. Pozwolę sobie wypośrodkować te typologie i zaprezentować własną. Na podstawie niespełna stu przeanalizowanych filmów i seriali z lat 1969–1990 można wyróżnić cztery typy intelektualistów:

I. Zaangażowany (*Dyrektorzy, Awans, Człowiek z marmuru, Konopielka, Siedem czerwonych róż, czyli Benek kwiaciarz o sobie i innych, Dyrygent, Przypadek, Bez znieczulenia, Miś, Linia, Alternatywy 4, Wodzirej, Bohater roku*)

II. Pokorny (*Dzięcioł, Życie rodzinne, Kardioqram, Czterdziestolatek, Poszukiwany, poszukiwana, Nie ma róży bez ognia, Brunet wieczorową porą, Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz, Daleko od szosy*)

III. Wycofany (*Illuminacja, Siedem czerwonych róż, czyli Benek kwiaciarz o sobie i innych, Przypadek, Struktura kryształu, Pełnia, Cztery pory roku, Gwiazdny pył, Punkt widzenia, Constans, Punkt widzenia, Mniejsze niebo, Zmiennicy*)

IV. Walczący (*Aktorzy prowincjonalni, Dziecinne pytania, Człowiek z marmuru, Człowiek z żelaza, Przypadek, Ostatni prom, Ostatni dzwonek, Zmiennicy, Alternatywy 4, Szansa, Trójkąt bermudzki, Prywatne śledztwo*).

Pierwszym typem reprezentacji intelektualisty jest inteligent, mniej lub bardziej zaangażowany po stronie władzy. W zamian za popieranie linii partyjnej może liczyć na różnego rodzaju beneficja w postaci pozycji społecznej bądź profitów materialnych. Nierzadko nie osiągnąłby sukcesów bez poparcia władz ze względu na jego mizerny talent (*Dyrygent*). W Polsce Ludowej było pełno tego typu jednostek. Nierzadko nie byli to zwykli konformiści, lecz ludzie faktycznie wierzący w system.

Drugi typ, niezwykle rozpowszechniony w PRL, to inteligent pokorny wobec otaczającej go rzeczywistości społeczno-politycznej. Często był to technokrata

¹³³ Zdaniem badaczki są to: 1. Bohater buntownik lub bohater nieposłuszny – charakteryzuje się tym, iż nie godzi się z zastanym porządkiem. Cechuje go aktywizm, pragnienie podjęcia wyzwań oraz stawiania im czoła. Gotów jest przeciwstawić się otoczeniu w imię własnych moralnych racji. 2. Bohater zrezygnowany – charakteryzuje go bierna postawa względem sił kształtujących świat i zła, które się z niego wylania. Bohater ów jawi się jako odporny na wpływy zewnętrzne i otoczenie. Żyje w oddaleniu od problemów społecznych. Skrywa się we własnej bezpiecznej niszy, gdzie trwa wyciszony i jednocześnie wnikliwie obserwuje otaczającą go społeczną rzeczywistość. 3. Bohater oportunistą i konformistą – charakteryzuje go skrajny pragmatyzm. 4. Bohater cynik – jego podstawową cechą stanowi bezwzględna interesowność. Jest pozbawionym złudzeń karierowiczem, który działań nigdy nie podejmuje w dobrej wierze. 5. Bohater autorytarny – charakteryzuje go to, iż wymaga bezwzględnego posłuchu oraz absolutnego posłuszeństwa. 6. Bohater niejednoznaczny, otwarty – w jego przypadku dominującymi cechami są wielowymiarowość postaw oraz wewnętrzne skomplikowanie charakteru. Często ta postać wzbudza kontrowersje. D. Dabert, *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Poznań 2003, s. 89–110, cyt. za: P. Witek, *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*, Lublin 2016, s. 442. Nie zgadzam się z tak rozbudowaną typologią. Ostatni typ jest niejasny i można go odnieść do pośrednich typów, z kolei np. docent Jakub Szelestowski nie mieści się w kategorii cynika, gdyż jego podejście do Jarka ma wymiar pedagogiczno-koleżeński, chce go uchronić przed przesadnym idealizmem.

bądź nauczyciel czy urzędnik średniego szczebla (*Czterdziestolatek*, *Nie ma róży bez ognia*). Cenę spokoju i ugody stanowił jednak konformizm.

