

Radosław Domke

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

Instytut Historii Uniwersytetu Zielonogórskiego

Historia społeczna PRL filmem pisana.
Kilka uwag na marginesie monografii Doroty
Skotarczak, *Stanisław Bareja. Jego czasy i filmy*,
Łódź 2022, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
(„PRL. Biografie”), ss. 257

Abstrakt: Tekst omawia publikację naukową Doroty Skotarczak z 2022 r., pt. *Stanisław Bareja. Jego czasy i filmy*. Autor artykułu recenzyjnego wpisał swoje opracowanie w kontekst historii Polski Ludowej.

Słowa kluczowe: Stanisław Bareja, historia wizualna PRL, historia społeczna PRL, historia kina polskiego, biografistyka.

Abstract: The text discusses Dorota Skotarczak's 2022 academic publication, entitled *Stanisław Bareja. Jego czasy i filmy* [Stanisław Bareja. His Times and Films]. The author of the review article placed his study in the context of the history of People's Poland.

Keywords: Stanisław Bareja, visual history of People's Poland, social history of People's Poland, history of Polish cinema, biography.

Filmy Stanisława Barei znają prawie wszyscy Polacy, bez znaczenia do jakiej generacji należą. Nawet pokolenia wchodzące obecnie w dorosłość określają produkcje reżysera z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych mianem kultowych. Dlatego niezwykle dziwny jest fakt, że ów geniusz polskiej komedii

absurdy nie doczekał się żadnej biografii naukowej. Popularne opracowania Macieja Replewicza¹ pełniły do tej pory raczej funkcję popularyzatorską.

Dorota Skotarczak od lat zalicza się do grona badaczy uprawiających subdyscyplinę – historię wizualną. Nauka ta zajmuje się opisem rzeczywistości społecznej za pomocą narzędzia badawczego, jakim jest analiza dyskursu filmowego². Już w 2004 r. poznańska historyczka napisała doskonale opracowanie poświęcone obrazowi PRL wyłaniającemu się z komedii filmowych kręconych w minionym ustroju³. Tym na większe uznanie zasługuje to, że Autorka podjęła się analizy najbardziej znanych komedii tego okresu, nazywanych dziś kultowymi.

Praca mieści się na pograniczu historii wizualnej Polski i biografistyki. Badaczka umiejętnie prowadzi nas szlakiem życia mistrza, wytyczonym taśmą celuloidową jego dzieł. Dzięki temu wyłania nam się niezwykle barwny portret psychologiczny tamtych czasów, człowieka, który na świat przyszedł w sanacyjnej RP, dzieciństwo przeżył w czasie II wojny światowej, młodość w stalinizmie, wiek w pełni dojrzały i średni zaś w realnym socjalizmie. Autorka stawia interesującą hipotezę, iż może dzięki tym wczesnym doświadczeniom potrafił docenić to, co niesie ludziom śmiech (s. 27 oraz 85, 101, 115).

Całość dzieła można by podzielić na dwie grupy. Pierwsza, obejmująca dwa rozdziały, opiera się na ogólnych podokresach z historii Polski, w które wpisano życiorys przyszłego twórcy *Misia*. Druga, zdecydowanie bardziej obszerna, składająca się z pozostałych 10 rozdziałów, napisana jest już na podstawie sztandarowych produkcji Barei ujętych w porządku chronologicznym.

Rozdział I nosi tytuł „Dzieciństwo w cieniu historii”. Autorka umiejętnie zapełnia lukę narracyjną, a mianowicie brak szczegółowej wiedzy na temat małego Staszka, opowiadaniem o historii II RP i jej kinematografii. Więcej szczegółów pojawia się już z chwilą wybuchu II wojny światowej, a zwłaszcza po jej ustaniu, gdy w 1946 r. rodzina Barejów udaje się na Ziemię Odzyskane. W tym miejscu jako wieloletni badacz myśli zachodniej muszę oddać Badaczce hołd, iż nie obawia się używać tej oto nazwy własnej w odniesieniu do terytoriów przejętych przez Polskę po II wojnie światowej. Część historyków bowiem umieszcza ten termin w cudzysłowie, jako polityczny, propagandowy, nie biorąc pod uwagę faktu, że jest on jak najbardziej celny i poprawny, zwłaszcza jeżeli używa się go w określonym kontekście historycznym, co niejednokrotnie podkreśla Andrzej Sakson.

Rozdział II poświęcony jest wczesnej młodości reżysera, czyli okresowi studiów w łódzkiej filmówce. Również w doskonały sposób udaje się Autorce

¹ M. Replewicz, *Oczko się odlepilo temu misiu... Biografia Stanisława Barei*, Warszawa 2015; idem, *Stanisław Bareja alternatywnie*, Poznań 2019; idem, *Stanisław Bareja. Król krzywego zwierciadła*, Poznań 2009.

² Szerzej zob. D. Skotarczak, *Historia wizualna*, Poznań 2012.

