

BARBARA ŻUREK
Uniwersytet Jagielloński

**FILM FABULARNY W FUNKCJI ALTERNATYWNEGO
ŹRÓDŁA DO HISTORII CODZIENNOŚCI
— TEORETYCZNE ROZWAŻANIA NA PRZYKŁADZIE
*KINA MORALNEGO NIEPOKOJU***

Abstract

The purpose of this article is to indicate the possible usage of fictional films as a historical source for studies in everyday life history. The author exam the available literature to describe those features of a film source that historians may profit from. The Polish film genre “cinema of moral anxiety” was brought up as an example for the discussed problem. The genre is analyzed as a source for exploring the everyday life in Poland in 1970s, particularly it distinctive realistic form.

Key words: historical sources, cinema of moral anxiety, everyday life, PRL (Polish People’s Republic), fictional film

Słowa kluczowe: źródło historyczne, kino moralnego niepokoju, życie codzienne, PRL, film fabularny

Wśród szerokiej gamy dostępnych historykowi źródeł pozwalających badać historię dnia codziennego materiałem cennym, a wciąż nienależycie docenianym wydaje się źródło audiowizualne. Możliwość wykorzystania filmu dokumentalnego w warsztacie historyka nie budzi już w XXI w. powszechnej wątpliwości. Problemem jednak w dalszym ciągu pozostaje rodzaj wiedzy źródłowej uzyskanej z dzieł kinematograficznych mających charakter filmów fabularnych, czyli z definicji cechujących się dużą dozą fikcjonalizacji. Film, z uwagi na możliwość wieloaspektowego przedstawienia człowieka, wydaje się idealnym źródłem dla badań antropologicznych. W niniejszych rozważaniach chciałabym w skrótovej formie przedstawić właściwości filmowej materii

źródłowej, podkreślając tym samym jej wyjątkowy na tle źródeł tradycyjnych charakter, by w konsekwencji, posługując się przykładem jednego z nurtów polskiej kinematografii, zasygnalizować problemy związane z możliwością uzyskania wiedzy na temat życia codziennego wynikających z analizy fabularnych opowieści filmowych.

1. SPECYFIKA FILMU JAKO ŹRÓDŁA HISTORYCZNEGO

Znaczenie filmu w badaniach historycznych nie powinno budzić obecnie wątpliwości. Kinematografia już u zarania swoich dziejów czyniła nadzieje związane z dokumentacją przeszłości. Na polskim gruncie wiązało się to z osobą żyjącego u schyłku XIX wieku pierwszego polskiego teoretyka filmu — Bolesława Matuszewskiego. W swoim często przywoływanym przez historyków zajmujących się wizualizacją historii manifeście zatytułowanym *Nowe źródło historii* po raz pierwszy zwraca uwagę na możliwość wykorzystania filmu jako źródła historycznego¹. Film przedstawiony jest tutaj jako swoisty wehikuł czasu, dający możliwość bezpośredniego zajrzenia w przeszłość. Trochę naiwnie Matuszewski wszystko, co jawi się na ekranie, traktuje jako absolutną prawdę. Według niego kinematograf daje możliwość wielokrotnego odtwarzania historii w niezmienionej postaci, wraz z wypełniającymi ją postaciami i przedmiotami. Stwierdził on, że „żywa fotografia przestanie być [...] sposobem zabijania czasu, a stanie się metodą badania przeszłości, a raczej dając bezpośrednią wizję usunie ona — w pewnych przynajmniej, niepozbawionych znaczenia wypadkach — konieczność mozolnych badań”². Prorokując słusznie możliwość wykorzystania filmu przez przyszłego historyka, ocenił zbyt idealistycznie jego możliwości jako źródła nieomylnego i ze wszech miar obiektywnego. Podstawową funkcją filmu, zdaniem Matuszewskiego, miało być słuzenie nauce, a w konsekwencji i co ważniejsze — nauce historycznej. Aby jednak potwierdzić słuszność jego wybiegającej w odległą przyszłość myśli, należy się zastanowić nad samym pojęciem materii filmowej w kategorii źródła historycznego.

Rozpoczynając rozważania nad wspomnianym zagadnieniem, posłużę się słowami zaczerpniętymi z artykułu Adama Sikorskiego: „Historyk, dla którego źródłem poznania jest każdy utrwalaony ślad działalności człowieka, nie może przejść obojętnie obok tak wielkiego «magazynu» informacji o środowisku,

¹ B. Matuszewski, *Nowe źródło historii*, Paryż 1898, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008.