Trzecim typem był intelektualista wycofany z życia, poszukujący. Nierzadko rezygnował z profitów różnego typu, by spokojnie oddawać się pracy i poszukiwaniom intelektualnym w zgodzie ze swoim sumieniem (*Struktura kryształu*, *Iluminacja*, *Constans*).

Czwarty typ zaczął pojawić się stosunkowo późno. Rozwijająca się kontestacja społeczna po Radomiu, a zwłaszcza po Sierpniu dała mu większe pole manewru. Rozkwit prezentacji tego wizerunku widać dopiero pod koniec PRL, jego pojawienie wiązało się ze słabnącą cenzurą (*Ostatni prom*, *Ostatni dzwonek*).

Podstawowe podobieństwo w ujęciu diachronicznym i międzygatunkowym stanowi zagubienie. Inteligent zawsze jest osobą poszukującą, zagubioną w otaczającej go rzeczywistości. Miota się między systemem, w jakim ukształtowały go szczytne ideały, literatura piękna i naukowa, a realnym socjalizmem, w którym nierzadko trzeba iść na konformizm, by wyjść „na swoje”. Polski inteligent prawie zawsze jest smutny, nawet w komediach. Przygnębiony światem i nieprawidłowymi zasadami, które go otaczają. Czasami pod koniec filmu twórcy dają promyk nadziei (*Nie ma róży bez ognia*).

Inteligent często jest biedny i mieszka w skromnych warunkach. W zasadzie istnieje niewiele obrazów, zwłaszcza z lat wcześniejszych, w których status materialny inteligenta jest wysoki, chyba że reprezentuje on pierwszy typ.

Jeżeli chodzi o różnice, to inteligent późnych lat osiemdziesiątych XX w. ulegał pokusie konsumpcji okresu transformacji (*Sztuka kochania*, *Kapitał, czyli jak zrobić pieniądze w Polsce*). Gdy spojrzymy na wizerunek intelektualisty w *Polowaniu na muchy* czy w większości filmów moralnego niepokoju, to zobaczymy, iż wartości materialne nie były dla bohatera kluczowe. Liczyło się *psyche*, nie *physis*. Koniec ustroju to już faustowskie wręcz kuszenie głównego bohatera, który daje się uwieść pokusie docenienia swojego statusu również przez pryzmat materialny, tak jak na Zachodzie.

W latach siedemdziesiątych XX w. rosnące aspiracje społeczne, rozbudzone przez propagandę sukcesu, często napotykały rzeczywistość pełną absurdów i niedogodności, a w drugiej połowie dekady również kryzys gospodarczy¹³⁴. Obrazy filmowe lat siedemdziesiątych zdawały się zauważać tę prawdę o swojej dekadzie. W filmie zaczęto pozwalać na poważniejszą krytykę, jednak mogła się ona skupiać na konkretnych środowiskach, nie krytykując samego ustroju¹³⁵.

Wyjątkowym okresem stał się początek lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Tylko w latach 1980–1981 ukazało się aż 27 tytułów, których bohaterowie byli przedstawicielami inteligencji. Z pewnością można to powiązać z atmosferą polityczną pomiędzy sierpniem 1980 r. a grudniem 1981 r.,

¹³⁴ Szerzej zob. R. Domke, *Przemiany społeczne...*, s. 233–265.

