

Radosław Domke

(University of Zielona Góra, Poland)  
<https://orcid.org/0000-0001-7909-4369>  
 E-mail: r.domke@ih.uz.zgora.pl










## Wizerunek pracownika fizycznego w wybranych filmach polskich 1968–1990 o tematyce współczesnej

*The Image of a Manual Worker in Selected Polish Contemporary Films 1968–1990*

### ABSTRACT

This image will be mainly a representation of a worker, albeit heterogeneous. From the hero of socialist work to the pathological individual from the late productions of Stanisław Bareja. In addition, I intend to refer to the image of common working people, clerks, salespeople, lower-level bureaucrats, that is, a kind of „everyman”. The chronological framework of the text covers the years 1968–1990. The image of a working man will concern his reflection in Polish feature films of the analyzed period.

**Key words:** workers, PRP, polish cinematography

PUBLICATION INFO					
				e-ISSN: 2449-8467 ISSN: 2082-6060	
THE AUTHOR'S ADDRESS: Radosław Domke, the Institute of History of the University of Zielona Góra, 69 Wojska Polskiego Avenue, Zielona Góra 65-762, Poland					
SOURCE OF FUNDING: Statutory Research of the Institute of History of the University of Zielona Góra					
SUBMITTED: 2021.03.16	ACCEPTED: 2021.11.26	PUBLISHED ONLINE: 2022.06.30			
WEBSITE OF THE JOURNAL: <a href="https://journals.umcs.pl/rh">https://journals.umcs.pl/rh</a>			EDITORIAL COMMITTEE E-mail: reshistorica@umcs.pl		
					

## STRESZCZENIE

Wizerunek ten będzie głównie przedstawieniem robotnika, chociaż niejednorodnym. Od bohatera pracy socjalistycznej, aż po patologiczną jednostkę z późnych produkcji Stanisława Barei. Ponadto zamierzam odnieść się do wizerunku szarych osób pracy, urzędników, ekspedientów, biurokratów niższego szczebla, czyli swoistego typu „everymana”. Ramy chronologiczne tekstu obejmują lata 1968–1990. Wizerunek człowieka pracy dotyczył będzie jego odzwierciedlenia w polskich filmach fabularnych badanego okresu.

**Słowa kluczowe:** robotnicy, PRL, kinematografia polska

U podłoża ideologii Polski Ludowej stał kult pracy fizycznej. Stanowił swego rodzaju mit założycielski PRL. Jego apogeum przypadło na czasy stalinowskie, gdzie ideałem człowieka pracy był górnik, hutnik oraz budowniczy. Po stopniowym odchodzeniu od wzorców socrealistycznych kult człowieka pracy zaczął powoli odchodzić do lamusa. Były to jedynie slogany niewiele mające wspólnego z rzeczywistością. Co prawda dalej definiowano Polskę jako robotniczo-chłopską, jej ikonami coraz bardziej stawali się jednak inteligenci techniczni, a zwłaszcza takie zawody jak architekt czy inżynier<sup>1</sup>.

Mimo to człowiek pracy wciąż pozostawał jedną z głównych postaci w polskiej kinematografii. W zasadzie w większości pełnometrażowych filmów fabularnych odnajdziemy jakiś wątek robotniczy, nawet jeżeli ma on jedynie epizodyczny charakter. Część filmów i seriali koncentrowała się głównie na człowieku pracy i przede wszystkim one staną się przedmiotem poniższej analizy. Niemniej należy podkreślić, iż prezentowane produkcje stanowią z konieczności pewien wybór, albowiem całościowa analiza wszystkich produkcji omawianego okresu, gdzie pojawił się motyw człowieka pracy, wymagałaby opracowania o charakterze rozbudowanej monografii, nie zaś przyczynku.

Artykuł dotyczy szeroko rozumianego pojęcia „człowieka pracy”. Co kryje się za tym terminem? Otóż opisywanie samego robotnika jako takiego miałyby się z celem. Wiele bowiem zawodów w PRL wiązało się ze zwykłym wykonywaniem pracy fizycznej, czy to w fabryce, czy urzędzie. Tym samym pracownik biurowy na niskim stanowisku niewiele różnił się od swojego odpowiednika w zakładzie produkcyjnym, obaj opierali się

<sup>1</sup> W okresie Polski Ludowej robotnicy stanowili najważniejszą klasę społeczną. Po zakończeniu realizacji Planu 6-letniego stanowili oni najliczniejszą pod względem ilościowym klasę, będąc fundamentem narodu polskiego. W 1980 r. w przemyśle i budownictwie było zatrudnionych prawie 6 mln osób. R. Domke, *Przemiany społeczne lat 70. w Polsce a zjawisko marginalizacji (nierówności?) robotników*, w: *Marginalizacja a rozwój społeczny – między teraźniejszością i przeszłością*, red. Z. Galor, S. Kalinowski, U. Kozłowska, Bielefeld 2017, s. 202.

bowiem na pracy rąk. Pracownik zakładów bawełnianych pracował przy włóknach, pracownik poczty czy poligrafii z papierem. Oczywiście osoba zatrudniona w urzędzie mogła być w niektórych kręgach społecznych wiązana ze swoistą arystokracją świata pracy, siedziała bowiem w wygodnych warunkach i jej praca nie wiązała się raczej z zabrudzaniem sobie rąk. Podobieństw jest jednak więcej niż różnic. Obie te warstwy społeczne wykonywały pracę mechaniczną, często bezmyślną. Obie nie wiązały się ze specjalnie intratnymi zarobkami, może z wyjątkiem wykwalifikowanych robotników na wielkich budowach lat siedemdziesiątych. Obie grupy wstawały rano do pracy i przez osiem godzin (lub więcej) wykonywały polecenia innych, nie śmiejąc się sprzeciwić. Wreszcie kolejne kryterium, które zaczęło być dostrzegalne bardziej w czasach ponowoczesnych. Otóż człowieka pracy, w tym rozumieniu, bez problemu mogłyby zastąpić maszyny (i zastępują!)<sup>2</sup>. Inaczej mają się już zawody zaliczane w Polsce Ludowej do tzw. inteligencji pracującej (nauczyciele, pracownicy kulturalni, wykładowcy, kierownicy niższego szczebla). Ich praca związana jest już z inną specyfiką, którą znacznie trudniej zastąpić pracą maszyny. Dlatego rozważania na jej temat będą musiały znaleźć swe ujście poza poniższą analizą<sup>3</sup>.

Piszący te słowa mógłby oczywiście rozgraniczyć zawody plasujące się na dole drabiny społecznej i opisać je z osobna. W ten sposób osobny byłby wizerunek robotnika wielkoprzemysłowego, kamieniarza, grabarza, sprzątaczkę, pracownika poczty, mleczarza czy dozorcę, nie mówiąc już o dziesiątkach innych zawodów i profesji. Tym sposobem popadlibyśmy w pewnego rodzaju pułapkę metodyczną, gdyż należałoby stworzyć zbyt wiele podkategorii koncentrujących się siłą rzeczy na różnicach, a nie na podobieństwach. Tym samym główne założenie pracy, jakim jest element syntezy wizerunku, byłoby niezmiernie trudne, jeżeli nie niemożliwe do spełnienia. Dlatego autor zdecydował się opisywać wizerunek pracownika fizycznego łącznie, miejscami podkreślając nietypowość pewnych zawodów robotniczych, takich jak np. kierowca. Interesuje mnie wyłącznie współczesny wizerunek człowieka pracy, dlatego takie doskonałe filmy jak *Człowiek z marmuru* pozostają poza moim zainteresowaniem.

Cezura roku 1968 jest w filmie polskim znacznie istotniejsza niż 1970. Po Marcu zaczyna się bowiem odchodzenie wśród twórców filmowych od niektórych tematów oraz rekonstrukcja zespołów filmowych. Coraz wyraźniej obecne zaczynają być także zachodnie wzorce, transponowa-

<sup>2</sup> Szerzej na ten temat zob. A. Toffler, *Trzecia fala*, tłum. E. Woidyłło, Warszawa 1997; A. Piskozub, *Czasoprzestrzeń cywilizacyjna*, Toruń 2003; R. Domke, *Pędzące stulecie. Wykłady z historii XX wieku*, Zielona Góra 2016.

<sup>3</sup> Zob. R. Domke, *Obraz intelektualisty we współczesnym dyskursie filmowym lat 1968–1990*, „Dzieje Najnowsze” 2020, 52, 2.

ne na rodzime kino<sup>4</sup>. Kultura masowa szerzej wkracza na ekrany PRL<sup>5</sup>. Z kolei cezura lat 1989/1990 jest ugruntowana w naukach historycznych i nie zasługuje na szersze omówienie. W artykule zastosowano ujęcie chronologiczne, tylko niekiedy zaś problemowo-chronologiczne, dzięki czemu lepiej udaje się uchwycić zmianę wizerunku w ujęciu diachronicznym. Wyodrębniają się w ten sposób następujące podokresy: I. przełom lat sześćdziesiątych/siedemdziesiątych; II. okres propagandy sukcesu; III. okres nurtu krytycznego; IV. stan wojenny i środek lat osiemdziesiątych oraz V. filmy okresu przemian lat osiemdziesiątych/dziewięćdziesiątych.

#### FILMY I SERIALE PRZEŁOMU LAT SZEŚCZDZIESIĄTYCH/SIEDEMDZIESIĄTYCH

Pewną całość stanowią filmy nakręcone na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych prezentujące życie robotnika pod koniec dekady gomułkowskiej. W obrazie pt. *Znaki na drodze*<sup>6</sup> człowiek z pogmatwaną przeszłością (w tej roli Tadeusz Janczar) wychodzi z więzienia. Rozpoczyna pracę jako kierownik techniczny w bazie ciężarówek, gdzieś na dolnośląskiej prowincji. Od początku zmagają się z nieuczciwością podległych mu kierowców. Szef bazy (Leon Niemczyk) toleruje nieprawidłowości, bowiem dzięki temu statystyki wyglądają lepiej<sup>7</sup>. Janczar przyjmuje kolegę z celi jako kierowcę, zmuszony jednak zostaje oddać go organom sprawiedliwości, łapiąc go na przestępstwie w służbowym aucie. *Summa summarum* otrzymuje nominację na stanowisko kierownika bazy. Głównym wątkiem jest ukazanie drogi resocjalizacyjnej głównego bohatera. Widzimy, jak stara się żyć uczciwie, do tego stopnia, że poucza innych. Motyw ten możemy uznać za niezwykle wygodny dla państwowej propagandy ze względu na jego dydaktyczny wymiar. Kolejnym jest ukazanie życia kierowców bazy. Faktycznie żyją oni z „fuch” w godzinach pracy oraz nielegalnego handlu paliwem. Z dialogów wynika, że procedury te były i są rozpowszechnione w całym kraju, przez co problem ten nabiera rangi

<sup>4</sup> R. Dudziński, *Produkcje sensacyjno-kryminalne Telewizji Polskiej 1965–1989. Konwencje – motywy – konteksty*, Gdańsk 2017, s. 108, 142–149, 170–172.

<sup>5</sup> R. Domke, *Przemiany społeczne w Polsce w latach 70. XX wieku*, Zielona Góra 2016, s. 342.

<sup>6</sup> *Znaki na drodze*, reż. A.J. Piotrowski, 1969.

<sup>7</sup> Na temat nadużyć w przedsiębiorstwach dekady gomułkowskiej zob. M. Tymiński, *Nadużycia i manipulacje. Strategie przystosowawcze pracowników przedsiębiorstw*, w: *Polacy wobec PRL. Strategie przystosowawcze*, red. G. Miernik, Kielce 2003, s. 165–181.

społecznej. Ponadto kierowcy ukazani są jako margines społeczny. Są niewykształceni, chamscy, nadużywający alkoholu i leniwi<sup>8</sup>.