³ Eadem, *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004.

wpisać życiorys postaci w kontekst epoki. „Dla Stanisława Barei studia były okresem intensywnym naukowo i towarzysko. A ten drugi aspekt jest często nie mniej istotny niż pierwszy. Żeby zrozumieć atmosferę tamtych lat, trzeba pamiętać o kilku kwestiach. Po pierwsze studia były wówczas czymś bardzo rzadkim, studiowali nieliczni, a studenci stanowili w zasadzie odrębny stan społeczny. Mieli poczucie swojej wyjątkowości, tworzyli własną kulturę, mieli własne życie. Taka sytuacja utrzymywała się aż do lat osiemdziesiątych. Zmienił ją dopiero boom edukacyjny, który zaczął się już po drugiej wojnie światowej. W konsekwencji czas studiów był zazwyczaj okresem intensywnego intelektualnego rozwoju młodych ludzi. Nauka, kultura były dla nich czymś autentycznie ważnym – czytano książki, chadzano do kin, kabaretów, teatru, często samemu zakładano studenckie kabarety i teatry, kluby studenckie, prowadzono żywe dyskusje na temat literatury, sztuki, nauki, filozofii, a także polityki i ideologii. Ale prowadzono również życie towarzyskie, nawiązywano znajomości i przyjaźnie, które niekiedy procentowały później przez całe życie. Takie znajomości i przyjaźnie nawiązał wówczas młody Staszek Bareja” (s. 34–35). Z kart tego rozdziału możemy dowiedzieć się o pierwszych przyjaźniach bohatera, atmosferze studiów w łódzkiej filmówce oraz pierwszych pracach dyplomowych. W tym miejscu zabrakło jednak miejsca na pierwsze miłości przyszłego reżysera, a może takowych nie było?

Rozdział III, zatytułowany „Debiut, czyli miłe złego początku”, jest poświęcony pierwszej pełnometrażowej produkcji Stanisława Barei, czyli *Mężowi swojej żony*. Skotarczak zwraca uwagę, że od samego początku reżyser był współscenarzystą, w rolach epizodycznych zaś sam występował, zatem „dokumentował sam siebie” (s. 63). Już wtedy dało się zauważyć, iż miał nosa do aktorów, umieszczając w filmie takie nazwiska, jak Zawieruszanek, Czyżewska czy Pawlik (s. 63). Swoją drogą to ciekawe, że reżyser, któremu szybko przyklepiono etykietkę gorszego, zatrudniał w swych produkcjach same gwiazdy.

Szybko jednak Bareja wziął „na warsztat” film kryminalny (rozdział IV), stawiając sobie wysoką poprzeczkę. Skotarczak pisze: „Jak widać plany były ambitne. Nie tylko zerwanie ze stylem «Kobry», lecz także podniesienie roli scenarzysty, który w tym przypadku miał być drugim reżyserem. O coś takiego środowisko literackie walczyło, podkreślając rolę tekstu pisanego. Niekoniecznie zresztą wszystko to wychodziło filmom na dobre. Jednak środowiska literackie w PRL cieszyły się dużym prestiżem i poparciem ze strony władzy, toteż ich głosu słuchano. Kierownik literacki natomiast zatrudniony przy zespole filmowym uzyskiwał zarobki wyższe niż statystyczny reżyser. Wydaje się jednak, że współpraca Ścibora-Rylskiego z Bareją wynikała z autentycznej potrzeby dwóch twórców” (s. 73). Autorka podkreśla też niezwykle istotny fakt, że film *Dotknięcie nocy* jest znakomitą odbiciem życia codziennego swoich czasów (okresu rządów późnego Gomułki) i dlatego też warto go zobaczyć (s. 77). Rozdział znacznie wzbogacają liczne cytaty z prasy filmoznawczej oraz komisji kolaudacyjnej, które dużo mówią na temat funkcjonowania oficjalnej i nieoficjalnej cenzury.

Rozdział V skupia się na produkcji *Małżeństwo z rozsądku*, powstałej w 1967 r. Przybliżona czytelnikowi zostaje też postać Jacka Fedorowicza, z którym to artystą Stanisław Bareja rozpoczął współpracę. Skotarczak opisuje też szerzej ich wspólny film, który nie powstał – „XYZ” (s. 98–101). Dalej przedstawiona jest najbardziej nieudana produkcja mistrza, czyli *Przygoda z piosenką*. „Gdyby film «Przygoda z piosenką» powstał kilka lat później, kiedy pojawiła się już moda na retro, można by go uznać za rodzaj pastiszu czy hołdu złożonego staremu kinu. Choć do tego potrzebna była odrobina dystansu wobec tematu i filmowej materii, czego autorom zabrakło. Bareja ciągle nie mógł znaleźć własnego stylu. Dodatkowo zaczął mieć poważne kłopoty związane z nieustanną krytyką jego twórczości. Szczególnie, że w środowisku filmowym zaczął funkcjonować termin «bareizm» jako synonim kiczu i tandety” (s. 109) – pisze poznańska historyczka. Film ten stał się jednak nie byle jaką okazją dla ekipy filmowej, a mianowicie do wyjazdu na Zachód. Oprócz Paryża film kręcono również w Łodzi oraz Opolu, co było nie lada wyczynem logistycznym (s. 106).