² *Ibidem*, s. 20.

człowieku i społeczeństwie, jakim jest film”³. Sikorski sugerując, co prawda, już pewną definicję źródła, daje wyraz wyzwaniu, przed jakim stoi współczesny badacz dziejów. Wiąże się to niewątpliwie z „audiowizualnym zwrotem kulturowym”⁴, którego obecność obserwuje się we współczesnym świecie na przełomie ostatnich lat. Zjawisko owo, zdaniem Piotra Witka, polega na tym, że to audiowizualne technologie i strategie komunikacyjne biorą czynny udział we współtworzeniu społecznej rzeczywistości. Zaistniało ono w wyniku nagłych zmian, jakie miały miejsce w kulturze światowej ubiegłego wieku. Wyposażony w dźwięk ruchomy obraz, jako wytwór kultury, będący audiowizualną metaforą w nowy sposób organizuje nasze myślenie i działanie. Konsekwencją takiego stanu rzeczy jest to, że przedefiniowaniu ulegają również procedury i strategie społecznej komunikacji i poznania.

Idąc tropem myślenia Piotra Witka można stwierdzić, że poszerzenie perspektywy badania historycznego o źródła audiowizualne, jakim jest film, umożliwia poznanie kulturowej rzeczywistości nie tylko za pośrednictwem pisanej narracji, ale w równym stopniu w obrazach i słowach wypowiedzianych, co również pozwala zaistnieć historii na nowo.

Jeżeli przyjąć za pewnik fakt, że projekcja audiowizualna jest źródłem do badań nad przeszłością, logicznym wydaje się postawienie w tym momencie pytania, w jaki sposób można mówić o ewentualnym filmowym źródle historycznym oraz jak je badać.

Obecne w literaturze pojęcie *metafory źródła* wydaje się bardzo trafną kategorią służącą konceptualizacji i organizacji kulturowej rzeczywistości⁵. Znajduje ono zastosowanie również w nauce, a zwłaszcza w historiografii. Wiedza badacza o przeszłości opiera się niemal wyłącznie na źródłach, które nie są jednak rozumiane jednoznacznie. Piotr Witek w toku swoich rozważań przytacza kilka wariantów rozumienia metafory źródła, jakie w rezultacie prowadzić mają do zrozumienia funkcji poznawczej filmu. Jedną z nich jest dla przykładu koncepcja Gerarda Labudy, według której źródło jest czymś w rodzaju gotowego wytworu w postaci pojemnika, rezerwuaru wiedzy o przeszłości⁶. Takie źródło poza umożliwieniem dostępu do przeszłości posiada ponadto zdolność jej odzwierciedlania. Owo odzwierciedlenie wydawać by się mogło oczywistą

³ A. Sikorski, *Uwagi o specyficznym charakterze filmowego źródła historycznego*, w: *Problemy nauk pomocniczych historii*, Katowice 1973, s. 79.

⁴ P. Witek, *Film a historia*, skrócona wersja referatu (<http://jazon.hist.uj.edu.pl/zjazd/materialy/witek.pdf>).

⁵ P. Witek, *Kultura — film — historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Lublin 2005, s. 121.

⁶ G. Labuda, *Próba nowej systematyki i nowej interpretacji źródeł historycznych*, „Studia Źródłoznawcze”, t. I, Warszawa 1957, s. 22, za: P. Witek, *Kultura — film — historia...*, *op. cit.*, s. 121.

właściwością filmu. Jednakże nie jest to odzwierciedlenie ani dosłowne, ani proste. Poza tym od dość dawna metodologia historii poddaje krytyce możliwość zaistnienia rzeczywistego zwierciadlanego odbicia rzeczywistości w źródle. Niezależnie od wszystkiego badacz chcący wykorzystać film w kategoriach źródła powinien posiadać znaczną wiedzę pozaźródłową, obejmującą dziedziny z kręgu nauk filmoznawczych, humanistycznych, ale także społeczno-psychologicznych.

Głos w omawianej dyskusji zabrał także Jerzy Topolski w swojej *Teorii wiedzy historycznej*. Dla niego samo źródło także jest czymś w rodzaju „pojemnika”, z którego historyk ma za zadanie czerpać wiedzę o przeszłości, przede wszystkim poprzez informacje zawarte w samym źródle, które Topolski określa mianem „zbioru informacji źródłowych”⁷. Poznanie materii zawartej w tym zbiorze jest natomiast możliwe za sprawą epistemologicznego kreowania rzeczywistości. Oznacza to tworzenie wiedzy o poznawanym przedmiocie, zarówno dla poznającego, jak i innych osób, w celu uzyskania możliwości „zaistnienia” przeszłości właśnie poprzez ową rekonstrukcję⁸. Co warto podkreślić, Topolski w swoim rozumieniu źródła nie ma na myśli jedynie „przedmiotów”, ale „wszystko”, co może zostać wykorzystane w tworzeniu obrazu dziejów. Sam historyk nie posiada namacalnego dostępu do przeszłości, jednakże może z nią wejść w metaforyczny kontakt właśnie poprzez owe informacje źródłowe⁹. Według Topolskiego film zawiera w sobie spory ładunek informacji, które mogą zostać odpowiednio spożytkowane przez historyka. Problemem może okazać się jednak trudność w metodologicznym opanowaniu dzieła filmowego jako źródła. Innowacyjność filmu w badaniu historycznym dostrzega on w elemencie ruchu, dynamiki, która wzbogaca niewątpliwie pisaną rekonstrukcję przeszłości¹⁰.