¹³⁵ M. Białous, op. cit., s. 19–20.

która dawała filmowcom szansę na pokazanie nurtujących ich problemów: rodzenie się Solidarności, metody działania Służby Bezpieczeństwa, jak i postawy społeczeństwa polskiego wobec patologii socjalizmu. Nie zgadzam się z opinią Lubelskiego, przytaczaną przez Macieja Białousa, iż po 1981 r. następuje ponowny odwrót od bohaterów inteligentów, wpisujący się w ogólny trend regresu kinematografii polskiej, trwający aż do końca PRL¹³⁶. Być może nie jest on tak wyeksponowany w fabułach, jak w okresie apogeum kina moralnego niepokoju, natomiast pojawia się w prawie każdym polskim filmie i serialu lat 1981–1989¹³⁷.

Na zakończenie pozwolę sobie zasygnalizować różnice w wizerunku inteligenta kreowanego przez poszczególnych reżyserów. Krzysztof Zanussi i Feliks Falk ukazują zderzenie dwóch inteligentów o różnych systemach wartości. U Agnieszki Holland inteligent jest wycofany lub zbuntowany, u Radosława Piwowarskiego – depresyjny, u Jacka Bromskiego – zaangażowany, u Andrzeja Wajdy – najbardziej zróżnicowany w ujęciu diachronicznym (w *Polowaniu na muchy* – wycofany, w *Bez znieczulenia* – zaangażowany, w *Człowieku z żelaza* – opozycyjny). Można postawić otwarte pytanie, czy laureat Oskara coś tym sugeruje w kontekście częstotliwości przedstawianych postaw?¹³⁸ U Krzysztofa Kieślowskiego mamy różne typy postaw obok siebie, to sytuacja warunkuje wybory życiowe bohatera. Kazimierz Kutz prezentuje nam inteligenta pokornego lub zaangażowanego technokratę (*Blizny, Linia*). Wreszcie u Stanisława Barei inteligent jest tragiczny i wykorzystywany; to przeważnie typ pokorny. Zdaniem Skotarczak:

Bohaterem filmów Barei jest inteligent w sytuacji kryzysowej. To rzecz, na którą warto zwrócić uwagę. Inteligent od XIX w. był ulubionym bohaterem literatury, potem filmu, często przy tym pokazywano jego mierną kondycję – rzadziej moralną, częściej materialną. Inteligent walczył o polskość, niósł kaganek oświaty, pochylał

¹³⁶ T. Lubelski, *Film fabularny*, w: *Encyklopedia kultury polskiej. Film. Kinematografia*, red. E. Zajiček, Warszawa 1994, s. 164, cyt. za: M. Białous, op. cit., s. 4.

¹³⁷ W tym miejscu wystarczy wymienić tylko: *Karate po polsku* (inteligencja artystyczna), *Gwiezdny pył* (inteligencja techniczna), *Krab i Joanna* (inteligencja techniczna, dypłomowani marynarze), *Alternatywy 4* (wykładowcy, lekarze), *Fucha* (nauczyciel), *Wakacje z Madonną* (inteligencja artystyczna), *Bohater roku* (inteligencja artystyczna), *Ceremonia pogrzebowa* (wykładowca), *Cztery pory roku* (inteligencja techniczna), *Dom wariatów* (student), *Siedem życzeń* (inteligencja artystyczna), *Och, Karol* (architekci), *Maskarada* (inteligencja artystyczna), *Menedżer* (księgowy), *Zmiennicy* (pisarz), *Życie wewnętrzne* (bliżej nieokreślony inteligent), *Cesarские cięcie* (lekarz), *Dorastanie* (studenci), *Zabij mnie glino* (lekarz), *Dekalog* (lekarze, inteligencja techniczna, wykładowcy), *Kogel-mogel* (docent), *Sztuka kochania* (naukowcy), *Bal na dworcu w Koluszkach* (dziennikarz), *Galimatias, czyli kogel-mogel II* (docent), *Ostatni prom* (nauczyciel), *Ostatni dzwonek* (nauczyciele), *Kapitał, czyli jak zrobić pieniądze w Polsce* (pracownicy naukowcy).