Rozdział VI Autorka poświęca terminowi „bareizm” oraz dziejom konfliktu z Kazimierzem Kutzem. Skupia się w nim na ciężkim czasie w życiu reżysera, kiedy nie pozwalano mu kręcić, a i sami aktorzy nie chcieli u niego grać (Daniel Olbrychski, Stanisława Celińska), chociaż miał cały czas rzeszę wiernych współpracowników (Wiesław Gołas, Jacek Fedorowicz, Wojciech Pokora). Poznańska historyczka kolejny raz zwraca uwagę, jak wdzięcznym materiałem źródłowym dla historyka społecznego są filmy mistrza komedii. „Na zachodzące wówczas procesy społeczne warto zwrócić uwagę, bowiem filmy, które Bareja zacznie realizować w kolejnych latach, w dużej mierze opierać się będą na trafnej obserwacji społecznej, a bohaterami będą przede wszystkim bohaterowie owej szerokiej klasy średniej socjalizmu. Ale jeszcze inne procesy staną się przedmiotem zainteresowania reżysera. Oto bowiem, mimo postępującej unifikacji, jednocześnie można było obserwować pewne wyraźne zhierarchizowanie socjalistycznego społeczeństwa, które było podzielone na nieformalne grupy interesów, kliki oparte na «klientelizmie». Dotyczyło to także kwestii najprostszych, związanych z życiem codziennym, np. z kupowaniem najbardziej podstawowych towarów. Wszystkie te zjawiska – wytworzenie się nowego typu zaradności, cwaniactwa, kombinatorstwa – staną się przedmiotem obserwacji ze strony Stanisława Barei i znajdą wyraz w filmach” (s. 126–127).

Kolejna część książki poświęcona jest filmowi, który wyznacza nową cezurę w twórczości autora. Mowa rzecz jasna o dziele *Poszukiwany, poszukiwana*. Czas, kiedy powstawał, sam w sobie był zresztą znaczący, albowiem „[...] polskie kino u progu lat siedemdziesiątych zaczęło nabierać wiatru w żagle. Pojawiła się grupa nowych twórców debiutująca na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, która już wkrótce miała zacząć nadać ton polskiemu kinu. Wśród nich znaleźli się m.in. Marek Piwowski,

Janusz Majewski, Krzysztof Zanussi, Feliks Falk, Krzysztof Kieślowski, Janusz Zaorski. Co więcej, starzy mistrzowie [...] Powrócili do najlepszej formy. W tym samym czasie władza nieustannie narzekała na brak filmów o tematyce współczesnej, najwyraźniej przegapiając wejście na ekrany całej serii obrazów, podejmujących z jednej strony tematy etyczne [...], a z drugiej – sięgających do tradycji kultury polskiej [...]. Wśród wymienionych filmów są zarówno te autorstwa młodych twórców, jak i «starych mistrzów», np. Andrzeja Wajdy, powracającego na początku lat siedemdziesiątych do światowej formy. Pamiętajmy, że Wajda i Kutz byli kolegami Stanisława Barei z łódzkiej Filmówki. Każdy z nich poszedł inną drogą, każdy miał za sobą inne doświadczenia twórcze” (s. 129–130). I dalej: „Film «Poszukiwany, poszukiwana» zapoczątkowuje [...] nowy rodzaj komedii, które staną się charakterystyczne dla lat siedemdziesiątych. Otwiera też nowy etap w twórczości samego reżysera. Odtąd będzie realizował komedie bardzo krytyczne wobec codziennej rzeczywistości PRL, którą przedstawiał jako pasmo absurdów. Stąd z jednej strony jego nieustanne kłopoty w trakcie komisji kolaudacyjnych, często powściągliwość krytyki, a jednocześnie z drugiej strony wypełnione po brzegi sale kinowe. Przy okazji trudno nie pokusić się o krótką refleksję, jak to w ogóle możliwe, że filmy tak krytyczne wobec rzeczywistości PRL w ogóle trafiały na ekrany. W połowie lat sześćdziesiątych Tadeusz Konwicki przy okazji kolaudacji «Świętej wojny» mówił o krytyce zawartej w tym filmie jako swoistym «wentylu bezpieczeństwa». [...] Już po upadku PRL pojawiła się koncepcja świadomego utrzymywania przez władzę obszarów ograniczonej i kontrolowanej wolności [...]. W okresie rządów Edwarda Gierka owa liberalizacja była stosunkowo najdalej posunięta. Inna sprawa, że zakres wolności społecznej był wyznaczany również przez poziom słabości ekipy rządzącej. W tym sensie ekipa Gierka była stosunkowo najsłabsza, co wyraźnie zaczęło być widoczne po 1976 roku. Zapewne – pisze dalej Skotarczak – nie bez znaczenia jest też to, że w latach siedemdziesiątych władza ludowa była już dość zakorzeniona, w życie wchodziły nowe pokolenia niepamiętające nie tylko przedwojnia, lecz nawet okresu stalinowskiego. System był zatem w jakiś sposób ugruntowany i stabilny, stał się jedyną codziennością żyjących w nim ludzi. Władza mogła więc sobie pozwolić na pewną swobodę. Absurdy życia codziennego zaś – choć uciążliwe – stały się normą. Ich krytyka stała się więc niejako krytyką wewnętrzną, w żaden sposób niezagrażająca spójności systemu. Owo rozluźnienie świadczyło nie tylko o dojrzałości systemu i pewności siebie elit, lecz także było symptomem zbliżającego się rozkładu i wyczerpania się tkwiących w nim możliwości” (s. 134–135). Pozwoliłem sobie na tak obszerny cytat, gdyż Autorka w tych trzech akapitach uchwyciła całą nową jakość, jaką niosły ze sobą filmy Barei, począwszy właśnie od lat siedemdziesiątych w Polsce. Rozwinąłbym jeszcze myśl Skotarczak, że gdyby nie Gierek i jego liberalna polityka, to nie narodziłby się Bareja, jakim dziś go znamy i powszechnie