Wiedza historyczna płynąca z ekranu nie ogranicza się jedynie do analizy zachowań ludzkich czy biegu wydarzeń. Niezwykle istotne jest dostrzeżenie elementów, takich jak: scenografia, krajobraz, wystrój wnętrz, przedmioty, rekwizyty, kostiumy oraz muzyka. W wypadku krajobrazu podstawą jest dostrzeżenie, czy scenę kręcono w plenerze, czy mamy do czynienia z planem realnym czy też zastępczym. Częścią składową filmu, zawierającą cenne informacje, jest ponadto analiza języka wypowiedzanych treści. Należy zwrócić uwagę na styl języka, formę budowy zdań, stosowanie słów i zwrotów typowych

⁷ J. Topolski, *Teoria wiedzy historycznej*, Poznań 1983, s. 255.

⁸ *Ibidem*, s. 256.

⁹ *Idem*, *Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej*, Warszawa 1996, s. 338.

¹⁰ *Idem*, *Teoria wiedzy historycznej, op. cit.*, s. 274.

dla danej epoki, a także gwary ludowej, dialektów regionalnych i żargonu¹¹. O potrzebie tak dogłębnej analizy dzieła filmowego wspomina także Marc Ferro. Podkreśla on, że poza analizą każdej z warstw filmu (takich jak obraz, dźwięk czy obraz niemy) i zbadaniem relacji między nimi historyk powinien przy pomocy wiedzy i metod badania właściwym różnym naukom humanistycznym poddać lekturze także narrację, scenografię, tekst oraz związki dzieła z tym, co poza nim, czyli autorem, produkcją, publicznością oraz władzą. Dopiero wtedy może mieć nadzieję na to, że poza dziełem uda mu się także zrozumieć obecną w filmie i wokół filmu rzeczywistość¹². Owa rzeczywistość nie przedstawia się oczywiście w sposób bezpośredni, filmowiec tworzący obraz, podobnie jak autor kroniki, kreuje realia, do których się odnosi, nie jest w pełni panem języka, jakim przyszło mu się posługiwać. Badając jego dzieło, należy podjąć próbę wniknięcia „poza tekst”, dostrzeżenia tego, co niezamierzone, ewentualnych potknięć czy niedomówień.

Film można także określić, za Heleną Karczową, mianem narzędzia do badań i rejestracji naukowej¹³. Kamera filmowa, co prawda, rejestruje wydarzenia i osoby biorące w nich udział bardzo dokładnie, nie jest jednak całkiem obiektywna. Wspomniane dokumentowanie rzeczywistości odbywa się przy udziale człowieka, dlatego podlega subiektywnej wizji operatora kierującego kamerą. Prawda obrazu filmowego może zostać w wyniku tych działań wypaczona, wartość informacji przekazywanych za pośrednictwem ruchomego obrazu należy więc oceniać z większą rezerwą. Niezbędną w tym przypadku jest krytyka materiału źródłowego w oparciu o inne rodzaje źródeł.

Weryfikując filmowe źródło historyczne, należy zatem traktować je po części jak źródło tradycyjne (jeżeli chodzi o krytykę wewnętrzną i zewnętrzną źródła), jednak, co istotne, trzeba wziąć pod uwagę specyficzny charakter owego źródła. Przede wszystkim należy pamiętać, że źródło to, jak większość innych, nigdy nie będzie całkowicie obiektywne. Film historyczny nie jest autonomiczny, ponieważ wykorzystuje wiedzę i opracowania innych, często posiłkując się także wiedzą potoczną, z czego wynika niemożność doszukiwania się w nim „prawdy absolutnej”. Nie powinno się więc weryfikować filmu pod kątem jego prawdziwości. Zarówno film dokumentalny, jak i fabularyzowany znajdują zastosowanie w badaniach historycznych. Oba rodzaje są kreowane, czyli kreują rzeczywistość w nich przedstawioną, jednak w nieco odmienny sposób.

¹¹ *Ibidem*, s. 185, por. D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004, s. 11–12.

¹² M. Ferro, *Film. Kontranaliza społeczeństwa?*, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 74.

¹³ H. Karczowa, *Reportaż filmowy i kronika jako źródło historyczne*, „Studia Źródłoznawcze”, t. XVI, 1971, s. 25–28.

Owa rzeczywistość nie przedstawia się oczywiście w sposób bezpośredni. Zadaniem historyka jest więc podjęcie próby wniknięcia „poza tekst” filmowego źródła, dostrzeżenie metafor panujących w narracji i sposobie przedstawienia treści, co w konsekwencji dostarczy mu idealnego narzędzia do badań świadomości społecznej swojej epoki.