¹³⁸ Jeżeli przyjąć tezę Piotra Witka, że Andrzej Wajda był historykiem i jako historyk może chciał nam pokazać zmiany postaw i ról społecznych polskiej inteligencji pomiędzy Marcem a wprowadzeniem stanu wojennego w Polsce.

się nad ubogimi i chorymi, nie patrząc na osobiste korzyści. Przykłady takich postaw są w polskiej literaturze doby pozytywistycznej, a i późniejszej, nader liczne i powszechnie znane. W Polsce powojennej, po okresie socrealizmu, inteligent znowu powrócił do łask, był bohaterem komedii lat sześćdziesiątych [...]. Słowem to inteligent, jego rozterki wewnętrzne, uwikłanie w sytuację zewnętrzną [...] był najczęstszym i typowym przedstawicielem polskiego społeczeństwa w filmie [...]. Tradycję tę kontynuował Bareja w swoich filmach rozrywkowych. Jeszcze zanim pojawiło się tak bardzo inteligentkie „kino moralnego niepokoju”¹³⁹.

W jego komediach inteligenci to ludzie niezamożni. Podzielałam opinię Skotarczak, że zgadzało się to ze stanem faktycznym w PRL, gdzie inteligent był kiepsko uposażony i często nie cieszył się też szacunkiem ze strony władz¹⁴⁰.

Wpływ gatunku filmowego na typ głównego bohatera – pisze Białous – można opisać stosunkowo łatwo. Bohaterom, będącym daleko od oficjalnego wzoru osobowego, najtrudniej było pojawić się w filmach obyczajowych czy dramatach, które aspirowały do wiernego opisu rzeczywistości, najłatwiej natomiast było umieścić ich w komedii. [...] komedia filmowa była traktowana przez władzę jako wentyl bezpieczeństwa, mający na celu przeniesienie negatywnych emocji i poczucia niezadowolenia widowni oraz skanalizowanie ich w określonej formie. [...] Władze dopuszczały więc możliwość odważniejszej krytyki, o ile nie była przeprowadzana całkiem serio, z czego skwapliwie korzystali twórcy komedii filmowych¹⁴¹.

Badania Białousa z zakresu socjologii filmu dowodzą, iż filmowy obraz inteligencji nie był wiernym odzwierciedleniem tej grupy w rzeczywistości. Struktura wieku bohaterów czy też np. liczniejsze pojawianie się bohaterów inżynierów w dekadzie gierkowskiej może dowodzić wpływu władzy na kształtowanie wzorów osobowych inteligentów w polskim kinie. Tymczasem nadreprezentacja środowiska artystycznego, kojarzonego stereotypowo z wolnością i liberalizmem, oraz niewielka liczba postaci kobiecych, pomimo oficjalnego równouprawnienia, mogą, zdaniem białostockiego badacza, świadczyć na korzyść istnienia równoległego, opozycyjnego modelu inteligentkiego w polskim kinie powojennym¹⁴².

Podstawowym mianownikiem tzw. pokolenia Marca stało się przywiązanie do prawdy w życiu publicznym. To właśnie z twórców filmowych tego pokolenia wyrasta późniejsze kino moralnego niepokoju. Bez Marca nie byłoby ani Kijowskiego, ani Zanussiego, jakich ich znamy. Miało to ogromny wpływ na wizerunek polskiego inteligenta w filmie i telewizji po 1968 r. Intelektualista ów mniej bądź bardziej aktywnie walczy właśnie o prawdę i uczciwość. To pokolenie Marca pierwszy raz krzyknęło „prasa kłamie”, odkrywając, że życiem

¹³⁹ D. Skotarczak, op. cit., s. 201.

¹⁴⁰ Ibidem, s. 202.