kojarzymy⁴. Jako baczny obserwator i komentator szeroko pojętych przemian społecznych miał spore pole do popisu. Jako jeden z pierwszych pozwolił sobie na tak ostrą krytykę nomenklatury i prominentów⁵. Jej symbolem stał się ponadczasowy cytat z *Poszukiwany, poszukiwana*: „Mąż jest z zawodu dyrektorem”. Skotarczak rozwija ten cytat: „przekonujemy się, że tak jest istotnie. Bez względu na kompetencje i osiągnięcia wciąż piastuje on stanowiska kierownicze. Gdy nie sprawdzi się w jednej branży, przenoszony jest do drugiej, nie tracąc na honorze i pieniądzu. Należy do elity, jest swój, a więc chroniony. Stara się nigdzie «nie wychylać», generowanie przeciętności jest tu ideałem, a prawdziwy problem pojawia się, gdy jego koncepcja budowlana [...] odnosi sukces. Jedynym rozwiązaniem jest dobranie odpowiednio inteligentnego asystenta. Nie asystentki, bo kobieta nie wygląda poważnie. Przy okazji mamy tu przyczynek do myślenia o awansie zawodowym kobiet w PRL. Głosząc równouprawnienie, jednocześnie blokowano kariery kobiet” (s. 135). Pod koniec rozdziału Autorka zatrzymuje się jeszcze nad filmami z ukrytej kamery, które realizował reżyser (s. 141–145).

Tytuł kolejnego rozdziału jest niezwykle znaczący – „Rozkwit, czyli twórca kina autorskiego”. Poświęca go Skotarczak w całości kultowej produkcji *Nie ma róży bez ognia*, mniej znanej *Niespotkanie spokojny człowiek* oraz zdecydowanie bardziej współcześnie kojarzonej *Brunet wieczorową porą*. Pierwszy z nich to też jedyny film Barei, którego premierę kinową Badaczka zna z autopsji, nie pozostając jednak tylko przy pamięciowej rejestracji, lecz w twórczy i ciekawy sposób rozwijając swe ówczesne spostrzeżenia: „Rodzicom się podobał, zaś mnie – wówczas dziesięcioletniej – wydał się bardzo smutny. Kojarzył mi się z bajką, w której pozytywnemu bohaterowi przyrasta do placów garb. Oczywiście bajka kończy się dobrze i bohater w końcu uwalnia się. W «Nie ma róży bez ognia» brak takiego optymistycznego zakończenia. Dąbczak – pierwszy mąż Wandy jest nie do usunięcia. Wrażenie, jakie zrobił na mnie «Nie ma róży bez ognia», towarzyszy mi do dzisiaj przy oglądaniu wszystkich komedii Stanisława Barei z lat siedemdziesiątych i początku osiemdziesiątych. Może tylko «Zmiennicy» są bardziej optymistyczni” (s. 152). Coś w tym jest, gdyż tym razem, pozwalając sobie na „osobistą wycieczkę”, przychodzi mi na myśl relacja moich krakowskich przyjaciół, którzy oglądając z kolei serial *Alternatywy 4*, stwierdzili, że kultowy dziś serial komediowy wcale ich nie śmieszył, lecz właśnie... smucił. Był to też czas, kiedy recenzje z prawie że skrajnie krytycznych stawały się umiarkowanie krytyczne (s. 154).

⁴ Szerzej zob. R. Domke, *Obraz społeczeństwa polskiego w kinematografii PRL lat 1971–1976*, w: *Aby Polska rosła w siłę, a ludzie żyli dostatniej. PRL w latach 1970–1975*, red. M. Bukala, D. Iwaneczko, Rzeszów–Warszawa 2019, s. 422–438; R. Domke, *Przemiany społeczne w Polsce w latach 70. XX wieku*, Zielona Góra 2016.

⁵ Por. R. Domke, *Obraz prominentów w filmie PRL po Marcu '68*, w: *Historia wizualna w działaniu. Studia i szkice z badań nad filmem historycznym*, red. D. Skotarczak, J. Szczutkowska, P. Kurpiewski, Poznań 2020, s. 25–43.

Niespotkanie spokojny człowiek jest inny, gdyż widać w nim wyraźnie rękę scenarzysty, twórcy *Samych swoich* i ich kontynuacji, Andrzeja Mularczyka. Skotarczak podkreśla, że Bareja udowodnił, iż potrafi zrealizować udany film na zamówienie (s. 157). *Brunet wieczorową porą* okazał się kolejnym sukcesem frekwencyjnym. Szkoda tylko, że Autorka poświęca przy jego okazji omówieniu wizerunku inteligenta w kinie PRL zaledwie dwa akapity, a jest to przecież wątek zasługujący na znacznie szerszą analizę⁶. Samą narrację w *Brunecie...* określa zaś Skotarczak jako bardzo nowoczesną (s. 168).