2. OBECNOŚĆ HISTORII W NARRACJI FILMOWEGO ŹRÓDŁA

Na podstawie wcześniejszych przemyśleń mogę w tym miejscu powtórzyć uargumentowaną już tezę, a mianowicie, że film może być wartościowym źródłem historycznym. Jest też, co można wywnioskować z badań Franka Ankersmita o przedstawieniu historycznym, odpowiednią metodą przedstawienia i reprezentacji rzeczywistości przeszłej dla późniejszych pokoleń. Uważam za zasadne przywołanie w tym miejscu myśli amerykańskiego badacza wzajemnych relacji między historią a filmem Roberta A. Rosenstone’a, a mianowicie, że film jest, najprościej to ujmując, alternatywnym do historiografii sposobem radzenia sobie z przeszłością. Fikcyjny charakter filmu historycznego powinien być więc odczytywany dla niego korzystnie. Jak zauważa Rosenstone, filmowa historia, aby była prawdziwa, musi być fikcyjna¹⁴. Nie o wszystkim, co działo się w historii można opowiedzieć w sposób dosłowny, wyłącznie poprzez proces dokumentacji, dla zilustrowania pewnych procesów czy zdarzeń niezbędna jest inscenizacja. Forma przedstawienia za pomocą dokumentu może być jednak wykorzystana jako skuteczne narzędzie perswazji, nawet jeśli jest otoczona fikcjonalizacją, co Roland Barthes określa mianem „efektu rzeczywistości”¹⁵. Montaż filmu, wybieranie odpowiednich scen, zestawianie faktów jest na poziomie konstrukcji analogiczne z pracą piszącego historyka, który dokonując selekcji faktów tworzy własną, subiektywną wizję dziejów. W obu przypadkach decydującym czynnikiem jest uwarunkowanie społeczno-kulturowe, w jakim przyszło autorowi tworzyć. Podobieństwem między historiografią pisaną a jej wizualnym odpowiednikiem jest także stosunkowo duże zagrożenie, polegające na uleganiu wpływom politycznym współczesnej epoki, próba legitymizacji poczynań władz czy usprawiedliwiania swoich czasów. Szczególnie jaskrawo było to widoczne w minionej epoce, naznaczonej piętnem komunizmu. Niejednokrotnie można spotkać zafalszowane bądź przemilczane fakty w rodzimych podręcznikach sprzed kilkadziesiąt lat, a traktujących np. o najnowszej historii Polski. Tym samym wpływom ulegała także kinematografia. Wspomniane

¹⁴ R.A. Rosenstone, *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge 1995, s. 70.

¹⁵ Cyt. za: P. Witek, *Kultura — film — historia...*, op. cit., s. 192.

w tytule filmy z nurtu kina moralnego niepokoju co prawda cechują się już nieco większą swobodą twórczą, niż miało to miejsce w obrazach tworzonych dekadę lub dwie wcześniej, jednak nie są one w zupełności pozbawione piętna swojej epoki¹⁶.

Przywoływany już przeze mnie Robert A. Rosenstone jest propagatorem poglądu, że film jest źródłem historii, ale historii „odmiennej”, „alternatywnej”¹⁷. Film może być źródłem do historii na kilku różnych płaszczyznach poznania. Istotny więc w ocenie przydatności materiału filmowego do badań jest na przykład gatunek filmowy. Inaczej historyk spojrzy na obraz czysto historyczny, traktujący o rzeczywistości dawno minionej, bez względu czy przyjmie on formę dokumentu czy — posługując się nomenklaturą Rosenstone’a — romansu historycznego. Materiałem dla innych poszukiwań będzie film pozornie niehistoryczny, odwołujący się do teraźniejszości współczesnej twórcom, film fabularny¹⁸. Problem stanowi, moim zdaniem, podejście do wizualnej historii, jako do historii z góry oskarżonej o nadmierną fikcjonalizację, której błędy i wypaczenia można dostrzec porównując jej narrację z teoretycznie nieomylną narracją pisaną. Jak twierdzi sam Rosenstone, „historia pisana stanowi przedstawienie przeszłości, nie samą przeszłość”. Jego teza potwierdza więc moje założenie, że fikcja filmowa nie jest niczym innym jak tylko alternatywnym i niezależnym, w stosunku do historiografii, sposobem radzenia sobie z przestawieniem i oswajaniem „przeszłej teraźniejszości”.