¹⁴¹ L. Coser, *Společne funkce konfliktu*, w: *Socjologia ogólna. Wybór tekstów*, t. II, red. M. Malikowski, S. Marczuk, Tyczyn 1997, s. 187; M. Białous, op. cit., s. 20.

¹⁴² M. Białous, op. cit., s. 7.

publicznym rządzą kategorie prawdy i fałszu. Jak celnie konstatuje Piotr Osęka, rewersem Marca były też obojętność i konformizm¹⁴³. I film to doskonale uchwycił. Oprócz nielicznych prawych kontestatorów, jak Agnieszka z *Człowieka z żelaza*, czy wycofanych prawych myślicieli, jak Jan ze *Struktury kryształu*, znacznie więcej było postaci takich jak Janota, Lutek czy Szelestowski...

Streszczenie

Tekst prezentuje obraz polskiego inteligenta, wyłaniającego się na podstawie analizy wybranych motywów filmowych. Kino dwóch ostatnich dekad PRL wykreowało osobny typ inteligenta, który pojawiał się w wielu produkcjach. Nie był on jednak typem jednorodnym, gdyż szlachetnemu asystentowi czy profesorowi przeciwstawiano cynicznego docenta. Przyczynek podejmuje próbę uchwycenia wspólnych cech oraz odpowiedzi na pytanie, czy możemy mówić o pewnym spójnym wizerunku intelektualisty w ówczesnym kinie Polski Ludowej, czy też omawiane typy różnią się od siebie.

Na podstawie niespełna stu przeanalizowanych filmów i seriali z lat 1969–1990 można wyodrębnić cztery typy intelektualistów: zaangażowany, pokorny, wycofany oraz walczący.

Podstawowe podobieństwo w ujęciu diachronicznym i międzygatunkowym stanowi zagubienie. Inteligent w polskim kinie zawsze jest osobą poszukującą, zagubioną w otaczającej go rzeczywistości. Miota się między systemem, w jakim ukształtowały go szczytne ideały, literatura piękna i naukowa a realnym socjalizmem, w którym nierzadko trzeba iść na konformizm. Polski inteligent prawie zawsze jest smutny, nawet w komediach. Przygnębiony światem i nieprawidłowymi zasadami, które go otaczają.

The Image of an Intellectual in the Contemporary Film Discourse of the Years 1968–1990

The article presents the image of a Polish intellectual constructed based on an analysis of selected film motifs. The cinema of the two last decades of the Polish People's Republic created a distinct type of Polish intellectual who appeared in many films. He was not, however, a homogenous type, since a noble assistant or professor was contrasted with a cynical associate professor. The text attempts to capture the common features and answer the question whether it is possible to talk about a specific, consistent image of an intellectual in the then Polish People's cinema, or whether the discussed types differ from each other. Based on almost one hundred films and serials from the period between 1969 and 1990, it is possible to distinguish four types of intellectuals: the committed, submissive, withdrawn, and fighting. The fundamental similarity in diachronic and inter-genre perspective is his being at a loss. The intellectual in the Polish film is always a searcher, lost in the reality that surrounds him. He tosses continuously between the system he was shaped in by lofty ideals, belles-lettres and scientific literature and the system of real socialism in which one often has to agree to conformity.

Bibliografia

Białous M., *Inteligent centralnie planowany? Obrazy inteligencji w polskim filmie fabularnym okresu PRL*, „Ikonosfera. Studia z Socjologii i Antropologii Obrazu” 2011, nr 3.

¹⁴³ P. Osęka, *Marzec '68*, Kraków 2008, s. 305–306.