Kolejny rozdział wielkopolska Badaczka poświęca filmowi *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*, podpisując się pod tezę, że śmiało można wpisać go w nurt kina moralnego niepokoju⁷. Autorce udaje się też uchwycić zasadniczą zmianę w twórczości reżysera w ujęciu diachronicznym. Pisze: „W latach sześćdziesiątych filmy Barei były właściwie apologetyczne wobec zastanej rzeczywistości. Atakowano je za owo drobnomieszczaństwo czy brak należytego zaangażowania, ale nikt nie mógł powiedzieć, że PRL wypada w nich źle. «Poszukiwany, poszukiwana» rozpoczął nurt krytyczny w twórczości reżysera. Ale prawdziwe uderzenie przychodzi wraz z «Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz». Tutaj PRL jawi się jako miejsce okropne. Porażająca jest arogancja władzy. Krzakowski podczas podróży służbowej nie dba wcale o kwestie merytoryczne, ale myśli tylko o tym, jak poderwać jakąś panienkę. Swoje stanowisko dyrektora «Pol-Pimu» [...] traktuje jako prywatę. Przy tym jest niekompetentny. Na marginesie pojawia się aluzja do «nietrafionych inwestycji» dekady Gierka. Kochanka z Paryża okazuje się córką ważnego prominenta, ale nie zostaje wyjaśnione kto jest jej ojcem – korzysta ze swoich przywilejów bez zmużenia oka. Gdy Krzakowski, prowadząc jej samochód, potraça pieszego na pasach, Danusia pokazuje milicjantowi swoją legitymację. Ten salutuje i pozwala im odjechać. Potraconego na pasach natomiast przepędza. Takich scen jest więcej. Polska jest zdemoralizowana, a ludzie zepsuci. Twórcy filmu jednoznacznie sugerują, że działa tu zasada: «ryba psuje się od głowy». Arogancki jest dyrektor, arogancki jest kierownik sklepu spożywczego robiący zdjęcia niezadowolonym klientom, aroganckie są sprzedawczynie i pani na pocztce. Każdy korzysta ze swego stanowiska, by poczuć się lepiej i upokarzać innych, ponieważ w innych sytuacjach sam jest przez innych upokarzany” (s. 186)⁸. I dalej: „Zwykłym ludziom żyje się źle i ciężko. Władza zresztą nie za bardzo się tym przejmuje. W filmie można zobaczyć długie kolejki przed sklepami, bałagan i brak jakiegokolwiek infrastruktury w nowych osiedlach mieszkaniowych. Ludzie chodzą, tonąc w błocie” (s. 186). Oprócz tego film krytykuje

⁶ Por. R. Domke, *Obraz intelektualisty we współczesnym dyskursie filmowym lat 1968–1990*, „Dzieje Najnowsze” 2020, nr 2, s. 155–181.

⁷ W literaturze przedmiotu od lat lansują ją Tadeusz Lubelski, Tadeusz Sobolewski, Radosław Domke etc.

⁸ Rozwijam tę koncepcję w swoich badaniach, określając tę grupę mianem „mali ludzie władzy”. Zob. R. Domke, *Obraz prominentów w filmie PRL...*, s. 25–43.

propagandę sukcesu, telewizję oraz pozwala sobie nawet na kpinę z wizerunku esbeka (s. 186). Bareja zbliża się do szczytowej zmasowanej krytyki względem otaczającej go rzeczywistości.

Rozdział X mógłby stać się kanwą osobnej monografii. Opisuje bowiem legendarny film *Miś*, w którym maestro pozwolił sobie na najbardziej odważną krytykę realiów Polski czasów późnego Gierka. „PRL w filmie Barei i Tyma jest miejscem okropnym. Arogancja władzy sięga szczytów. Ludzie żyją w upodleniu, wszędzie dominuje cwaniactwo i oszustwa. To z «Misia» pochodzą słynne sceny nielegalnego handlu mięsem w kiosku, łyżek na łańcuchu w barze mlecznym, ale także śpiewana przez pracownika do megafonu pochwała prezesa Ochódzkiego. [...] Do tego wszędzie kolejki, niesprawna komunikacja, ohydne sanitariaty, a temu wszystkiemu towarzyszą szczytne hasła, które powodują, że otaczająca rzeczywistość zaczyna się jawić jak socrealistyczny koszmar. Autorzy pokazali też w «Misiu» slumsy, a w nich walące się domki, bez bieżącej wody, wypełnione przypadkowymi sprzętami, może pochodzącymi ze śmietnika. Pokazanie rejonów biedy w Polsce było nie lada wydarzeniem, możliwym chyba tylko w roku premiery tego filmu. Zupełnie inaczej wygląda świat elit. Ochódzki ma eleganckie mieszkanie, na ścianach wiszą eleganckie obrazy, podróżuje za granicę, (przy okazji przemyca bimber w słomianych kukłach misia), dysponuje kontem w angielskim banku w Londynie” (s. 203).

Każda scena, motyw to kopalnia wiedzy o historii społecznej Polski. Jest to też żywa historia polskiej cenzury, albowiem film w swym pierwotnym kształcie nie nadawał się do zaakceptowania przez władzę. Dlatego mógł ukazać się w okresie karnawału Solidarności, lecz przede wszystkim po ostrych cięciach ze strony Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk.

Przy analizie filmu *Miś* zabrakło opisu czterech interpretacji tytułowej słomianej kukły, a przecież nie jest ona tylko symbolem ZSRR⁹.