Świat wielkoprzemysłowy widzimy w filmie *Prawdzie w oczy*<sup>9</sup>. W hucie „Warszawa” dochodzi do wypadku. Odpowiedzialnym za tragedię czuje się Broniek (Tadeusz Janczar), co powoduje u niego depresję i pijaństwo. Z pętli wyrzutów sumienia próbuje go wydostać koleżanka z pracy Janka (Ewa Żukowska). Między dwojgiem zawiązuje się romans. Broniek powoli wraca na prostą, zostaje oczyszczony z zarzutów dzięki wstawiennictwu kolegi z pracy. Na czoło motywów wysuwa się etos pracy. Choć w hucie nie ma lekko, można nawet stracić życie na zmianie, większość stara się wywiązywać sumiennie ze swych obowiązków. Nie ma też znaczenia, czy chodzi o inżyniera czy zwykłego robotnika. W kilku scenach motywem przewodnim życia robotników jest alkohol. Piją go nawet w godzinach pracy. Jednak w tej kwestii również obowiązuje specyficzna moralność, kiedy bowiem Broniek przychodzi do pracy kompletnie pijany, zostaje odesłany do domu przez majstra<sup>10</sup>. Jednak nie zwolniony, tylko wpisany jako... chory, co ukazuje ogromny margines tolerancji dla zachowań tego typu<sup>11</sup>.

*Nowy*<sup>12</sup> to komedia, która w krzywym zwierciadle ukazuje PRL-owskie kulisy przyjmowania nowego pracownika do pracy (Maciej Damięcki). Otóż zanim zostanie on przyjęty i może rozpocząć pracę, czeka go morze biurokratycznej rzeczywistości, zbędnych badań lekarskich oraz wydeptanych kilometrów w korytarzach i gabinetach przyszłego zakładu pracy. Jest to niby komedia, lecz jakże rzeczywista i ciągle aktualna. Ważną postacią filmu prezentującą specyficzną profesję „człowieka pracy” jest sekretarka. Czymże by była odwieczna polska biurokracja bez symbolicznej już pani, czekającej tylko, by zaproponować kawę dyrektorowi bądź oddalić natrętnego petenta? Zanim do tematu przymierzył się Stanisław Bareja, został on już poruszony przez twórców tegoż filmu. Otóż sekretarka jest osobą w wieku nieokreślonym, z obowiązkową fryzurą typu

<sup>8</sup> Niejako pośrednią etycznie postacią jest dyrektor bazy. Z jednej strony toleruje występki, robi to jednak ze względu na „dobro” bazy, albowiem dzięki „lewym kursom” w statystykach ma dłuższe trasy, a przez to większe przydziały i częstsze remonty ciężarówek. Jego filozofia jednak w skali masowej doprowadza do ruiny kraj, dlatego w filmie musi przegrać. Por. *Obraz prominentów w filmie PRL po Marcu '68*, w: *Historia wizualna w działaniu*, red. D. Skotarczak, J. Szczutkowska, P. Kurpiewski, Poznań 2020.

<sup>9</sup> *Prawdzie w oczy*, reż. B. Poręba, 1970.

<sup>10</sup> W jednej ze scen, gdy przychodzi syn Bronka, ojciec każe nowej pani domu podać „coś na ząb”. Dobrze to ukazuje patriarchalizm relacji kobieta–mężczyzna w PRL. Chociaż Janka tak samo pracowała w hucie jak Broniek, to w czasie wolnym była zobligowana go obsługiwać.

<sup>11</sup> Zob. szerzej: K. Kosiński, *Historia pijaństwa w czasach PRL*, Warszawa 2008.

<sup>12</sup> *Nowy*, reż. J. Ziarnik, 1969.

„trwała” na głowie, która robi wszystko, aby się nie przepracowywać. Jest apodyktyczna, mądrzejsza od wszystkich (razem z dyrekcją), arogancka i leniwa. Ze służbowego telefonu wykonuje prywatne rozmowy, oburzona, gdy musi obsłużyć przez chwilę petenta<sup>13</sup>.

Wizerunek wrażliwego i ambitnego robotnika odnajdujemy w filmie *Mały*<sup>14</sup>. Studentka socjologii (Magda Zawadzka) prowadzi wywiady z mieszkańcami hoteli robotniczych w Warszawie. Jeden z ankietowanych, Julek ps. „Mały” (Janusz Gajos), zaczyna ją jednak interesować pozazawodowo. Młody flirtuje jeszcze z dwoma kobietami, nie może jednak na żadną się zdecydować. Najważniejszym motywem jest ukazanie życia codziennego mieszkańców hotelu robotniczego. Całymi dniami po pracy nudzą się i grają w karty. Nie mają praktycznie żadnych zainteresowań. „Mały” wyróżnia się, gdyż czyta i chce się uczyć<sup>15</sup>. W scenie przeprowadzania ankiety z „Małym” pojawia się pytanie, jak długo mieszka już w hotelu. Najwyższa wartość do zaznaczenia wynosi rok, co wyśmiewa Julek, podkreślając, że ludzie mieszkają tam latami bez perspektyw na otrzymanie mieszkania w Warszawie. W jednej ze scen „Mały” udaje się do popularnego wówczas klubu „Hybrydy”. Robotnik jest zafascynowany swobodną atmosferą i klimatem panującym w tym miejscu. Jest to dla niego lepszy świat, do którego chciałby aspirować<sup>16</sup>.

Tę grupę filmów zamyka serial *Dyrektorzy*<sup>17</sup>, który w dużej mierze możemy uznać za historyczny. Nakręcony już za rządów Edwarda Gierka, przez większość odcinków rozlicza się z jego poprzednikiem. Chociaż akcja koncentruje się na tytułowych dyrektorach, czyli prominentach, to w tle widzimy człowieka pracy. Jego los jest nie do pozazdroszczenia, jest wykorzystywany, przepracowany i niezadowolony z życia. Ostatni odcinek dotyczy już czasów współczesnych i przynosi powiew nadziei na

<sup>13</sup> Podobny wizerunek w kinie PRL ma kasjerka, sprzątaczką i ekspedientką, wszystkie stworzone do pracy w „gospodarce socjalistycznej”. Wizerunki tych profesji są do siebie niezwykle podobne w takich filmach i serialach, jak: *Nie ma róży bez ognia*, *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*, *Miś*, *Zabicie ciotki*, *Czterdziestolatek*, *Droga* etc.

<sup>14</sup> *Mały*, reż. J. Dziedzina, 1970.

<sup>15</sup> „Trudno wyobrazić sobie film – pisze Grzegorz Pelczyński – w którym chłop, zdecydowawszy się wkroczyć na drogę awansu, musi z niej zawrócić, gdyż okazuje się, że jest ona tylko dla nielicznych, wybranych. Znaczyłyby to [...] iż panujący ustrój polityczny, mimo deklaracji jego prominentów, nie jest w stanie przyczynić się do polepszenia losu tych wszystkich, którym z powodu ich niskiej pozycji społecznej wiedzie się niezbyt pomyślnie. Nawet dla bohatera dość smutnego filmu Juliana Dziedziny *Mały* (1970) w końcu świta nadzieja”. G. Pelczyński, *Dziesiąta muza w stroju ludowym. O wizerunkach kultury chłopskiej w kinie PRL*, Poznań 2002, s. 133–134.

<sup>16</sup> Podobny motyw aspiracji młodego robotnika do rówieśniczego środowiska inteligenckiego widzimy w serialu *Daleko od szosy*.

<sup>17</sup> *Dyrektorzy*, reż. Z. Chmielewski, 1975.

poprawę losów robotniczych. Dlatego serial możemy uznać za pomost łączący obraz człowieka pracy w czasach gomułkowskich z obrazem awansu społecznego robotnika w dekadzie Gierkowskiej<sup>18</sup>.

### OKRES PROPAGANDY SUKCESU

*Droga*<sup>19</sup> to serial, który plasuje się w popularnym w PRL-u nurcie obrazowania życia kierowcy. Otóż był to zawód, który funkcjonował jako pewnego rodzaju arystokracja robotnicza<sup>20</sup>. Kierowca nie siedział całymi godzinami utaplany w błocie, nie dźwigał potężnych ciężarów, tylko prześiadywał sobie w wygodnym ubraniu w szoferce. Poza tym zawód ten kojarzył się z tak bardzo upragnioną w tamtych czasach wolnością. Osoba, która go wykonywała, oddalała się nie tylko geograficznie, ale i mentalnie od kłopotów dnia codziennego, od szarego mieszkania w bloku i odrapanych, zatłoczonych ulic. Chociaż *Droga* ukazuje wiele problemów, jak i patologii z życia kierowców samochodów ciężarowych, to mimo wszystko możemy ją też umieścić w nurcie propagandy sukcesu. Widać, jak Polska się rozwija, jak postępuje motoryzacja, lepsza organizacja pracy etc.

W tym nurcie pozostaje też serial *Daleko od szosy*<sup>21</sup>, który prezentuje nam młodego mężczyznę ze wsi, który postanawia wyjechać na Górną Śląsk i zostać tam kierowcą<sup>22</sup>. Po uzyskaniu prawa jazdy Leszek (Krzysztof Stroiński) przenosi się do Łodzi, gdzie zostaje kierowcą autobusu miejskiego, a po pracy uczęszcza do technikum wieczorowego. Wreszcie w ostatnim odcinku serialu uzyskuje upragnioną maturę. Leszek jest jednak nietypowym robotnikiem. Całe życie chował się na wsi, więc mentalność ma zdecydowanie bardziej wiejską, co notabene jest obiektem żartów i szyderstwa ze strony „miastowych”. Chociaż nie ma należytej ogłady, szybko nadrabia zaległości, stara się być lepszym człowiekiem pod każdym względem<sup>23</sup>. Jest sumienny, pracowity, nie nadużywa alkoholu. Teoretycznie wielu młodych mężczyzn z prowincji mogło się wtedy iden-

<sup>18</sup> D. Skotarczak, *Filmowe przedstawienia robotnika w kinie PRL*, w: *Film a historia. Szkice z dziejów wizualnych*, red. M.E. Kowalczyk, J. Szymala, Kraków 2019, s. 199.

<sup>19</sup> *Droga*, serial, reż. S. Chęciński, 1973.

<sup>20</sup> D. Skotarczak, *op. cit.*, s. 200–201.

<sup>21</sup> *Daleko od szosy*, serial, reż. Chmielewski, 1976.

<sup>22</sup> Por. G. Pełczyński, *op. cit.*, s. 134–135.

<sup>23</sup> Por. D. Skotarczak, *op. cit.*, s. 199.

tyfikować z filmowym bohaterem. Leszek osiąga sukces, z niewykształconego chłopca staje się kierowcą po maturze w milionowym mieście<sup>24</sup>.

Dalej można by ująć filmy i seriale, które związane są *stricte* z propagandą sukcesu. Chociaż serial *Czterdziestolatek*<sup>25</sup> koncentruje się na losach inteligencji pracującej, to praktycznie w każdym odcinku możemy obserwować plac budowy, a na nim różnego rodzaju scenki z życia robotników. Najczęściej obrazowaną postacią jest technik budowlany Maliniak (Roman Kłosowski). Jest to osoba, która na budowie raczej się nie przemęcza, knuje ciągłe intrygi, podsłuchuje i donosi. Maliniak ma też zbyt wysokie mniemanie o sobie i kiedy tylko znajdzie się w sytuacji, która w jakikolwiek sposób go wyróżnia, stara się podkreślać własne ego<sup>26</sup>. Rzecz jasna ukazani są również inni pracownicy podlegli inżynierowi Karwowskiemu (Andrzej Kopiczyński). Wszystkich cechuje niska kultura osobista oraz niska kultura słowa mówionego, nierzadko zachowują się jak dzieci. Podobnie jak Maliniak, nie sprawiają również wrażenia przepracowanych. Jeszcze jeden aspekt zasługuje na naszą uwagę. Jerzy Gruza „dopuszczył” robotników do rozrywek socjalistycznej klasy średniej. Grają oni w piłkę z inżynierami, łowią z nimi ryby, stoją w tych samych kolejkach. Pracownik fizyczny w *Czterdziestolatku* zyskuje więcej czasu wolnego, który wykorzystuje na takie samo hobby jak jego przełożeni<sup>27</sup>.