- Bobiński W., *W oczekiwaniu na szkołę przyszłości. O trudnej obecności filmu w edukacji polonistycznej*, w: *Zoom 9. Kino w zbliżeniu. Widz w świecie kultury filmowej*, red. A. Kołodziejczak, D. Gołębiowska, J. Mostowska i in., Łódź 2018, s. 31–41.
- Coser L., *Społeczne funkcje konfliktu*, w: *Socjologia ogólna. Wybór tekstów*, t. II, red. M. Malinkowski, S. Marczuk, Tyczyn 1997, s. 184–188.
- Dabert D., *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Poznań 2003.
- Dabert D., *Konstrukcja aluzyjna „Barw ochronnych” Krzysztofa Zanussiego*, w: *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2000, s. 149–166.
- Domański H., *Polska klasa średnia*, Wrocław 2002.
- Domke R., *„Murzyn, Żyd i Arab”, czyli ksenofobia, rasizm i inność w kinie późnego PRL*, w: *O Polsce Ludowej – wybrane zagadnienia*, red. B.A. Nowak, K. Maciąg, Lublin 2017, s. 85–97.
- Dondziłło Cz., *Retman contra siłaczka*, „Film” 1973, nr 44.
- Fidelis M., *Młodość, nowoczesność i świat. Polska młodzież u progu „długich lat sześćdziesiątych”*, w: *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali*, red. A. Gwóźdź, M. Wach, Warszawa–Kraków 2017, s. 13–41.
- Gwóźdź A., *Nowa Fala w Polsce albo wola (nowoczesnego) stylu w polskim kinie*, w: *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali*, red. A. Gwóźdź, M. Wach, Warszawa–Kraków 2017, s. 43–74.
- Kulas P., Śpiewak P., *Czy pojęcie inteligencji jest nam dzisiaj potrzebne?*, w: *Od inteligencji do postinteligencji. Wątpliwa hegemonia*, red. P. Kulas, P. Śpiewak, Warszawa 2018, s. 7–18.
- Kurz I., *Pomieszczenie języków. Kultowe (dziś) komedie z początku lat 70.*, w: *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali*, red. A. Gwóźdź, M. Wach, Warszawa–Kraków 2017, s. 193–207.
- Lubelski T., *Trzy fazy polskiej Nowej Fali: Konwicki – Skolimowski – Zanussi*, w: *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali*, red. A. Gwóźdź, M. Wach, Warszawa–Kraków 2017, s. 75–94.
- Lubelski T., *Wajda*, Wrocław 2006.
- Luter A. ks., *Kino wiecznie młode*, Warszawa 2015.
- Misiak A., *Kinematograf kontrolowany*, Kraków 2006.
- Molik W., *Inteligencja polska w Poznańskim w XIX i początkach XX wieku*, Poznań 2009.
- Oseka P., *Marzec '68*, Kraków 2008.
- Skotarczak D., *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004.
- Szczepańska A., *Do granic negocjacji. Historia Zespołu Filmowego „X” Andrzeja Wajdy (1972–1983)*, tłum. E. Lubelska, Kraków 2017.
- Sztompka P., *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Kraków 2003.
- Wach M., *Esej jako gatunek filmowy Nowych Fal: Kluge – Zanussi – Makavejev*, w: *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali*, red. A. Gwóźdź, M. Wach, Warszawa–Kraków 2017, s. 255–279.
- Werner M., *W zwierciadle wspomnień*, w: S. Zawisliński, *Kieślowski. Życie po życiu. Pamięć*, Warszawa 2007, s. 214–215.
- Witek P., *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*, Lublin 2016.
- Ziemkowska K., *O prekursorach inteligencji polskiej*, w: *Inteligencja XIX i XX w.*, t. V, red. R. Czepulis-Rastenis, Warszawa 1987, s. 9–31.

Radosław Domke – dr hab., prof. Uniwersytetu Zielonogórskiego. Zainteresowania naukowe: historia społeczna Polski oraz historia wizualna. E-mail: r.domke@o2.pl.

Radosław Domke – dr hab., professor of the University of Zielona Góra. Research interests: social history of Poland and visual history. E-mail: r.domke@o2.pl.