Historia zarówno pisana, jak i wizualizowana jest zatem, co w historiografii dowiedziono już wielokrotnie, swego rodzaju konstruktem. Cytując Rosenstone’a: „History does not exist until it is created”¹⁹. Tworzenie fikcji przez każdą z narracji: pisaną i wizualną, rządzi się sobie właściwymi prawami. Film przez swoją specyfikę często pokazuje *en face* postać „bez twarzy”. Nadaje sens, ubiera w całe ciągi gestów, słów i emocji zdarzenia pozornie bez wyrazu. Ponadto w technicznie fikcyjny sposób, poprzez zastosowanie cięć taśmy, skrótów sytuacyjnych, dodanie ścieżki dźwiękowej, film dynamizuje i trafnie oddaje zdarzenia, procesy historyczne, wyręczając tą metodą pisarstwo historyczne w użyciu setek, a nawet tysięcy słów. Jak słusznie zauważa White, niektórych informacji o przeszłości mogą dostarczyć jedynie obrazy wizualne²⁰. Podążając tropem myślenia White’a, można przyjąć, że sekwencje ujęć oraz zbliżeń, zastosowanie montażu mogą równie skutecznie orzekać jak wyrażenia i sekwencje zdań w dyskursie pisanim i mówionym. Jeżeli więc

¹⁶ Poruszony wątek omówię szerzej w kolejnej części artykułu.

¹⁷ *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 92.

¹⁸ Por. R.A. Rosenstone, *Visions of the Past...*, *op. cit.*, s. 35.

¹⁹ *Ibidem*, s. 43.

²⁰ H. White, *Historiografia i historiofotia*, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 118.

kino ma moc orzekania, może także tworzyć wszystkie te elementy, które stanowią sedno pisanego dyskursu historycznego. Co za tym idzie, dzięki wprowadzeniu dźwięku do obrazów wizualnych, możliwa jest analiza werbalna współistniejąca na taśmie filmowej z efektami dramatycznymi. Oznacza to, że film przedstawiający emocje, krajobrazy, gesty, szczegóły dotyczące wyglądu i zachowań równocześnie może być opatrzony komentarzem opisującym przedstawione treści na miarę historiografii.

*

Obrazy przedstawiane na taśmie filmowej, analogiczne do tych zawartych w narracji pisanej, są z natury rzeczy fikcyjne, a zatem „prawda”, jaką ze sobą niesie reprezentacja historyczna, niezależnie od wykorzystanego medium, powinna mieścić się nie w sferze konkretności, a na poziomie *typizacji* właśnie²¹. Ujęcia filmowe i konkretne fakty są przedstawieniem danego typu wydarzeń. Filmy fabularne odwołujące się na poziomie poznawczym do grup społecznych i obrazu życia codziennego przedstawiają konkretne typy zachowań ludzkich. Błędem jest rozpatrywanie autentyczności zaistnienia danej jednostki w podanym miejscu i czasie. Zarówno filmy *stricte* mówiące o przeszłości, jak i te odwołujące się do rzeczywistości współczesnej twórcom obrazu odwołują się do czegoś w rodzaju wzorców, archetypów postępowania, charakterystycznych dla danej teraźniejszości historycznej. Wydzielenie i badanie owych rzeczowych typów wydaje się zasadne zarówno przy analizie materiałów wizualnych, jak i pisanych powieści historycznych. Przy zastosowaniu metody analizy koncentrującej się na typizacji punkt ciężkości poszukiwań „prawdy” zostaje wówczas odpowiednio ulokowany. Badacz nie skupia się na przedstawieniu niemożliwego, czyli autentyczności zdarzeń skonstruowanych w sposób bezspornie fikcyjny, doszukuje się natomiast w oparciu o pewien rodzaj „gęstej analizy tekstu”, w tym przypadku obrazu i dźwięku, dających się wydzielić i określić typów zachowań, sytuacji czy innych bardziej fizycznych i materialnych elementów rzeczywistości. Uważam za szczególnie istotne dla badań nad historią codzienności, w takim postępowaniu, wniknięcie poza warstwę fabularną prezentowanych treści. Wówczas staje się możliwe rozpoznanie typu roli społecznej prezentowanej przez daną postać, charakterystycznej dla warunków kultury przeważających w konkretnym i historycznie uwarunkowanym miejscu i czasie.

²¹ *Ibidem*, s. 124.

3. FILM FABULARNY JAKO ŹRÓDŁO DO BADAŃ EPOKI PRL. PRZYKŁAD KINA MORALNEGO NIEPOKOJU

Nurt kina moralnego niepokoju jest zjawiskiem głęboko zakorzenionym w polskiej kulturze doby późnego PRL-u. Sama nazwa omawianego kina została zaproponowana przez jednego z jego twórców, Janusza Kijowskiego, reżysera, absolwenta historii Uniwersytetu Warszawskiego, a także krytyka filmowego. Moment przyjęcia oficjalnie nazwy, a co za tym idzie ugruntowania się w świadomości twórców i odbiorców odrębności i wyjątkowości powstających obrazów, przypadł na szczytowy okres istnienia nurtu. Miało to miejsce podczas FFFF w Gdańsku w 1979 r., a konkretnie w ramach Międzynarodowego seminarium krytyki, zwołanego przez Andrzeja Wajdę, który od paru miesięcy pełnił funkcję prezesa SFP²². Nazwa nie bezkrytycznie została zaakceptowana przez środowisko filmoznawców i funkcjonuje w niezmienionej formie do dziś²³.