*Znaki szczególne*<sup>28</sup> to przykład klasycznej propagandy sukcesu. Budowa Portu Północnego ukazana jest w sposób wzniosły, robotnicy aż palą się do pracy, a efekty w postaci monumentalnych konstrukcji rzucają się w oczy. Serial koncentruje się na inżynierach, jednak przeciętnych ludzi pracy widać w wielu scenach. Ich obraz wypada zdecydowanie bardziej pozytywnie niż np. u Jerzego Gruzy, nie mówiąc już o Stanisławie Barei. Zdecydowanie bardziej robotniczy świat prezentuje serial *Ślad na ziemi*<sup>29</sup>. Możemy go uznać za kolejny przykład propagandy sukcesu, chociaż obraz nie unika też wątków krytycznych. Akcja dzieje się na terenie Huty Katowice, dokąd zjeżdżają ludzie wszelkiej maści celem zbudowania

<sup>24</sup> R. Domke, *Obraz społeczeństwa polskiego w kinematografii PRL 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. 423–424.

<sup>25</sup> *Czterdziestolatek*, serial, reż. J. Gruza, 1974–1977.

<sup>26</sup> Gwoli ścisłości należy podkreślić, iż technik budowlany według ówczesnej nomenklatury uznawany był za inteligencję pracującą, Maliniak był więc ogniwem pośrednim między inżynierem Karwowskim a klasą robotniczą *sensu stricto*.

<sup>27</sup> Autor dziękuje redaktorowi Adamowi Ruszczyńskiemu za zwrócenie mu uwagi na ten aspekt.

<sup>28</sup> *Znaki szczególne*, serial, reż. R. Załuski, 1976.

<sup>29</sup> *Ślad na ziemi*, serial, reż. Z. Chmielewski, 1978.



„drugiej Polski”<sup>30</sup>. Cała załoga, nie tylko robotnicy, ale i inżynierowie oraz kierownictwo, zdaje się pracować dla wspólnego dobra, wznosząc kolejną budowę socjalizmu<sup>31</sup>.

Nietypowym obrazem człowieka pracy jest *Chleba naszego powszedniego*<sup>32</sup>, gdyż robotnicy budujący most w Warszawie faktycznie są chłoporobotnikami, którzy przyjechali do stolicy. Film ukazuje dwóch mężczyzn, ojca i syna, którzy podejmują wyprawę do miasta w celu znalezienia pracy. Powoli wrastają w miejską mentalność, będąc jednocześnie kontrastem dla typowych miejskich postaw robotniczych. Wreszcie ojciec opuszcza syna, mając pewność, że pomógł mu zaklimatyzować się w obcym środowisku, a kolejną rzeczą jest odejść i nie być dla niego przysłowiową kulą u nogi. Podstawową narracją jest ukazanie kontrastu między wiejskim a miejskim stylem życia. Ludzie wiejscy ukazani są jako uczciwi pracownicy, szanujący pieniądze i chleb<sup>33</sup>, mający dobre podejście do zwierząt oraz niepragnący wygod. Nie zależy im na szybkości życia ani na konsumpcji. Do cennych rzeczy mają stosunek raczej sentymentalny. Pobocznym wątkiem jest propaganda sukcesu, bowiem obaj zatrudniają się na jednej z najbardziej prestiżowych robót gierkowskiej prosperity, warszawskiej Wisłostrady. Jej powstawanie ukazane jest jako coś ważnego, praca wre nawet w nocy, nie brakuje na nią nakładów finansowych. Trzecim motywem jest przenikanie się dwóch światów poprzez intymny związek młodych ludzi, jego ze wsi, jej z miasta. Interesujące dla naszej analizy są sceny ze zwolnionym robotnikiem. Jan Himilbach i tu wcielił się w rolę niestroniącego od alkoholu warszawskiego cwaniaczka i lekkiego zawałki. Postać ta zbudowana jest dla kontrastu ze starszym stróżem, który go zastąpił. Jest leniwy, wymiguje się od pracy, bywa agresywny. Chce dalej realizować, jak to sam mówi, karierę stróża, ale z psem, gdyż jest to przepustka w tej profesji<sup>34</sup>.

<sup>30</sup> R. Domke, *Przemiany społeczne w Polsce*, s. 56, 87, 203.

<sup>31</sup> D. Skotarczak, *op. cit.*, s. 198.

<sup>32</sup> *Chleba naszego powszedniego*, reż. J. Zaorski, 1974.

<sup>33</sup> Grzegorz Pełczyński sugeruje, że chleb w omawianym filmie zawsze jest przedmiotem celebracji, bez względu na fakt, czy jest to chleb przywieziony ze wsi, pieczywo zakupione w miejskim supersamie czy opłatek, którym główni bohaterowie dzielą się uroczysto w wigilię zgodnie z nakazem tradycji. G. Pełczyński, *op. cit.*, s. 96.

<sup>34</sup> W takich filmach jak *Chleba naszego powszedniego* czy *Hasło* pośród miastowych wiele jest postaci interesownych oraz obłudnych, które nieraz próbują oszukać ludzi ze wsi, lecz ci, przestrzegający norm moralnych, skutecznie się przed nimi bronią. W ten sposób konflikt między dobrem a złem przybiera postać konfliktu pomiędzy miastem a wsią. *Ibidem*, s. 99.

W krótkometrażowej *Historii pewnej miłości*<sup>35</sup> główny bohater jest zwykłym robotnikiem na Górnym Śląsku. W pracy poznaje atrakcyjną dziewczynę, również robotnicę, której wkrótce się oświadcza. Celem obojga jest nie tylko formalizacja ich miłości, lecz również uzyskanie mieszkania, gdyż młode małżeństwa miały ku temu pierwszeństwo. Niestety dziewczyna nie odnajduje się w prozaicznej rzeczywistości małego mieszkania w bloku i rychło poucza świeżo upieczonego małżonka. Dla naszej analizy istotniejszy od tragedii miłosnej jest obraz perspektyw młodego robotnika oraz jego dnia codziennego. Małe mieszkanie w nowym bloku zdawało się być szczytem marzeń człowieka pracy, no może z wyjątkiem skromnego samochodu. Odrapane śląskie „familoki”, które tak często wspominał w swoich filmach Kazimierz Kutz, nie zachęcały bowiem do zamieszkiwania w nich, abstrahując zresztą od tego, że nie było w nich prywatności. Praca w fabryce ukazana była jako umiarkowanie ciężka, główni bohaterowie podchodzili do niej wręcz z uśmiechem.

*Godzina za godziną*<sup>36</sup> opowiada o młodym inteligencie, który przerwał studia i pracuje fizycznie jako kierowca. W wolnych chwilach pisze jednak opowiadania, które publikuje w czasopismach literackich. W pracy wchodzi w konflikt ze starszym kolegą, który cieszy się niezasłużoną protekcją. Głównym wątkiem jest prezentacja losów postaci intelektualisty. Jak wielu ze swojego pokolenia, wybrał szybki zarobek, a nie ukończenie studiów wyższych, zmuszony do tego sytuacją rodzinną. Z żoną jednak nie układa mu się najlepiej, m.in. ze względu na to, że cały czas jest poza domem, w podróży. Kursy odbywa na dalekich trasach: do Poznania, Wrocławia, Elbląga. Nieraz musi nocować poza domem. Jest typowym intelektualistą, dlatego kontrastuje z kolegami z pracy; ładnie się wysławia i posiada wysoki poziom kultury osobistej.

Wybranie owej klasy społecznej wiąże się dla naszego bohatera ze znacznymi ograniczeniami, żeby nie rzec z ostracyzmem. W jednej ze scen Tadeusz odwiedza zaprzyjaźnione małżeństwo ze studiów. Oni wybrali inną drogę, ukończyli studia i są inteligencją pracującą. Widać, że w duchu żałuje, że nie jest tam, gdzie oni teraz, chociaż z drugiej strony zdaje się mieć do tego zdrowy dystans. W innej scenie nasz bohater udaje się do wydawcy, aby opublikować zbiór swoich opowiadań jako książkę. Natrafia jednak na opór, który może wynikać z tego, iż jest spoza środowiska i nie „ma nazwiska”. Wydawnictwo rządzi się bowiem własną polityką i planem wydawniczym. Reasumując, życie pozazawodowe głównej postaci jest funkcją jego pracy.

<sup>35</sup> *Historia pewnej miłości*, reż. W. Wiszniewski, 1974.

<sup>36</sup> *Godzina za godziną*, reż. R. Załuski, 1974.

## KINEMATOGRAFIA NURTU KRYTYCZNEGO

Powoli przechodzimy do nurtu krytycznego. *Niedzielne dzieci*<sup>37</sup> ukazują w jednym z motywów życie młodych robotnic. Mieszkają one w hotelach asystenckich, żyją niezwykle biednie. Stąd decyzja młodej dziewczyny – surogatki – o oddaniu dziecka w zamian za 15 tys. zł. Po porodzie i zmianie planów kobieta nie zajmuje się dzieckiem, grozi jej nawet odebranie praw rodzicielskich. Obraz skromnych warunków mieszkalnych młodych robotnic oraz ich sytuacji obyczajowej ukazuje nam też film Barbary Sass *Bez miłości*<sup>38</sup>. Kontrastem dla sfer, w których obraca się główna bohaterka-dziennikarka, czyli wykształconych ludzi na poziomie, jest środowisko, w którym prowadzi ona śledztwo dziennikarskie. Jest nim właśnie hotel robotniczy dla kobiet, które przyjechały do stolicy za pracą. Roi się on od patologii, jest tam i przemoc fizyczna, i prostytutka, i alkoholizm. Dotyczy to zwłaszcza dziewczyny, z którą bohaterka chce przeprowadzić wywiad. Paradoksalnie okazuje się, że w swych równoległych światach mają one podobne problemy. Podczas pierwszej wizyty w rzeczonym hotelu, gdy nie mogąc obejść portierni, dziennikarka wreszcie dostaje się do pokoju hotelu robotniczego przez okno, widzi porażającą scenę. Otóż jej potencjalna interlokutorka odbywa publicznie stosunek seksualny, nie wstydząc się tego. Okoliczności wskazują na to, że może być ona „w pracy”. Współlokutorka komentuje sytuację bez emocji, twierdzi, że koleżanka zaraz „będzie wolna”. Koresponduje to z faktyczną sytuacją w hotelach robotniczych w PRL. Już Jacek Kuroń w swej książce *Wiara i wina* zwracał uwagę na patologie, które towarzyszyły tamtym miejscom<sup>39</sup>. Później sytuacja zmieniała się na lepsze, wciąż jednak hotele robotnicze były siedliskiem licznych patologii, takich jak właśnie prostytutka czy pijaństwo.

*Nie ma róży bez ognia*<sup>40</sup>, *Brunet wieczorową porą*<sup>41</sup>, *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*<sup>42</sup> oraz *Miś*<sup>43</sup> to filmy fabularne Stanisława Barei z lat siedemdziesiątych, w których obraz człowieka pracy ulegał coraz większej patologizacji. Mimo wszystko omówimy je łącznie, gdyż więcej je łączy niż dzieli. Owe cechy wspólne, charakteryzujące osoby pracujące na najniższych stanowiskach, takich jak portierzy, ekspedientki, sklepowe, robotnicy czy tzw. babcie klozetowe, to: lenistwo, kombinatorstwo, oszustwo, pijaństwo,

<sup>37</sup> *Niedzielne dzieci*, reż. A. Holland, 1976.

<sup>38</sup> *Bez miłości*, reż. B. Sass, 1980.