Przedostatni rozdział Autorka zatytułowała „Alternatywy 4», czyli wielka metafora”. Tak też należy traktować dziewięcioodcinkowy serial, który przez kilka lat musiał odleżeć na półkach, zanim władza zdecydowała się na jego emisję już w zupełnie nowych realiach drugiej połowy lat osiemdziesiątych. *Alternatywy 4* to barwny, zniuansowany i celny portret społeczeństwa polskiego doby stanu wojennego, lepszy niż niejeden materiał socjologiczny. Rzecz jasna Bareja stosuje w tym portrecie absurd i hiperbolizację, nie umniejsza to jednak wnikliwości jego analizy. Jak podkreśla Badaczka, do serialu zatrudniono całą plejadę popularnych aktorów (s. 213), z których każdy gra reprezentanta określonej grupy społecznej. A już Roman Wilhelmi w roli Stanisława Anioła to istny majstersztyk w kreacji podłego aparatczyka, miernego, lecz jakże wiernego. Jeśli mowa o aparatczykach, to w tym miejscu młodemu widzowi należy przypomnieć, że zanim Janusz Gajos zagrał współczesnych

⁹ Pisze o tym chociażby Wiesław Kot w swojej popularnej książce *PRL jak cudnie się żyło!* (Poznań 2009).

prominentów (*Układ zamknięty, Kler*), to właśnie Bareja niejako odkrył go w kreacji tego typu, obsadzając w roli towarzysza Jana Winnickiego.

Po zniesieniu stanu wojennego w Polsce zaczęła postępować powolna, lecz konsekwentna liberalizacja. Umożliwiła ona emisję *Alternatyw 4*, a schorowany już bardzo reżyser przystąpił do realizacji, jak miało się wkrótce okazać, ostatniego serialu. *Zmiennicy*, ponieważ o nich mowa, z początku mieli nazywać się „Taksówkarze”. Opowiadają losy przebranej za mężczyznę kobiety, czyli reżyser zastosował odwrotny zabieg niż w filmie *Poszukiwany, poszukiwana* (gdzie z kolei wzorował się na klasyce, czyli na *Pół żartem, pół serio*). Można pokusić się o spostrzeżenie, że jest to kolejny serial wpisany w amerykańską konwencję filmu drogi (po popularnej ponad dekadę wcześniej *Drodze*)¹⁰. Tym razem nie ma jednak mowy o propagandowej wizji rzeczywistości, Bareja wciąż odważnie krytykuje system. Każdy odcinek to w zasadzie odrębna historia, wpisana jednak we wspólną narrację o taksówkarzach/zmiennikach samochodu o numerze bocznym 1313. Serial wyemitowany został w 1987 r., czyli u schyłku PRL, a reżyser nie doczekał ani jednego, ani drugiego wydania. Zmarł w NRD 14 VI 1987 r.

Niewątpliwym walorem pracy jest jej interdyscyplinarność: oprócz historii wizualnej PRL „pisanej” filmami Barei, poprzez biografistykę, na historii kinematografii kończąc. Zgrabny styl Autorki wzbogacają sentymentalne podróże w krainę dzieciństwa, w którą udaje się ona wraz z czytelnikiem. Surowy metodolog mógłby potraktować to jako ujęcie, moim jednak zdaniem dzięki tym zabiegom książka nabiera autentyzmu, staje się prawdziwym zapisem przemijającej epoki dawnych polskich komedii.

Należy żałować, iż konstruując obraz życia społecznego i codziennego PRL na bazie filmów Barei, nie pokusiła się Badaczka o szersze wpisanie go w kontekst epoki. Odwoływanie się do bardzo ogólnych opracowań z zakresu historii zdecydowanie mogło zostać wzbogacone odnośnikami do historii społecznej PRL. A takowych tu brak. Warto wymienić chociażby opracowania Dariusza Jarosza¹¹, Krzysztofa Kosińskiego¹², Marcina Zaremba¹³, Jerzego Kochanowskiego¹⁴ czy szeregu mniej znanych badaczy, współtworzące m.in. serię Wydawnictwa TRIO, poświęconą właśnie historii społecznej (seria

¹⁰ Ciekawe, że w polskiej kinematografii na przestrzeni ostatnich stu lat nie pojawił się film, który można by wpisać w klasyczną konwencję filmu drogi. Zaledwie w jakiejś mierze jest nim *Piąta pora roku* z Marianem Dziędziałem i Ewą Wiśniewską.

¹¹ Autorka sięga tylko po prace poświęcone chłopom i stalinizmowi. Zob. D. Jarosz, *Polityka władz komunistycznych w Polsce w latach 1948–1956 a chłop*, Warszawa 1998; idem, *Polacy a stalinizm 1948–1956*, Warszawa 2000.

¹² K. Kosiński, *Historia pijaństwa w czasach PRL. Polityka, obyczaje, szara strefa, patologie*, Warszawa 2008.

¹³ M. Zaremba, *Wielka trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Warszawa 2012; idem, *Spółczesność polskie lat sześćdziesiątych – między „małą stabilizacją” a „małą destabilizacją”*, w: *Oblicza Marca 1968*, red. K. Rokicki, S. Stępień, Warszawa 2004, s. 24–51.

¹⁴ J. Kochanowski, *Tylnymi drzwiami. „Czarny rynek” w Polsce 1944–1989*, Warszawa 2015.