Filmy kina moralnego niepokoju cechowały się charakterystyczną poetyką, możliwą do zaistnienia i odpowiedniego zrozumienia właśnie w tych wyjątkowych czasach, w jakich powstawały. Początek zjawiska historycy kina datują na rok 1976. Był to czas zakończenia pierwszej gierkowskiej pięciolatki, czyli dynamicznych zmian w rozwoju gospodarczym. Po latach lansowanego przez media i propagandę państwa dobrobytu społeczeństwo zaczęło wówczas stopniowo odczuwać pierwsze oznaki kryzysu. Początki dekady Gierka cechowały się pewną liberalizacją w dziedzinie kultury, jednak już w połowie lat siedemdziesiątych polityka władz wobec twórców uległa zaostrzeniu. Kino moralnego niepokoju wyrosło więc na gruncie ciągłego starcia o kształt rodzimej kinematografii między twórcami, władzą a społeczeństwem.

W skład omawianego nurtu filmoznawcy zaliczają około pięćdziesięciu filmów powstałych w latach 1975/6–1981. Wśród najważniejszych twórców należy bez wątpienia wymienić Andrzeja Wajdę (*Człowiek z marmuru*, *Człowiek z żelaza*, *Bez znieczulenia*), Krzysztofa Kieślowskiego (*Spokój*, *Amator*, *Przypadek*), Krzysztofa Zanussiego (*Barwy ochronne*, *Constans*, *Kontrakt*), Agnieszkę Holland (*Aktorzy prowincjonalni*, *Kobieta samotna*), Feliksa Falka (*Wodzirej*, *Był jazz*), ale także Janusza Zaorskiego (*Pokój z widokiem na morze*) czy Janusza Kijowskiego (*Kung-fu*, *Indeks*. *Życie i twórczość Józefa M.*). Z jednej strony pod warstwą fabularną obrazy te przemycaly treści obnażające całą pozorność kultury socjalistycznej, opierającej się na niezdrowym współzawodnictwie,

²² T. Lubelski, *Historia kina polskiego*, Katowice 2009, s. 378.

²³ Dyskusję na temat trafności sformułowania *kino moralnego niepokoju* opisuje szerzej D. Dabert w swojej książce *Kino moralnego niepokoju*, Poznań 2003.

hipokryzji, karierowiczostwie²⁴. Podejmowały ogólnoludzką tematykę moralną w kontekście ówczesnej rzeczywistości społeczno-politycznej kraju. Punktem wyjścia dla większości tych filmów było więc wypowiedanie się na przekór propagandowym kłamstwu głoszonym przez władze partyjne. Nie czyniły tego jednak dosłownie i wprost, nie odwoływały się do jakiegoś konkretnego kanonu etycznego, w przeciwieństwie do szkoły polskiej nie lansowały postaw heroicznych. Wręcz przeciwnie, niejednokrotnie na przykładzie antybohaterów unaoczniały bolesną prawdę o zdegenerowaniu systemu ludzkich wartości. Nie było to zatem kino moralizujące czy idealizujące. Postawy bohaterów, mimo wielu dylematów, są przykładem zachowania granic przyzwoitości, której brakowało w rzeczywistości tego okresu widzianej okiem reżyserów.

Kino moralnego niepokoju poruszało problemy powszechnie znane. Pozornie nie było więc odkrywcze, ale prezentowane dylematy należały do tych, o których nie mówiło się dotychczas głośno. W tym powinno się doszukiwać znamion jego innowacyjności. Twórcy z jednej strony mówili o prawdach oczywistych, co do słuszności których ówczesna władza nie mogła mieć zastrzeżeń, jak na przykład poprawa warunków codziennego życia, z drugiej strony starali się przemycić w swoich filmach wiele haseł, symboli, które były jawną krytyką władzy. Między innymi przez tego typu zabiegi sporo ważnych filmów nie zostało dopuszczonych przez cenzurę do projekcji w kinach. Przykładów takich filmów można by mnożyć, najbardziej znane to *Przypadek Kieślowskiego* z 1981 r., wyświetlony w 1987 r., *Przesłuchanie Bugajskiego* z tego samego roku wyświetlone w roku 1989.