<sup>39</sup> J. Kuroń, *Wiara i wina*, Warszawa 1990, s. 40–42.

<sup>40</sup> *Nie ma róży bez ognia*, reż. S. Bareja, 1974.

<sup>41</sup> *Brunet wieczorową porą*, reż. S. Bareja, 1976.

<sup>42</sup> *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*, reż. S. Bareja, 1978.

<sup>43</sup> *Miś*, reż. S. Bareja, 1980.

wulgarność oraz obcesowość w podejściu do petenta. W zasadzie trudno odnaleźć jakiegokolwiek elementy pozytywne u prezentowanych przez Bareję postaci. Mimo to wielu z nich widz darzy pewną dozą sympatii, otóż są to przejawskrawione wizerunki osób, które pragnęły w Polsce Ludowej po prostu jakoś sobie poradzić. Skoro mało im płacono, to kombinowali, skoro nie kontrolowano, to się nie przepracowywali<sup>44</sup>. Oczywiście ta bezkarność rodziła też zwykłe chamstwo, które swoją kwintesencję zawiera w słynnej wypowiedzi szatniarza z filmu *Miś*: „Nie mam pańskiego płaszcza i co mi pan zrobi?”. Oczywiście, że Bareja stosuje przesadnie, przejawskrawia, nie zmienia to jednak faktu, że postępującą patologizację człowieka pracy w środkowym i późnym PRL-u uchwycił dzięki temu w mistrzowski sposób<sup>45</sup>. Tym niemniej nie oznacza to, że możemy wpisać go w nurt krytyczny.

W filmie Antoniego Krauzego *Strach*<sup>46</sup> główny bohater jest kierowcą. Postać jest recydywistą, który właśnie w zawodzie robotnika próbuje rozpocząć nowe życie. Dorota Skotarczak zwraca uwagę na fakt, iż może to być ukryta sugestia, że właśnie na budowie, na produkcji, w transporcie, można stać się nowym, lepszym człowiekiem, zacząć wszystko od początku. W ten sposób ciężka praca fizyczna uzyskuje wymiar uszlachetniający, zgodnie z archaiczną już dewizą Antona Makarenki wychowania poprzez pracę<sup>47</sup>.

Nieco inaczej praca ukazana jest w obrazie Janusza Kidawy *Pejzaż horyzontalny*<sup>48</sup>, gdzie trójka młodych mężczyzn rozpoczyna pracę na jednej z gierkowskich superbudów. Student, Spinoza i Kędziora zamieszkują

---

<sup>44</sup> W *Brunecie wieczorową porą* „[H]agodny, liryczny humor poprzednich komedii ustąpił miejsca jadawitej satyrze. Robotnicy zamiast odśnieżać ulice, jedzą, palą papierosy i rozmawiają. Procuje tylko jeden, ale to akurat uciekający morderca. »Widzisz, wnusiu? I znów jeden pracuje. A reszta się gapi« – mówi do wnuka zniesmaczony nieróbstwem staruszek, wychowany jeszcze w przedwojennym szacunku do pracy”. M. Replewicz, *Oczko się odlepiło temu misiu... Biografia Stanisława Barei*, Warszawa 2015, s. 159.

<sup>45</sup> Jak podkreśla Michał Replewicz, Bareja nie zajmował się socjologicznymi rozważaniami nad kondycją społeczeństwa polskiego oraz unikał dydaktyzmu i moralitetów. Reżyser zimnym okiem kamery rejestrował aspołeczne zachowania i patologie. Przykładowo w *Co mi robisz, jak mnie złapiesz* piętnuje całe społeczeństwo, które nie potrafi już funkcjonować bez różnego rodzaju nadużyć. „Zniekształcone zwierciadło odbija zarówno postacie sklepowych sprzątaczek, robotników, urzędników, milicjantów, jak i [...] prominentów”. *Ibidem*, s. 192. Pomysł wykorzystane w *Misiu*, jak i w innych filmach reżyser czerpał wprost ze swojego życia, bliskich oraz znajomych. Inspiracją dlań mógł być aktualny numer gazety, zdarzenie widziane na ulicy lub zasłyszane od przyjaciół. Stanisław Bareja widział i rejestrował to, co niejednokrotnie uchodziło uwadze innych. *Ibidem*, s. 237.

<sup>46</sup> *Strach*, reż. A. Krauze, 1975.

<sup>47</sup> D. Skotarczak, *op. cit.*, s. 200.

<sup>48</sup> *Pejzaż horyzontalny*, reż. J. Kidawa, 1978.

razem na kwaterze u starszej pani. Ich życie wypełniają pracowite godziny na budowie, po których przychodzi czas na zasłużony odpoczynek przy gitarze i w objęciach młodej dziewczyny. Ich przygody są osiłą do ukazania robotniczego świata, z wymagającym szefem, nadużyciami, jak i zwykłym etosem pracy. W filmie możemy wyróżnić mikropoziom narracji oraz metapoziom narracji. Mikro to losy naszych trzech bohaterów. Są wyjątkowo uczciwi i pracowici, wręcz nieskazitelni. Ich relacje z kierownikiem budowy są zażyłe (wspólne dancingi), choć bywają też surowe (reprimendy za wybryki). Każdy z trójki reprezentuje inny typ psychospołeczny. Student to chłopak, który przerwał studia i postanowił iść do pracy. W wolnych chwilach zajmuje się pisaniem wierszy i piosenek. Jest bardzo wrażliwy, zakochuje się w ekspedientce sklepu, której nawet pomaga zmienić pracę na bardziej dochodową. Kędzior to świeżo upieczony małżonek, którego zmierziło marudzenie swej drugiej połowy i postanowił od niej uciec, zatrudniając się na budowie i zamieszkując z dala od domu. Sprawia wrażenie wyjątkowo prostego człowieka. Wreszcie Spinoza, recydywista, wagabunda, amatorsko grający na gitarze. W gruncie rzeczy jednak dobry i sumienny. Metapoziom narracji koncentruje się na funkcjonowaniu całego zakładu. Występują w nim różne nieprawidłowości, a czasem nawet patologie. Robotnicy piją w pracy, obijają się, molestują kobiety. Zdarzają się również „lewe” faktury wśród kierowców. Szef jest surowy, jednak daleko mu do uczciwości. Gdy sam ma kłopoty, próbuje powołać fikcyjną komisję, by zrzucić odpowiedzialność na innych.

O życiu robotników oraz funkcjonowaniu wielkiego zakładu pracy wiele mówią nam wybrane sceny i dialogi z filmu. Gdy Student chce kupić kwiaty od przydrożnej staruszki, okazuje się, że jej interes jest tylko przykrywką do handlu alkoholem. Robotnicy zaopatrują się w niego w godzinach pracy<sup>49</sup>. W kilku scenach pojawia się wieża, w której rezyduje kierownik budowy. Ma z niej doskonały widok na cały plac. Za pomocą głośników zwraca się do „przyłapywanych” na gorącym uczynku, nie musząc schodzić ze stanowiska pracy. W jednej ze scen zostaje mu to wytknięte, bowiem, jak mówi interlokutor, wiadomo, z czym taka wieża się kojarzy, co czyni aluzję do Oświęcimia. Możemy też spojrzeć na

---

<sup>49</sup> Gdy kierownik budowy zostaje wezwany przez swego przełożonego z powodu zaginięcia koparki, okazuje się, że kazał ją zostawić na uboczu budowy i najzwyczajniej została skradziona. Próbuje wybrnąć z afery, fabrykując *ex post* raport fikcyjnej komisji, z którego wynika, że koparka uległa kasacji. Sprawa nie jest jednak taka prosta i kierownik zostaje zmuszony złożyć dymisję. Szybko jednak „spada na cztery łapy” i okazuje się, że czeka już na niego inna budowa gdzieś na Mazurach. Pokazuje to grupę kierowników-inżynierów, którzy raz wchodząc do nomenklatury (dowiadujemy się, że jest w PZPR), pozostają zabezpieczeni do końca życia.

motyw wieży i dyrektora metaforycznie. Otóż może on być symbolem władzy totalitarnej, która widzi wszystko, tak jak kierownik przez swą lunetę. Nic się nie ukryje, a wysokość, na której on się znajduje, symbolizuje różnicę w hierarchii społecznej. Motyw skojarzenia z Oświęcimiem również nie jest tu bez znaczenia, może być bowiem traktowany jako hiperbolistyczne porównanie dwóch systemów: okrutnego nazistowskiego i „trochę łżejszego”, komunistycznego. Tym samym *Pejzaż horyzontalny* zaliczyć możemy do nurtu propagandy sukcesu.

Inaczej jest w nieco wcześniejszym filmie Krzysztofa Kieślowskiego pt. *Spokój*<sup>50</sup>. Reżyser pokazuje w nim, że wielka budowa nie ma nic wspólnego z romantyzmem, z przygodą. Autor *Dekalogu* pokazuje widzowi, że w systemie socjalistycznym człowiek poddawany jest rozlicznym manipulacjom oraz naciskom, nierzadko znajduje się w sytuacji granicznej, w której musi zdecydować się albo na uczciwość, albo na konflikt z przełożonymi<sup>51</sup>. Podobnie ma się to w filmach Krzysztofa Zanussiego, jednak tam głównym bohaterem próbującym zachować kręgosłup moralny jest inteligent<sup>52</sup>.

*Przyjęcie na dziesięć osób plus trzy*<sup>53</sup> to chyba najbardziej „robotniczy” film Jerzego Gruzy, który wyświetlony został dopiero siedem lat po produkcji<sup>54</sup>. Rozpoczyna się od wątku, kiedy recydywista żyjący „na garnuszek” matki (Zdzisław Maklakiewicz) udaje się do pośrednictwa pracy. Tam, wraz z innymi, zostaje zabrany przez kierownika fabryki do pracy dorywczej. Aby zmobilizować grupę do pracy za niewielką stawkę oferuje im dodatkowe przyjęcie z jedzeniem i alkoholem. Dzień ciężkiej pracy kończy się więc libacją alkoholową, po czym kierownik odwozi robotników na przystanek PKS, na którym zasypiają. Głównym motywem jest ukazanie grupy społecznej, której nie wypadało umieszczać na propagandowych billboardach. Byli to bezrobotni z wyboru, nadużywający alkoholu, stykający się z półświatkiem przestępczym. Takie środowisko często przekłada na karty swych opowiadań Jan Himilbach, który zresztą był autorem scenariusza. Drugim motywem jest ukazanie paradoksów socjalistycznej ekonomii. Przeszarżałe normy (w tym wypadku 3,14 zł za godzinę) nie mogły być zmieniane przez kierownictwo, dlatego trzeba było imać się nietypowych sposobów na pozyskanie pracownika. Stąd defraudowanie

<sup>50</sup> *Spokój*, reż. K. Kieślowski, 1976.

<sup>51</sup> D. Skotarczak, *op. cit.*, s. 202.

<sup>52</sup> Por. *Barwy ochronne, Kontrakt, Constans*. Szerzej na ten temat zob.: R. Domke, *Obraz inteligenta*.

<sup>53</sup> *Przyjęcie na dziesięć osób plus trzy*, reż. J. Gruza, 1973.

<sup>54</sup> Opóźnienie wynikało z patologicznego wizerunku współczesnych ludzi pracy, kierowanych przez „białe kołnierzyki”.

różnych funduszy zakładowych itp. Swoją drogą nagminnie w Polsce Ludowej było wykorzystywanie środków produkcyjnych do innych celów, niżeli były księgowane. Trzecim motywem jest przepaść między pracownikami umysłowymi a robotnikami fizycznymi. Światy te nie szanowały się wzajemnie, zaledwie z konieczności się tolerowały. Pomimo wieloletnich działań uświadamiających ze strony partii i państwa nie udało się wprowadzić nowych norm społecznych.