„W krainie PRL”) na przestrzeni ostatnich 30 lat. Pisząc o Zjednoczeniu Patriotycznym „Grunwald”, aż prosi się odwołać do Przemysława Gasztolda-Senia¹⁵, o Fiacie 126p – do Przemysława Semczuka¹⁶, o wczasach zagranicznych – do Jana Głuchowskiego¹⁷ etc. Byłoby to doskonałym drogowskazem dla czytelnika chcącego poszerzyć swą wiedzę na temat historii PRL. Co więcej, niektóre wprowadzenia do rozdziałów aż rażą ogólnikowością. Przyjrzyjmy się następującym fragmentom: „Po zamachu majowym w 1926 roku w Polsce – ogólnie rzecz biorąc – rządził obóz piłsudczykowski, a marszałek Józef Piłsudski pozostawał dominującą postacią w kraju. Prezydentem był Ignacy Mościcki – wybitny uczony i profesor Politechniki Lwowskiej” (s. 13); „W grudniu 1948 doszło do zjednoczenia PPR i PPS, w wyniku którego powstała Polska Zjednoczona Partia Robotnicza (PZPR). Do końca lat osiemdziesiątych była główną siłą polityczną w Polsce, a jej decyzje miały wpływ na wszystkie sfery życia. Nie ustawał też terror, społeczeństwo było zastraszane, urządzano pokazowe procesy rzeczywistych i domniemyanych wrogów ustroju, a do więzień zamykano za najdrobniejsze przewinienia, choćby za tzw. «szeptankę», czyli krytykę ustroju dokonywaną na gruncie prywatnym. Oczywiście wtedy musiał być jakiś donosiciel, który gorliwie informował Urząd Bezpieczeństwa (UB). Sytuacja taka trwała do połowy lat pięćdziesiątych. Wprawdzie już w marcu 1953 roku w Moskwie zmarł Józef Stalin, ale na wyraźne znaki «odwilży» przyszło jeszcze trochę poczekać” (s. 29); „Rokiem przełomowym był 1949. Wówczas odbyły się kolejno zjazdy poszczególnych środowisk twórczych, podczas których [...] dekretowano obowiązywanie realizmu socjalistycznego w sztuce jako jedynej obowiązującej metody twórczej. Został on przeniesiony na polski grunt ze Związku Sowieckiego, a jego idea wyrażała się w «tworzeniu wizji» świata odpowiadającej przyjętym założeniom ideologicznym, a więc należało go prezentować takim, jakim powinien być [...]. Utwory prezentujące socrealizm miały pokazywać, jak nowe odnosi zwycięstwo nad starym, postacie winny dzielić się na bohaterów pozytywnych i negatywnych, a fabuła być tak skonstruowana, aby przekazać czytelnikowi właściwe pouczenie. Przyjęte założenia dotyczyły wszystkich sztuk, także sztuki filmowej” (s. 30); „Bareja oczywiście nie wiedział, że 13 grudnia w Polsce zostanie wprowadzony stan wojenny. [...] Zmilitaryzowano największe zakłady przemysłowe, łączność i transport, zawieszono działalność wszystkich instytucji kulturalnych. Władze w kraju stanowiła *de facto* Wojskowa Rada Ocalenia Narodowego (WRON) oraz niejawni Komitet Obrony Kraju (KOK). Postacią numer jeden był generał Wojciech Jaruzelski. Na ulice wszyło wojsko i milicja, większość przywódców «Solidarności» została internowana, jednak co jakiś czas wybuchały strajki,

¹⁵ P. Gasztold-Seń, *Koncesjonowany nacjonalizm. Zjednoczenie Patriotyczne Grunwald 1980–1990*, Warszawa 2012.

¹⁶ P. Semczuk, *Maluch. Biografia*, Warszawa 2014.

¹⁷ J. Głuchowski, *Na saksy i do Bułgarii. Turystyka handlowa w PRL*, Warszawa 2019.

odbywały się manifestacje pacyfikowane przez Zmotoryzowane Odwoły Milicji Obywatelskiej (ZOMO), nie bez ofiar śmiertelnych” (s. 211). A to przecież praca naukowa skierowana do wyrobionego odbiorcy, któremu nie trzeba tłumaczyć, czym były sanacja, socrealizm, ZOMO czy stan wojenny w Polsce. Być może Autorka chciała w ten sposób wyjść naprzeciw szerszemu gronu odbiorców, również ze szkół średnich bądź niebędących historykami. Ponadto zbliżając się do końca biografii, czeka się na podsumowanie wniosków płynących z 12 rozdziałów, a otrzymuje się zaledwie... kilkudzaniową puentę. Na samym końcu zabrakło też filmografii mistrza.

Patrząc na źródła, z których skorzystała poznańska Badaczka, odnosi się nieodparte wrażenie ich wybiórczości. Akt Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, Komisji Ocen Scenariuszy oraz Komisji Kołaudacyjnych nie zbadano w przypadku wszystkich 11 filmów i 3 seriali nakręconych przez reżysera. Podobna wybiórczość tyczy się prasy filmowej z tego okresu. Autorka zdecydowanie preferuje – *nota bene* doskonale – źródło, jakim jest tygodnik „Film”, nad równie znamienity tygodnik „Ekran” czy bardziej wyszukany miesięcznik „Kino”¹⁸. Z czego może to wynikać, naprawdę trudno powiedzieć. Być może tak doświadczona Badaczka po wieloletniej kwerendzie prasowej wybrała najciekawsze jej zdaniem recenzje, wywiady i informacje dotyczące się filmów reżysera. Ze stron internetowych zabrakło mi z kolei akademiapolskiegofilmu.pl oraz alternatywy4.net.