Filmy z tego nurtu kinematograficznego są filmami fabularnymi, których akcja miejsce toczy się najczęściej w czasach sobie współczesnych. Przeszłość poruszana w kinie moralnego niepokoju sięga, co najwyżej, kilkunastu lat wstecz. Jednak bez względu na czas akcji obrazy te zawsze były mocno osadzone w bieżących realiach. Co istotne, podobnie sytuacja wygląda w przypadku sięgnięcia po te dzieła po latach; na ich odczytanie i ponowną interpretację w pewnym stopniu będzie mieć wpływ aktualna sytuacja społeczno-polityczna. Filmy fabularne, powstałe w interesującym mnie okresie, jawią się jednak przede wszystkim jako odzwierciedlenie i potencjalne źródło historyczne²⁵. Marc Ferro, zajmujący się badaniami nad kinem w państwach totalitarnych, doszukuje się w filmach „prawdziwej kontranalizy społeczeństwa”²⁶. Określa on film jak „Historię”, która nie wymaga potwierdzenia lub

²⁴ Źródłem ukazującym takie typy zachowań ludzkich są np. kreacje pracowników teatru na prowincji w *Aktorach prowincjonalnych* Agnieszki Holland (1979) czy też postać Danielaka w *Wodzireju* Feliksa Falka (1978).

²⁵ *Ibidem*, s. 19.

²⁶ M. Ferro, *Film. Kontranaliza społeczeństwa?*, op. cit., s. 73.

zaprzeczenia w innych źródłach. Historia wizualna jest więc produktem danego środowiska, a przez to nieocenionym źródłem wiedzy o nim.

Filmy, o których mowa, poprzez swoją specyfikę w sposób szczególnie trafny dają możliwość wykorzystania ich do badań szeroko rozumianych przemian społecznych. Piotr Kowalski, pisząc o wykorzystaniu filmu fabularnego w badaniu historycznym, wskazuje na dwa mechanizmy zaprezentowania historii w obrazie audiowizualnym²⁷. Są to fabulacja, polegająca na przedstawieniu wymyślonych i realnych wydarzeń za pomocą pewnych schematów fabularnych, oraz historyzacja, w której założeniu owe wydarzenia są faktami usytuowanymi poza empirycznie weryfikowalnym czasem. Wynika z tego, zdaniem Kowalskiego, że w przypadku filmu fabularnego badacz ma do czynienia z „historią w melodramatycznym kostiumie”, czyli ubraną w warstwę fabularną, co czyni ją zrozumiałą i przystępną dla szerokich mas odbiorców spoza kręgu zawodowych historyków. Obraz taki, dysponując pewnymi schematycznymi stereotypami, może być użyteczny w popularyzowaniu historii i kształtowaniu w niewielkim stopniu świadomości historycznej. W przypadku filmów omawianego nurtu owa „fabularyzacja” dotyczy nie wielkich wydarzeń politycznych, jak to ma miejsce w filmach *stricte* historycznych, a konkretnych typów postaw i zachowań ludzkich, które zaistniały w społeczeństwie polskim doby lat 70. w PRL. Kino moralnego niepokoju ilustrowało w sposób niejednokrotnie bardzo dosadny wieloaspektowe codzienne życie przeciętnego obywatela, zmuszonego do radzenia sobie z otaczającą go rzeczywistością.

Przykładowo historyk prowadzący badania antropologiczne nad historią codzienności PRL w omawianych filmach może doszukać się informacji na temat sposobu funkcjonowania przeciętnej rodziny, podejścia człowieka do pracy, zdobywanego wykształcenia, władzy, rozrywki, a nawet religii. Przyglądając się dokładniej zachowaniom ludzkim można wysnuć wnioski na temat wzajemnej relacji, a także pozycji społecznych kobiety i mężczyzny w danym okresie. Kino moralnego niepokoju to przede wszystkim kino „męskie”, jednak nie przeszkadza to w poprawnym odczytaniu zarejestrowanych w nim wzorców panujących w ówczesnym społeczeństwie. Analiza materiałów audiowizualnych pozwala między innymi także na przyjrzenie się sferze materialnej życia mieszkańców Polski lat 70. Elementy scenografii, takie jak wystrój wnętrz, kostiumy, a także wygląd przestrzeni miejskiej, z uwagi na realistyczny wymiar omawianych dzieł, są idealnym wręcz materiałem do badań nad kulturą materialną, niejednokrotnie więcej „mówiącym” o przeszłości od nieruchomej i nie-miej fotografii.

²⁷ P. Kowalski, *Historia w melodramatycznym kostiumie, czyli historyczny film fabularny*, w: *Problem teorii dzieła filmowego*, red. J. Trzynałowski, Wrocław 1985, s. 94.