Zwróćmy jeszcze uwagę na wybrane sceny i dialogi. Podczas przyjęcia kierownik wznosi toast, lecz robotnicy w pierwszym odruchu odmawiają picia koniaków. Podobnie ma się z papierosami, które nie są „proletariackie”. Na przyjęciu kontrastuje też zachowanie „białych kołnierzyków” w porównaniu z robotnikami. Ci ostatni w pewnym momencie zaczynają tłuc szkło i rzucać się jedzeniem.

Inny obraz robotnika prezentuje serial *Jan Serce*<sup>55</sup> przedstawiający perypetie tytułowego mężczyzny, który pracuje jako kanalarz. Abstrahując od jego rozterek miłosnych, na których koncentruje się Radosław Piwowarski, widz może obserwować warunki pracy w tym zawodzie. Otóż Janek całymi dniami przemierza kanały, nie robi tego jednak we wzniosłym celu, jak dawni bohaterowie Andrzeja Wajdy w *Kanale*. Jest to szara, męcząca praca, za niezbyt godną gratyfikację. Jan mieszka bowiem ze starą matką, którą się przy okazji opiekuje. Współtowarzysze zawodowej niedoli tytułowego bohatera prezentują bardzo niski poziom kulturalny i moralny. Nieprzypadkowo na jednego z nich reżyser wybrał Jana Himilsbacha, znanego z wizerunku robotnika-alkoholika w kinematografii PRL. Już sam tembr głosu oraz ogólna prezencja tej postaci ukazuje, że jest to osoba, która nie miała łatwego życia i lekarstwem na to zbyt często był alkohol.

Jednym z przykładów marginalizacji politycznej pozycji robotników były represje po protestach z Czerwca 1976 r. Prześladowania, zwolnienia z pracy, potępienie na wiecach doskonale oddawały podejście państwa do klasy pracującej. Właśnie ta marginalizacja polityczna robotników stała się zarzewiem utworzenia Komitetu Obrony Robotników, który skonsolidował opozycję w walce o ich prawa w Polsce<sup>56</sup>. Później walkę tę przejęła „Solidarność”, utworzona na fali protestów społecznych z lata 1980 r. Andrzej Wajda w *Człowieku z żelaza*<sup>57</sup> pozwolił sobie na kult człowieka pracy<sup>58</sup>. Nie jest to jednak wizerunek w stylu stalinowskim czy gierkowskim.

<sup>55</sup> *Jan Serce*, serial, reż. R. Piwowarski, 1981.

<sup>56</sup> R. Domke, *Przemiany społeczne lat*, s. 208.

<sup>57</sup> *Człowiek z żelaza*, reż. A. Wajda, 1981.

<sup>58</sup> Już wcześniej w *Człowieku z marmuru* temat ten został podjęty. Ze względu jednak na fakt, iż ujęcie problematyki robotniczej posiada w nim aspekt historyczny, dzieje się bo-

Pracownik stoczni (gdyż na tej grupie społeczno-zawodowej reżyser się koncentruje) oprócz tego, że jest pracowity, jest też uświadomiony społecznie, co przeradza się w rosnącą opozycyjność wobec władzy. Niczym swój ojciec z *Człowieka z marmuru*, młody Birkut również jest zdegustowany tym, co obserwuje w zakresie stosunków produkcji i podejścia władzy oraz kierownictwa zakładu do człowieka pracy. Dlatego angażuje się w działalność opozycyjną na terenie Trójmiasta, za co ponosi konsekwencje prawne. Później obrazowany strajk w stoczni to już apogeum przesłania Wajdy o charakterze paradokumentalnym. Jak pisze Piotr Witek: „*Człowiek z żelaza* jest audiowizualnym zapisem doświadczenia tzw. bieżącej historii, aktualnie dziejących się wydarzeń, których skutki nie są jeszcze znane ani osobom w nich uczestniczącym, ani autorom ekranowej opowieści. [...] Filmowa narracja *Człowieka z żelaza*, przybierając postać paradokumentalnej opowieści, zyskała na wiarygodności. Dodatkowym elementem, który powoduje, że oglądając film, odnosi się wrażenie, iż obcuje się z obrazem paradokumentalnym, jest to, że występują w nim autentyczne postaci historyczne – Lech Wałęsa, Anna Walentynowicz, Stanisław Jerzy Borowczak, Tadeusz Fiszbach, które grają samych siebie. Efekt realizmu i autentyzmu wzmacniają dialogi i komentarze, które w wielu przypadkach zostały zaczerpnięte z materiałów źródłowych”<sup>59</sup>.

W ten sposób ze względu na swój paradokumentalny charakter film Wajdy zajmuje poczesne miejsce w tworzeniu obrazu polskiego robotnika przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, i sam w sobie staje się cezurą badawczą.

Z kolei film *Dzięcioł*, chociaż obrazuje perypetie inteligenta, ukazuje też interesujące tło robotnicze pośród postaci drugo- oraz trzecioplanowych. Gdy główny bohater przychodzi do domu swej koleżanki z pracy, jej starszy brat Zdzicho (Zdzisław Maklakiewicz) wchodzi w stereotypową rolę obrońcy jej moralności. Jego ulubioną sentencją jest: „są rzeczy, za które wali się w mordę”, co ma symbolizować atawistyczne podejście do relacji międzyludzkich. Na bazie konfliktu Zdzich–„Dzięcioł” Jerzy Gruza ukazuje nam też napięcie między klasą robotniczą a inteligencją. Rozwinięciem tego konfliktu są dwie sceny, w których nasz bohater interesownie zaznajamia się z barczystym pracownikiem (Mitchell John Kowal), celem zwiększenia poczucia bezpieczeństwa przed Zdzichem. Mężczyźni nie

---

wiem w okresie stalinowskim, nie będzie on przedmiotem naszej analizy. Szerzej na temat wizerunku robotnika w tym filmie zob. w D. Skotarczak, *op. cit.*, s. 201–202.

<sup>59</sup> P. Witek, *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*, Lublin 2016, s. 393–394.



mają specjalnie o czym ze sobą rozmawiać, a na domiar złego robotnik „odbija” koleżdzę atrakcyjną koleżankę (Wioletta Willas).

*Kobieta samotna*<sup>60</sup>, plasując się w krytycznym nurcie kina moralnego niepokoju, w dojmujący sposób ukazała robotnika w PRL. Reżyser zdecydował się, w przeciwieństwie do swoich poprzedników, umieścić w roli głównej kobietę. Dzięki temu zabiegowi możemy obserwować jeszcze gorszą sytuację człowieka pracy, kiedy jest on również... matką, w dodatku samotną. Zmęczona kobieta każdą chwilę poświęca na zakupy, opiekę nad synkiem oraz wywiadówki. Warunki, w których mieszka, są skandaliczne, władze partyjno-państwowe nie interesują się tym jednak. Jedynym elementem życia prywatnego, na który pozwala sobie w końcu kobieta, jest romans z kalekim, młodszym od siebie mężczyzną. Relacja ta również nie jest jednak usłana różami, gdyż partnerowi zdarza się ją uderzyć lub nakrzyczeć na jej syna. Symboliczną sceną w filmie jest, gdy mężczyzna ów kradnie syrenkę i porywa ukochaną w szaloną podróż. Oboje czują się niczym dzieci, które wsiadły do luksusowego ferrari. Zapominają o polskiej rzeczywistości, problemach, na tyle tracą kontakt z rzeczywistością, że doprowadzają do wypadku samochodowego. Można to przesłanie twórców filmu odczytać w następujący sposób – człowiek pracy w PRL nie ma prawa do odrobiny luksusu, bowiem nawet to musi doprowadzić do tragedii.

W filmie *Filip z konopi*<sup>61</sup> warszawski architekt osiedli mieszkaniowych (Jerzy Bończak) spodziewa się z żoną dziecka. W międzyczasie dowiaduje się, że wygrał nagrodę w międzynarodowym konkursie, co staje się przyczyną pretensji szefostwa. Produkcja odzwierciedla różnice klasowe u mieszkańców bloku. Z postacią architekta kontrastuje jego gosposia (Bożena Dykiel), która urządza wesele, co prawda w bloku, ale w iście wiejskim stylu. Z mieszczaństwem kontrastuje też teściowa, która przybywa niespodziewanie w odwiedziny. Osobnym motywem, który z czasem wysuwa się na pierwszy plan, są robotnicy – montażyści telefonów, którzy krążą po osiedlu, niby pracują, a po godzinach pracy oferują „na lewo” telefony. Ich dialog zasługuje na przytoczenie (w ich role wcielili się Zenon Laskowik, Bohdan Smoleń, Rudolf Schubert oraz Tadeusz Osipowicz):

[Do narysowanej na jezdni przy bloku gry w klasy podchodzi czterech robotników. Jeden trzyma w ręku telefon stacjonarny]

„Zenon Laskowik: Co to jest?

Rudolf Schubert: To jest gra klasowa.

Laskowik: Na czym to polega?

<sup>60</sup> *Kobieta samotna*, reż. A. Holland, 1981.

<sup>61</sup> *Filip z konopi*, reż. J. Gębski, 1981.

Schubert: No skaczesz z dołu na górę, nie grałeś nigdy?  
Laskowik: To co, to na górze jest teraz piekło?  
Schubert: Teraz tak.  
Laskowik: Co to jest?  
Schubert: To jest to, czego nie ma.  
Laskowik: Ale to co to jest?  
Schubert: To są kartki.  
Laskowik: Kartki?  
Schubert: Kratki.  
Laskowik: Kratki.  
Bohdan Smoleń: To jest gra dziecięca. Skaczesz w to, czego nie ma.  
Laskowik: Aha.  
Smoleń: Gdybyśmy w to grali, to trzeba by to było rozpisać, het, aż tam, do końca osiedla.  
Laskowik: No, no.  
Smoleń: Zobacz, biorę kredę i zaczynam.  
Laskowik: Aha.  
Smoleń: I tu piszę.  
Schubert: Masz.  
[Schubert stawia na polu telefon]  
Smoleń: Zabierz to!  
[Smoleń kopie telefon]  
Laskowik: Ja cię zaraz kopnę, to będziesz miał.  
Smoleń: Co kopnę, ludziom telefon będziesz pokazywał, drażnić ludzi będziesz.  
Laskowik: Nie drzyj się. Ulicy ci nie starczy, jak będziesz wymieniał to, czego nie ma.  
Skoczysz na górę?  
[Schubert skacze i przewraca się]  
Laskowik: To przez ten strój.  
Schubert: Szefie, bardzo elegancki.  
Laskowik: Nie wiem, ja mam coś takiego, jak się normalnie ubiorę, to chce mi się pracować, a jak tylko to nałożę, to bym leżał.  
Smoleń: Mam to samo [...]”<sup>62</sup>.

## STAN WOJENNY I ŚRODEK LAT OSIEMDZIESIĄTYCH

Kolejną grupę stanowią filmy i seriale kręcone w okresie stanu wojennego w Polsce oraz w okresie zaraz po nim następującym. W produkcji *Fucha*<sup>63</sup> dwóch kamieniarzy z Warszawy (Marian Kociniak i Jerzy Bończak) dostają zlecenie postawienia nagrobka na prowincji (oczywiście bez wiedzy urzędu skarbowego). Gdy kończą robotę, dostają kolejną, bardziej intratną fuchę, mają odremontować nagrobek Piotra Wysockiego, bohaterskiego powstańca. Urzeczeni patriotycznym zadaniem rezygnują pod koniec z połowy zapłaty.

<sup>62</sup> *Filip z konopi*, 60.–62. minuta filmu.

<sup>63</sup> *Fucha*, reż. M. Dudziewicz, 1983.

Podstawowym motywem filmu jest ukazanie życia robotniczych nizin społecznych przez pryzmat przysłowiowej fuchy. Otóż w PRL znaczny procent lumpenproletariatu trudnił się nielegalnym zarobkiem, a środki uzyskane z tego tytułu dokumentnie przepijał. Nierzadko fuchy były robione w godzinach pracy, przyczyniając się do spadku wydajności oficjalnej wytwórczości.