Wszystkie powyższe krytyczne uwagi nie mogą jednak zmienić faktu, że polski czytelnik otrzymał barwną biografię naukową Stanisława Barei, ukazaną na tle frapującego zapisu lat sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zarejestrowanych baczynym okiem arcymistrza polskiej komedii. Odważyłbym się nawet postawić tezę rozwijającą lubelski nurt historiografii wizualnej. O ile zdaniem Piotra Witka Andrzeja Wajdę można uznać za historyka¹⁹, o tyle Stanisława Bareję uważam za ówczesnego socjologa stosującego w swym warsztacie metody jakościowe i obserwację uczestniczącą.

Streszczenie

Tekst omawia publikację naukową Doroty Skotarczak z 2022 r., pt. *Stanisław Bareja. Jego czasy i filmy*. Autor artykułu recenzyjnego wpisał swoje opracowanie w kontekst historii Polski Ludowej. Dołożono starań, aby przyczynek stał się kanwą omówienia literatury naukowej z zakresu historii społecznej PRL, do której nawiązują badania Skotarczak, traktujące filmy Barei jako swoistą historię wizualną czasów, w których żył i tworzył reżyser arcydzieł polskiej komedii.

¹⁸ Na temat źródła, jakim jest ów miesięcznik, szerzej zob. R. Domke, *Czasopismo „Kino” jako popularnonaukowe źródło wiedzy o filmie w Polsce*, „Zielonogórskie Studia Biblioteczno-konwawcze” 2018, z. 10, s. 97–107.

¹⁹ P. Witek, *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*, Lublin 2016.

Social History of the People's Republic of Poland Written by Film. Some Remarks on the Margins of Dorota Skotarczak's Monograph, *Stanisław Bareja. Jego czasy i filmy* [Stanisław Bareja. His Times and Films] (Łódź, 2022, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 'PRL. Biografie' Series, pp. 257)

The text discusses Dorota Skotarczak's 2022 academic biography of Stanisław Bareja, his times and his films (*Stanisław Bareja. Jego czasy i filmy*). The author of the review article has placed his review article within the context of the history of People's Poland. Efforts have been made to contribute to a discussion of the academic literature on the social history of the Polish People's Republic, to which Skotarczak's research refers, treating Bareja's films as a kind of visual history of the times in which the director of masterpieces of Polish comedy lived and worked.

Bibliografia

- Domke R., *Czasopismo „Kino” jako popularnonaukowe źródło wiedzy o filmie w Polsce*, „Zielonogórskie Studia Bibliotekoznawcze” 2018, z. 10, s. 97–107.
- Domke R., *Obraz intelektualisty we współczesnym dyskursie filmowym lat 1968–1990*, „Dzieje Najnowsze” 2020, nr 2, s. 155–181.
- Domke R., *Obraz prominentów w filmie PRL po Marcu '68*, w: *Historia wizualna w działaniu. Studia i szkice z badań nad filmem historycznym*, red. D. Skotarczak, J. Szczutkowska, P. Kurpiewski, Poznań 2020, s. 25–43.
- Domke R., *Obraz społeczeństwa polskiego w kinematografii PRL lat 1971–1976*, w: *Aby Polska rosła w siłę, a ludzie żyli dostatniej. PRL w latach 1970–1975*, red. M. Bukala, D. Iwaneczko, Rzeszów–Warszawa 2019, s. 422–438.
- Domke R., *Przemiany społeczne w Polsce w latach 70. XX wieku*, Zielona Góra 2016.
- Gasztold-Seń P., *Koncesjonowany nacjonalizm. Zjednoczenie Patriotyczne Grunwald 1980–1990*, Warszawa 2012.
- Gluchowski J., *Na saksy i do Bułgarii. Turystyka handlowa w PRL*, Warszawa 2019.
- Jarosz D., *Polacy a stalinizm 1948–1956*, Warszawa 2000.
- Jarosz D., *Polityka władz komunistycznych w Polsce w latach 1948–1956 a chłopci*, Warszawa 1998.
- Kochanowski J., *Tylnymi drzwiami. „Czarny rynek” w Polsce 1944–1989*, Warszawa 2015.
- Kosiński K., *Historia pijaństwa w czasach PRL. Polityka, obyczaje, szara strefa, patologie*, Warszawa 2008.
- Kot W., *PRL jak cudnie się żyło!*, Poznań 2009.
- Replewicz M., *Oczko się odlepiło temu misiu... Biografia Stanisława Barei*, Warszawa 2015.
- Replewicz M., *Stanisław Bareja alternatywnie*, Poznań 2019.
- Replewicz M., *Stanisław Bareja. Król krzywego zwierciadła*, Poznań 2009.
- Semczuk P., *Maluch. Biografia*, Warszawa 2014.
- Skotarczak D., *Historia wizualna*, Poznań 2012.
- Skotarczak D., *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004.
- Witek P., *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*, Lublin 2016.
- Zaremba M., *Spółczesność polskie lat sześćdziesiątych – między „małą stabilizacją” a „małą destabilizacją”*, w: *Oblicza Marca 1968*, red. K. Rokicki, S. Stępień, Warszawa 2004, s. 24–51.
- Zaremba M., *Wielka trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Warszawa 2012.

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

Radosław Domke – PhD, university prof.; employee of the University of Zielona Góra. His academic interests cover: Polish social history and visual history. E-mail: r.domke@o2.pl.