Uważam filmy fabularne powstałe w czasach PRL, a zwłaszcza filmy zaliczane do nurtu kina moralnego niepokoju za szczególnie wartościowe źródło do badań tej epoki. Odzwierciedlają one mentalność i obyczajowość swoich czasów, mimo że po części są zapisem potrzeb i świadomości społeczeństwa, a z drugiej strony stanowią efekt artystycznej i politycznej kreacji²⁸. Można więc pokusić się o wniosek, że są one idealnym przykładem ilustrującym ankersmitowską teorię estetyzacji w przedstawieniu historycznym. Istotny jest także fakt, że dla samych twórców omawianych obrazów podstawowym zadaniem był opis rzeczywistości, czyli, jak twierdzi Krzysztof Kieślowski, „podjęcie tematu publicznego”²⁹. Zdaniem reżysera, zadaniem filmowców tamtego okresu było wykazanie nieprawidłowości systemu, aby ten z kolei mógł zostać poddany osądowi przez historię. Tym, co wyróżniało zatem młodych twórców lat siedemdziesiątych, był szczególny rodzaj realizmu. Jak podaje Dobrochna Dabert, dla młodych debiutantów rzeczywistość była zwyczajna i realna w każdym szczególe. Taka też miała być ich kinematografia. Filmy nurtu okazały się bardzo trafnymi rejestratorami świadomości potocznej. Zdaniem historyka kina polskiego Tadeusza Lubelskiego, filmowcy poprzez swoje dzieła starali się nawiązać coś w rodzaju psychoterapeutycznego kontaktu ze społecznością odbiorców, aby ujawnić jej kompleksy narodowościowe, dopuszczając do świadomości te elementy moralnego niepokoju, które społeczeństwo starało się z niej sukcesywnie wypierać³⁰.

Filmowe źródło historyczne, co starałam się wykazać we wcześniejszych rozważaniach, jest idealnym materiałem do badań nad codziennością. W epoce PRL powszechna była ucieczka przed sferą publiczną w prywatność. Z tego faktu rodzi się więc pytanie, jak była prywatność ukazana w polskim filmie. Czynnikiem kreującym codzienność, a co za tym idzie przestrzeń prywatną w filmach omawianego okresu jest bohater. Alicja Helman w swoich badaniach twierdzi, że bohater filmowy może być postrzegany jako wcielenie konkretnego „typu”³¹. Poprzez typowość formuła przekazu będąca intencją twórcy bardziej bezpośrednio trafia do widza. Dla przykładu można więc wyróżnić typ bohatera inteligenta, typ karierowicza, typ człowieka zniszczonego przez system. Kino moralnego niepokoju, poprzez swój wyjątkowy charakter, niesie ze sobą ogromne możliwości poznawcze. Są to filmy, jak już wspomniałam, głównie traktujące o rzeczywistości współczesnej twórcom. Dzięki temu nabierają one poniekąd charakteru wypadkowej ówczesnego sposobu myślenia o świecie, także tym codziennym. Były one adresowane głównie do współczesności. Do

²⁸ D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa PRL...*, *op. cit.*, s. 21.

²⁹ K. Kieślowski, *Głęboko zamiast szeroko*, „Dialog”, 1981, nr 1.

³⁰ T. Lubelski, *Historia kina polskiego*, *op. cit.*, s. 203.

³¹ A. Helman, *Historia filmu w perspektywie semiotyki*, „Kino”, 1985, nr 3.

społeczeństwa chodzącego do kin, do władz, które musiały sprawować pieczę nad produktami kinematograficznymi, a w końcu do innych artystów bądź krytyki ze środowiska artystycznego³². Jednak, o czym nie należy zapominać, film jako dzieło sztuki, podobnie jak źródła pisane, adresowany jest także do przyszłych pokoleń odbiorców. Można zatem przypuszczać, że w pewnym stopniu fakt ten może mieć wpływ na przekaz zawarty w obrazie filmowym.

Życie codzienne, a zwłaszcza jego historia jest problemem wielopłaszczyznowym i złożonym. Dlatego każda próba jego odtworzenia siłą rzeczy stanowi jedynie konstrukt, drobny wycinek całości zagadnienia. Filmowcy z lat 70. odzwierciedlali mentalność i obyczajowość swoich czasów, mimo że po części ich dzieła były zapisem potrzeb i świadomości społeczeństwa, a z drugiej strony stanowiły efekt artystycznej i politycznej kreacji. Obraz życia codziennego mieszkańców PRL ukazany w kinie moralnego niepokoju jest więc obrazem niepełnym, jednak mimo to wartościowym. Uważam prowadzenie tego typu badań za zasadne dla historyków, gdyż filmowe źródło stanowi nieocenione uzupełnienie dla innych typów źródeł, dokumentacji minionych epok. Odpowiednio zanalizowane znajduje ono swoje zastosowanie przy próbie konstrukcji pełnego obrazu życia osadzonego w realiach historycznych.

Summary

This paper is an attempt at showcasing the issue of the possible usage of an fictional film as a standalone source for researching everyday reality. Brief discussion of the properties of cinematic source emphasize its unique character that differentiates it from traditional sources. Next, using one of the genres of Polish cinema as an example, the article indicates the problems of studying the everyday life history through the analysis of fictional film plots. Due to the extensiveness of discussed problem, it was decided to examine the "cinema of moral anxiety" in a synthetic manner, concentrating on its distinctive realistic form.

³² D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa PRL...*, *op. cit.*, s. 27.