Tożsamym motywem z pierwszym jest pijaństwo. Wódka towarzyszy naszym bohaterom praktycznie na każdym kroku. Gdy nie piją, to albo śpią, albo pracują „na kacu”. Piją też inne warstwy społeczne, czego symbolem w filmie jest nauczyciel historii (Zygmunt Baer), podając się ponadto za przewodniczącego lokalnej Rady Narodowej<sup>64</sup>.

W tle za osobny wątek możemy uznać ukazanie życia prowincji. Wszystko toczy się wolnym rytmem, co dobrze symbolizują groby, na które przychodzą niespieszący się nigdzie ludzie. W kilku sąsiadujących ze sobą scenach widzimy miejscową tawernę. Wszyscy tam się znają, można tam wypić wódkę i wziąć coś „na ząb”. Otoczenie jest raczej surowe, lokalnie grzeszy też pedantyczną czystością.

Gdy naszych bohaterów zagaduje nieznamy gentelman, są oni przestraszeni, gdyż spodziewają się kontroli. On zaś nie tylko nie chce ich wydać, lecz sam proponuje fuchę poza oficjalnym obiegiem. Robotnicy w PRL często korzystali z nieformalnych możliwości zarobkowania. Niejednokrotnie można było z tego łązbierać dodatkową pensję<sup>65</sup>.

Tego typu dodatkowe dochody możemy też odnaleźć w serialu *Odłot*<sup>66</sup>, prezentującym perypetie młodego chłopaka, który zaraz po ukończeniu przyzakładowej szkoły zawodowej idzie do pracy. Z początku zatrudniają go jako ślusarza, potem udaje mu się przejść na zastępstwo na wymarzony dział mechaniki samochodów, później podejmuje pracę na taśmie w FSO. Już sam tytuł symbolizuje treść; niczym młode piskłę bohater uczy się latać i w końcu odlatuje w samodzielne dorosłe życie, nie zawsze usłane różami. Film to typowy „produkcyjniak”. Ukazana zostaje socjalizacja 18-letniego mężczyzny przez zakład pracy. Z początku musi przejść „falę” jako nowy. Z czasem wyrabia sobie jednak znajomości i szacunek kolegów, jak i kierownictwa. Po godzinach dorabia myciem aut, zbierając na wymarzony motocykl. Mieszka z rodzicami, jednak od nich pieniędzy nie chce, sam dokłada się matce. Widz może więc obserwować, jak ciężką i uczciwą pracą fizyczną można realizować się w życiu. *Odłot* to również

<sup>64</sup> Szerzej na temat tego problemu społecznego zob.: K. Kosiński, *Historia pijaństwa w czasach PRL. Polityka, obyczaje, szara strefa, patologie*, Warszawa 2008, s. 377.

<sup>65</sup> R. Domke, *Przemiany społeczne w Polsce*, s. 65 (przypis 109).

<sup>66</sup> *Odłot*, serial, reż. J. Dymek, 1982.

propaganda sukcesu, w tle widzimy bowiem rozkwit gospodarki polskiej dekady gierkowskiej. Zagraniczne licencje i kontakty międzynarodowe, praca na każdym kroku, nowoczesne linie montażowe, słowem raj obiecany obywatelom. Coś jednak pęka, gdyż przenikają również rysy na krystalicznej rzeczywistości, jak korupcja, fuchy, układy czy „fuszerka” w pracy. W jednej ze scen chłopak robi w godzinach pracy klucz dla kobiety zatrudnionej w zakładzie i dostaje za to pieniądze. W innej przyjmuje zapłatę z góry za wyniesienie z warsztatu żarówek do auta. Chcąc oddać gażę majstrowi, otrzymuje komentarz w stylu: „Ja się do twoich interesów nie mieszam, ty nie mieszaj się do moich”. W rozmowie tegoż majstra z przełożonym dowiadujemy się, że jest to intratne stanowisko właśnie ze względu na „fuchy na lewo”. Słowem gierkowski raj, ale tylko dla tych, którzy mają pieniądze i chody<sup>67</sup>. Podobnie jak w *Daleko od szosy*, chłopaka ciągnie do samochodów. Chce nimi jeździć, umieć je naprawiać, są dla niego symbolem lepszego świata. W jednej ze scen widzimy, jak na cpm podjeżdża zachodnie auto z bogatymi mężczyznami (prawdopodobnie z RFN) w środku. Płacą oni dziesięć razy tyle co inni za umycie szyb. Mężczyzna patrzy na nich z życzliwą zazdrością, niczym na młodych bogów. Gdy główny bohater kończy 18 lat, kupuje do zakładu łakocie i stawia kawę. Już na starcie nie jest łatwo, po wystaniu bowiem w długim ogonku okazuje się, że nic nie ma. Mężczyzna kupuje więc „u baby” za podwójną cenę<sup>68</sup>. W pracy każdy urywa się w godzinach służbowych, by posiedzieć z nim chwilę i złożyć mu życzenia. Cała ceremonia jest jak najbardziej aprobowana, a wręcz oczekiwana<sup>69</sup>.

<sup>67</sup> Cały pierwszy odcinek widzimy, jak mężczyźni dokuczają koledzy z pracy. Dokleją mu karteczki z obraźliwymi napisami na plecach, zamieniają narzędzia, każą chodzić sobie po kawę. Ukazuje to dość popularne zjawisko „fali”, czyli rodzaju rytuału przejścia. Miało ono miejsce w PRL głównie w wojsku i szkolnictwie średnim, aczkolwiek zdarzało się też w zakładach pracy. Nowy w końcu wkupił się w łaski kolegów, zapraszając ich na piwo, a potem kontynuując z nowymi przyjaciółmi imprezę w plenerze, notabene zakończoną alkoholową burdą.

<sup>68</sup> Por. M. Mazurek, *Spółczesność kolejki. O doświadczeniach niedoboru 1945–1989*, Warszawa 2010, s. 53. Przeciętny Polak mógł rzecz jasna zakupić mięso bezpośrednio od chłopca lub za pośrednictwem nielegalnych handlarzy, pomijając oficjalną drogę. Zob. J. Kochanowski, *Tylnymi drzwiami. „Czarny rynek” w Polsce 1944–1989*, Warszawa 2010, s. 182–185. O tym jak powszechne było to zjawisko, mówią filmy z tamtego okresu, np. słynna scena z *Misia*, kiedy sprzedawczyni w sklepie, bynajmniej nie mięsny, informuje oburzona rozrzucaniem włosów po sklepie przez klienta: „Panie, tu nie jest salon damsko-męski. To jest kiosk ruchu, ja, ja tu mięso mam!”.

<sup>69</sup> Podczas spotkania zakładowego ZSMP z załogą „demokratycznie” postanawia ona podjąć czyn społeczny w postaci postawienia ogrodzenia po godzinach pracy z materiałów odpadowych. Jeden robotnik sprzeciwia się, zostaje jednak „przegłosowany”. Wreszcie widzimy głównego bohatera, który musi pracować przy tym płocie do nocy i nikt mu nie pomaga.

Osobno omówione zostaną dwa seriale Stanisława Barei z lat osiemdziesiątych, czyli *Alternatywy 4*<sup>70</sup> oraz *Zmiennicy*<sup>71</sup>. Oba koncentrują się na ukazaniu mozaiki społeczeństwa polskiego, jednak odnosi się nieodparte wrażenie, iż poprzez prezentację głównych bohaterów reżyser ciężar gatunkowy serialu kładzie na problematykę i wizerunek ludzi pracy. W pierwszym serialu najbardziej wyrazistymi postaciami z tej warstwy społecznej są Stanisław Anioł oraz Zygmunt Kotek. Pierwszy jest dozorcą, który jednak odrzuca stereotypowe pojmowanie swej roli społecznej. Widz nie zobaczy go ani z miotłą, ani przy innej pracy fizycznej. Anioł upodabnia się do prominenta wysługującego się innymi. Jest raczej parodią człowieka pracy *ipso facto*. Drugą z postaci jest Zdzisław Kotek, kierowca samobieżnego dźwigu. Jest to osoba poczciwa, szczerą, życzliwa innym. Razem z żoną założyli rodzinę wielodzietną, wpisując się przez to w pewien model społeczny. Są to ludzie prostolinijni, o niskiej kulturze słowa.

Z kolei *Zmiennicy* koncentrują się na ukazaniu popularnego w PRL zawodu kierowcy. Tym razem twórcy odeszli jednak od popularniejszego w poprzednich dekadach wizerunku kierowcy ciężarówki lub autobusu, na korzyść kierowcy taksówki. Główni bohaterowie, Jacek i Marian (Kasia w przebraniu), to proste, uczciwe postacie. Nie wystawiają się w sposób wysublimowany, nie oczekują niewiadomo czego od życia. Oszustwo, jakiego dopuszcza się Kasia, udając Mariana, również pojmowane jest w kategoriach koniecznych, inaczej bowiem dziewczyna nie mogłaby realizować swojego marzenia, czyli jeździć taksówką. Idąc dalej tym tropem, możemy tu zaobserwować próbę ilustracji postępujących przemian społecznych na przykładzie zainteresowania kobiet męskimi pasjami, w tym wypadku motoryzacją. Wcześniej w kinie PRL nie dane nam było zaobserwować kobiety-kierowcy, byłoby to bowiem zburzenie pewnego stereotypu. Kasia prezentuje już inną generację kobiet, która śmielej dąży do realizacji swoich marzeń i występuje w nietradycyjnych dla kobiety rolach społecznych.

Film *Godność*<sup>72</sup>, chociaż nakręcony po stanie wojennym, nawiązuje do sytuacji politycznej sprzed niego. Akcja dzieje się w drugiej połowie listopada 1981 r. i koncentruje się na jednym zakładzie przemysłowym w PRL. Rodzina, w której trzech mężczyzn pracuje w tej fabryce, różni się światopoglądowo, dziadek jest przewodniczącym propaństwowego OPZZ, syn partyjnym działaczem, wnuk zaś zwolennikiem „Solidarności”. Główną

<sup>70</sup> *Alternatywy 4*, serial, reż. S. Bareja, 1983.

<sup>71</sup> *Zmiennicy*, serial, reż. S. Bareja, 1986.

<sup>72</sup> *Godność*, reż. R. Wionczek, 1984.

postać jest dziadek przedstawiony jako skrajnie sprawiedliwy człowiek, pracowity i uczciwy. Spotyka go smutny koniec, kiedy radykalni działacze „Solidarności” wywożą go na taczkach z zakładu jako łamistrąjka. Film ma wymiar propagandowy, kiedy „Solidarność” przedstawiana jest jako wyrachowana, agresywna organizacja, niczym nowa partia. Niszczy ona każdego, kto staje jej na drodze, w myśl zasady – kto nie jest z nami, jest przeciwko nam. Reżyser nie mogąc otwarcie stanąć po stronie partii, prezentuje ją z pozoru negatywnie, wybiela zaś OPZZ jako ciało pośrednie w konflikcie, domagające się zdroworozsądkowego kompromisu i pracy. Drugim motywem jest konflikt pokoleń. Każdy mężczyzna reprezentuje osobną opcję polityczną i upiera się przy niej. Występuje między nimi rywalizacja i konflikt. Można też odnieść wrażenie, że postaci te są niejako personifikacją opcji politycznych, które reprezentują. Stary mężczyzna – Karol Szostak – jest pracowity, wierny państwu. Mężczyzna w średnim wieku, symbolizujący PZPR, jest dumny i agresywny, często niesprawiedliwy. Wreszcie najmłodszy, Marcin Szostak, symbolizuje niedojrzały jeszcze politycznie Niezależny Samorządny Związek Zawodowy „Solidarność”<sup>73</sup>. Scenariusz filmu autorstwa Jerzego Grzymowskiego jest bardzo przemyślany, nie ma słów przypadkowych. Język solidarnościowych propagandystów jest przepojony demagogiczną retoryką. Ich przywódca na terenie zakładów – Jacek – jest bardzo młodym, naiwnym człowiekiem, manipulowanym przez starszego eksperta-doradcę, który prezentowany jest jako postać makiaweliczna<sup>74</sup>. Związkowcy są agresywni, bojowi i skłóceni wzajemnie. Z pewnością na uwagę zasługuje scena debaty na terenie zakładu, gdzie stary robotnik przedstawia swoje racje<sup>75</sup>.

<sup>73</sup> Osobnym wątkiem jest szowinizm społeczny w kontekście płci. Kobiety są tłem narracji, cały czas przewija się postać pracowitej osoby, która zajmuje się domem i gotuje dla wszystkich. Nie wtrąca się do polityki, traktowana jest przez wszystkich instrumentalnie, jako darmowa siła robocza. Ona nie strajkuje, godzi się ze swoim losem.

<sup>74</sup> Prawnik z Warszawy uosabia negatywne stereotypy mogące kojarzyć się niektórym z doradcami opozycji. Jego wygląd sugeruje pochodzenie żydowskie, co zresztą łączy się drogą kolejnego stereotypu z jego pozycją materialną (drogi garnitur etc.). Robi wrażenie człowieka fałszywego i „śliskiego”, chociaż sam nie wywodzi się ze środowiska robotniczego, to próbuje za pomocą tej warstwy społecznej zrealizować swe ukryte cele polityczne. Zob. J. Preizner, *Z jedynie słusznej perspektywy. Godność i Czas nadziei Romana Wionczka*, w: *Okno na przeszłość. Szkice z historii wizualnej*, t. 2, red. D. Skotarczak, J. Szymala, Kraków 2020, s. 169–171.

<sup>75</sup> W kontekście obyczajowym ciekawa jest scena prywatki młodzieżowej, jak ubrani schludnie młodzi ludzie tańczą grzecznie wokół stołu, na którym stoją smakołyki. Takie prywatki odchodziły już w cień niczym cała epoka. Warto też przytoczyć słowa babki mówiącej, że przywieźli dziś mięso, ale dla niej już nie starczyło.

Do filmu nawiązuje też *Czas nadziei*<sup>76</sup>, który jest kontynuacją losów starego robotnika. Zostaje wtedy wprowadzony stan wojenny, który stwarza szansę na normalizację stosunków społecznych. Jak podkreśla Dorota Skotarczak, oba filmy Romana Wionczka stanowią jakby kontynuację starych czasów, rodem z okresu socrealizmu. Dobra dla reżysera jest jedynie ta grupa robotników, która pozostała wierna partii i państwu. Jedyna nadzieja pozostaje w armii oraz milicji, które mają zaprowadzić porządek, co tworzy retorykę niczym z okresu stalinowskiego<sup>77</sup>.

W ten sposób wspomniane filmy Wionczka tworzą wizerunek pracownika fizycznego, który jest upolityczniony. Najmłodszy Szostak staje po stronie „Solidarności”, za co spotykają go przykre konsekwencje. Stary Szostak opowiada się po stronie partyjnej, będąc jednocześnie wzorem pracowitości i opanowania. W ten sposób możemy dostrzec ukryty przekaz, jaki zawarł reżyser, że robotnik w PRL, niczym żołnierz, nie powinien być apolityczny, lecz powinien jasno skłaniać się ku stronie partyjno-rządowej, ufać jej i nie mieszać się w „wywrotowe” inicjatywy mogące tylko zaszkodzić szaremu „człowiekowi pracy”. Tym sposobem próbował Wionczek zastąpić wizerunek pracownika fizycznego-działacza opozycji budowany nieco wcześniej w filmach Andrzeja Wajdy<sup>78</sup>.

W połowie lat osiemdziesiątych powstał też film *Trzy stopy nad ziemią*<sup>79</sup> w reżyserii Jana Kidawy-Błońskiego. Opowiada on o losach studenta, który trafia do kopalni, chcąc uniknąć obowiązkowej służby wojskowej. Rzeczywistość, którą napotyka, jest surowa i twarda, praca jest wyczerpująca, a górnicy przemęczeni<sup>80</sup>. Protest dla głównego bohatera kończy się wyrzuceniem z kopalni. Film jest bardzo krytyczny wobec warunków pracy robotników, można więc założyć, że dotyczy okresu minionego, czyli dekady gierkowskiej. Może też stanowić próbę przemycenia treści, że w latach osiemdziesiątych niewiele się w tej kwestii zmieniło<sup>81</sup>.

<sup>76</sup> *Czas nadziei*, reż. R. Wionczek, 1986.

<sup>77</sup> D. Skotarczak, *op. cit.*, s. 203.

<sup>78</sup> Zarówno Wionczek, jak i autor scenariuszy, Grzymowski, w swoich wypowiedziach świadomie pomijali milczeniem dwa współczesne filmy dotyczące „Solidarności” i stanu wojennego, które zostały objęte zapisem cenzury (*O wigilii '81, Stan wewnętrzny*), oraz trzeci, będący niedosłownym obrazem stanu wojennego w Polsce (*Bez końca*). J. Preizner, *op. cit.*, s. 161–162.

<sup>79</sup> *Trzy stopy nad ziemią*, reż. J. Kidawa-Błoński, 1984.

<sup>80</sup> Metaforą oczekiwania na lepsze jutro jest cytryna, hodowana przez głównego bohatera na parapecie hotelu robotniczego. „Wierzę, iż kiedyś na gałązkach zasadzonych w doniczkę wyrośnie żółty owoc”. B. Hollender, *Od Kutza do Czekaja*, Warszawa 2016, s. 181, 189.

<sup>81</sup> D. Skotarczak, *op. cit.*, s. 203–204.

Z kolei *Co to konia obchodzi*<sup>82</sup> to film średniometrażowy opowiadający o grupie robotników i kierowców transportujących ogromny transformator na ciężarówce przez całą Polskę w zimie. Gdy są już prawie u celu, okazuje się, że mijają identyczny ładunek przewożony na tej samej trasie w drugą stronę. Zirytowani robotnicy porzucają transport i oddalają się. Podstawowym motywem jest obnażenie absurdów gospodarczych w PRL. Gospodarka centralnie planowana nie była odpowiednio skorelowana i faktycznie mogły zdarzać się sytuacje marnotrawstwa paliwa z braku dostatecznych informacji co do obecności potrzebnego produktu w pobliżu i wtedy transportowano go z drugiego końca kraju, jak w filmie, czyli np. ze Szczecina do Rzeszowa. Drugim wątkiem będzie ukazanie dyscypliny pracy socjalistycznej i kombinatorstwa. Robotnicy starają się nie przemoczać, robią to, co do nich należy, a w sytuacjach kryzysowych radzą sobie nieklasycznymi formami rozwiązywania problemów.

#### PRODUKCJE OKRESU PRZEŁOMU

Ostatnią grupę stanowią filmy i seriale okresu przełomu. Ich twórcy mogli w nich już zdecydowanie więcej powiedzieć, chociaż cenzura wciąż przyglądała im się baczynym okiem<sup>83</sup>. Serial Krzysztofa Kiesłowskiego pt. *Dekalog*<sup>84</sup> ukazuje nam polskie społeczeństwo pod koniec lat osiemdziesiątych. Oprócz postaci wywodzących się ze środowisk inteligenckich reżyser przedstawia też środowisko zwykłych ludzi pracy. Obserwujemy zatem kierowcę taksówki, mleczarza. Jeżeli u innych twórców mieliśmy do czynienia z umniejszeniem poziomu intelektualnego oraz moralnego robotników, to Kiesłowski zdecydowanie uduchawia tę warstwę. Dla niego są to przede wszystkim wrażliwi ludzie, którzy po prostu z różnych przyczyn wykonują mniej wyszukane zawody, co wcale nie deprecjonuje ich intelektualnie. Przykładowo mleczarz z *Krótkiej historii o miłości* (Olaf Lubaszenko) jest poliglotą – samoukiem, mężczyzną o ogromnej wrażliwości emocjonalnej. Z kolei zwykli ludzie pracy w odcinku X (Jerzy Stuhr oraz Zbigniew Zamachowski) odkrywają w sobie wielką pasję, filatelistykę.

Jako ostatni omówiony zostanie *Kapitał, czyli jak zrobić pieniądze w Polsce...*<sup>85</sup>, przedstawiający sylwetkę polskiego naukowca, socjologa, który

<sup>82</sup> *Co to konia obchodzi*, reż. G. Popowicz, 1987.

<sup>83</sup> Likwidacja Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk miała miejsce dopiero w czerwcu 1990 r. Dlatego należy pamiętać, że scenariusze części filmów, których premiera miała miejsce w tymże roku, zostały wcześniej ocenzone.

<sup>84</sup> *Dekalog*, serial, reż. K. Kiesłowski, 1989.

<sup>85</sup> *Kapitał, czyli jak zrobić pieniądze w Polsce...*, reż. F. Falk, 1989.



powraca do Polski ze Stanów Zjednoczonych w okresie największych przemian społeczno-gospodarczych, wywołanych upadkiem realnego socjalizmu po wyborach czerwcowych oraz polityką rządu Mazowieckiego. Jest to typowy film okresu przełomu – mimo iż nakręcony jesienią 1989 r., całe otoczenie jeszcze oddycha Polską Ludową z jej szarzyzną, modą końca lat osiemdziesiątych i mentalnością obywateli. Właśnie taką mentalność *homo sovieticus* posiada tytułowy bohater (Piotr Machalica), którego kolega (Andrzej Grabowski) wprowadza w szalony świat polskiego dzikiego kapitalizmu. Nasz bohater najpierw zakłada interes z frytkami, później świadczy usługi poligraficzne, matrymonialne, żeby w końcu zająć 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. Odniósł sukces, ale jako poprzednie wcielenie, nie zaś obecne jako *homo oeconomicus*. Podstawowym wątkiem jest ukazanie świata polskiej transformacji ze wszystkimi jego zaletami i wadami. Bogacą się cwaniacy i egoiści. Pracowici ludzie, pragnący wykorzystać swą fachową wiedzę, praktycznie się nie liczą<sup>86</sup>.

Cóż wspólnego ma zatem omawiany film z interesującą nas tematyką? Otóż ukazuje on zjawisko społeczne wcześniej rzadko filmowane<sup>87</sup>, jakim było przechodzenie inteligenta do zwykłego świata pracy. Wcielający się w główną rolę Piotr Machalica chowa dyplom do kieszeni i smaży frytki. Zdaje się, że nikt już nie potrzebuje jego fachowej wiedzy. Jednak zachodzi w tym miejscu podstawowa różnica – każdą pracę fizyczną, jaką wykonuje główny bohater, wykonuje on dla siebie, nie jest niczym podwykonawcą. Dlatego może bardziej wskazane byłoby interpretowanie go w kategoriach drobnego biznesmana niż zwykłego człowieka pracy, chociaż jest i jednym, i drugim? Obraz ten, kończący naszą analizę, ukazuje jednak proces o wiele głębszy, mianowicie deprecjacji inteligencji w późnym PRL, na rzecz zatrudnienia w sektorach, które bezpośrednio przekładają się na wytwarzanie realnego produktu. Nie tylko biznes, ale i praca własnych rąk stają znów na piedestale, co egzemplifikuje zdanie jednego z bohaterów późniejszego serialu Jerzego Gruzy: „Hydraulicy, ale na wysoką skalę!”.

<sup>86</sup> W tym ujęciu analizuje film Michał Przepiórka. Zob. szerzej: M. Przepiórka, *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej*, Wrocław 2019, s. 24–35.

<sup>87</sup> Por. *Godzina za godziną, Trzy stopy nad ziemią*.

## WNIOSKI

Ze świecą by szukać w kinematografii fabularnej ostatnich 20 lat PRL filmu, gdzie robotnik byłby szczęśliwy. Bez względu na to, czy za jego obraz brali się Wajda, Bareja, Gruza, Piwowarski czy Kieślowski, prawie zawsze jest to postać smutna, zmęczona życiem i zrezygnowana. Różnice pojawiają się w zakresie towarzyszących mu patologii społecznych. Oczywiście możemy wskazać kilka wyjątków, wpisujących się w propagandę sukcesu. Jednym z nich będzie Leszek z *Daleko od szosy*, innym młodzi robotnicy z placu budowy w *Pejzażu horyzontalnym*. W pewnym sensie taki obraz odnajdziemy też w propagandowym obrazie z późniejszego okresu pt. *Godność*. Tamtym bohaterom jednak daleko do szczęśliwych, nawet jeśli stary robotnik filmu Wionczka ukazany jest jako osoba pracowita i szlachetna, i tak pozostaje postacią tragiczną. Paradoksalnie najbardziej szczęśliwe mogą się wydawać postaci z filmów i seriali Stanisława Barei. Nie przepracowują się, dorabiają „na lewo”, piją alkohol, mogą pozwolić sobie na pewnego rodzaju bez troskę. Omijają w ten sposób system, który próbuje wprzęgnąć człowieka pracy w wyczerpującą maszynę, wykorzystując, po czym pozostawia z niewielką rentą lub emeryturą. Przesłanie reżysera jest jednak widoczne – jeżeli chcesz być zadowolony z życia, nie możesz sobie pozwolić na ciężką i uczciwą pracę, nie w tym systemie społeczno-politycznym. Jeszcze inny obraz człowieka pracy dają nam filmy okresu przełomu. Otóż na fali nadchodzących przeobrażeń ustrojowych bardziej opłaca się sprzedawać frytki czy oferować usługi ksero niż być wykładowcą (*Kapitał...*). Później ten wątek rozwinie Jerzy Gruza w serialu *40-latek. 20 lat później*<sup>88</sup>, gdzie ukazano w skrajnej formie deprecjację inteligenta na rzecz zwykłego człowieka pracy. Jest to już jednak rzeczywistość początku lat dziewięćdziesiątych, która zasługuje na zupełnie odrębną analizę<sup>89</sup>.

Ludzie pracy piastujący inne stanowiska niż klasyczni robotnicy zdają się być nieco szczęśliwsi, a już na pewno mają o sobie większe mniemanie. Sekretarki często przejmują sposób bycia swojego szefa, decydując za niego, kto może zwrócić się z jakąś sprawą. Pracownicy poczty oraz innych urzędów nie pozostają gorsze, podkreślają swoją wyższość nad petentem na każdym kroku, wpisując się przez to w definicję „małego człowieka władzy”<sup>90</sup>.

<sup>88</sup> *40-latek. 20 lat później*, serial, reż. J. Gruza, 1993.

<sup>89</sup> Por. I. Copik, *Na zakręcie. Krajobraz polskiej transformacji w filmach przełomu lat 80. i 90.*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, 1–2.

<sup>90</sup> Używany przeze mnie termin jest parafrazą tytułu książki Heleny Kowalik *Mali ludzie Gierka*, w której autorka przedstawiła poczynania właśnie prominentów niższego

Piszący te słowa nie może zgodzić z wnioskiem Doroty Skotarczak, iż od lat sześćdziesiątych aż do końca PRL mamy do czynienia z odejściem od przedstawiania robotnika w kinie polskim<sup>91</sup>. To, że rzadziej bywał on głównym wątkiem danego dzieła, ponieważ wyparł go wizerunek inteligenta, nie znaczy, że się nie pojawiał. Zarówno kino propagandy sukcesu, kino moralnego niepokoju, jak i późniejsze obrazy, lat osiemdziesiątych aż roją się od motywów przedstawiających człowieka pracy. To, że częściej są to postacie drugo-, trzecioplanowe oraz epizodyczne, nie znaczy, że ich nie ma.

Filmy, gdzie pojawia się motyw robotnika, można wpisać w poszczególne nurty. W ten sposób wyodrębniamy: nurt końcówki lat sześćdziesiątych oraz rozliczenia z epoką gomułkowską; nurt propagandy sukcesu, krytyczny nurt kina moralnego niepokoju; lata stanu wojennego wraz z okresem zaraz po oraz filmy czasów przełomu. W latach osiemdziesiątych znacznie ciężiej o „krystaliczną” kategoryzację, można powiedzieć, że w zasadzie nurt krytyczny obejmuje prawie całą kinematografię, gdzie pojawia się motyw człowieka pracy. Jedynie filmy Wionczka próbują zbudować pewien pozytywny etos, pozostałe zaś podkreślają tragiczny wymiar pozostawania człowiekiem pracy w PRL. Odnosi się wrażenie, że mniej koncentrują się one na patologjach jednostki, bardziej zaś na patologjach systemu, a co za tym idzie ciężkim losie polskiego robotnika.

Abstrahując od ujęcia diachronicznego, warto jeszcze zwrócić uwagę na to, jakie zawody związane z pracą rąk były najczęściej filmowane. Otóż na czoło wysuwają się następujące: kierowca, robotnik wielkoprzemysłowy oraz lumpenproletariusz. Dwa pierwsze nosiły ze sobą znamiona swoistej arystokracji robotniczej, mogąc stanowić wzór, do którego należało aspirować. Ostatni zaś był ostrzeżeniem, zbudowanym dla kontrastu z „arystokracją robotniczą”. Im bardziej PRL chylił się ku upadkowi, tym mocniej wszystkie trzy typy ulegały procesowi postępującego odbrazawiania. Autorzy filmów i seriali, ukazując światy robotnicze, ponieważ krytykowali przecież podwaliny ustroju, bądź co bądź, robotniczego. Jeżeli ideał sięgał bruku, to znaczy, że ideologia poniosła klęskę i nie spełniła społecznych obietnic. Tym samym fakty te mogły spełniać rolę

---

szczebla, którzy faktycznie tworzyli codzienną rzeczywistość lat 70. XX w. H. Kowalik, *Mali ludzie Gierka*, Kościan 1990. Termin „mali ludzie władzy” można rozumieć jeszcze bardziej szeroko jako wszelkich ludzi sprawujących stanowiska, z których spływały na nie określone profity i władza z nich wynikająca. Tym samym do grupy tej zaliczylibyśmy m.in.: kelnerów, strażników, dozorców, sprzedawców, inkasentów, kontrolerów, a nawet sekretarki. Idealnie „małego człowieka władzy” prezentuje dokument Krzysztofa Kieślowskiego pt. *Z punktu widzenia nocnego portiera* (1977).

<sup>91</sup> D. Skotarczak, *op. cit.*, s. 193–194.

podświadomego katalizatora przemian społeczno-ustrojowych w Polsce, będąc jednocześnie ich barometrem.

#### REFERENCES (BIBLIOGRAFIA)

##### Studies (Opracowania)

- Copik I., *Na zakręcie. Krajobraz polskiej transformacji w filmach przelomu lat 80. i 90.*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, 1–2.
- Dla władzy, obok władzy, przeciw władzy. Postawy robotników wielkich ośrodków przemysłowych w PRL*, red. J. Nej, Warszawa 2005.
- Domke R., *Obraz intelektualisty we współczesnym dyskursie filmowym lat 1968–1990*, „Dzieje Najnowsze” 2020, 52, 2.
- Domke R., *Obraz prominentów w filmie PRL po Marcu '68*, w: *Historia wizualna w działaniu*, red. D. Skotarczak, J. Szczutkowska, P. Kurpiewski, Poznań 2020.
- Domke R., *Obraz społeczeństwa polskiego w kinematografii PRL 1971–1976*, w: *Aby Polska rosła w siłę, a ludzie żyli dostatniej. PRL w latach 1970–1975*, red. M. Bukała, D. Iwaneczko, Rzeszów–Warszawa 2019.
- Domke R., *Pędzące stulecie. Wykłady z historii XX wieku*, Zielona Góra 2016.
- Domke R., *Przemiany społeczne lat 70. w Polsce a zjawisko marginalizacji (nierówności?) robotników*, w: *Marginalizacja a rozwój społeczny – między teraźniejszością i przeszłością*, red. Z. Galor, S. Kalinowski, U. Kozłowska, Bielefeld 2017.
- Domke R., *Przemiany społeczne w Polsce w latach 70. XX wieku*, Zielona Góra 2016.
- Dudziński R., *Produkcje sensacyjno-kryminalne Telewizji Polskiej 1965–1989. Konwencje – motywy – konteksty*, Gdańsk 2017.
- Dulewicz J., *Miasta w ruchu. Codziennosc w uprzemysławianych ośrodkach miejskich w Polsce w latach siedemdziesiątych XX wieku*, Warszawa 2016.
- Hollender B., *Od Kutza do Czekaja*, Warszawa 2016.
- Kochanowski J., *Tylnymi drzwiami. „Czarny rynek” w Polsce 1944–1989*, Warszawa 2010.
- Kosiński K., *Historia pijaństwa w czasach PRL. Polityka, obyczaje, szara strefa, patologie*, Warszawa 2008.
- Kowalik H., *Mali ludzie Gierka*, Kościan 1990.
- Kuroń J., *Wiara i wina*, Warszawa 1990.
- Lubelski T., *Historia Kina Polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Warszawa 2009.
- Mazurek M., *Spółczesność kolejki. O doświadczeniach niedoboru 1945–1989*, Warszawa 2010.
- Pelczyński G., *Dziesiąta muza w stroju ludowym. O wizerunkach kultury chłopskiej w kinie PRL*, Poznań 2002.
- Piskozub A., *Czasoprzestrzeń cywilizacyjna*, Toruń 2003.
- Preizner J., *Z jedynie słusznej perspektywy. Godność i Czas nadziei Romana Wionczka*, w: *Okno na przeszłość. Szkice z historii wizualnej*, t. 2, red. D. Skotarczak, J. Szymala, Kraków 2020.
- Piepiórka M., *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej*, Wrocław 2019.
- Replewicz M., *Oczko się odlepiło temu misiu... Biografia Stanisława Barei*, Warszawa 2015.
- Skotarczak D., *Filmowe przedstawienia robotnika w kinie PRL*, w: *Film a historia. Szkice z dziejów wizualnych*, red. M.E. Kowalczyk, J. Szymala, Kraków 2019.
- Toffler A., *Trzecia fala*, tłum. E. Woidyło, Warszawa 1997.
- Tymiński M., *Nadużycia i manipulacje. Strategie przystosowawcze pracowników przedsiębiorstw*, w: *Polacy wobec PRL. Strategie przystosowawcze*, red. G. Miernik, Kielce 2003.

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

### Filmography (Filmografia)

- 40-latek. 20 lat później, serial, reż. J. Gruza, 1993.  
 Alternatywy 4, serial, reż. S. Bareja, 1983.  
 Barwy ochronne, reż. K. Zanussi, 1976.  
 Bez końca, reż. K. Kieślowski, 1984.  
 Bez miłości, reż. B. Sass, 1980.  
 Brunet wieczorową porą, reż. S. Bareja, 1976.  
 Chleba naszego powszedniego, reż. J. Zaorski, 1974.  
 Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz, reż. S. Bareja, 1978.  
 Co to konia obchodzi, reż. G. Popowicz, 1987.  
 Constans, reż. K. Zanussi, 1980.  
 Czas nadziei, reż. R. Wionczek, 1986.  
 Człowiek z żelaza, reż. A. Wajda, 1981.  
 Czterdziestolatek, Gruza, 1974–1977.  
 Daleko od szosy, reż. Z. Chmielewski, 1976.  
 Dekalog, serial, reż. K. Kieślowski, 1989.  
 Droga, serial, reż. S. Chęciński, 1973.  
 Dyrektorzy, reż. Z. Chmielewski, 1975.  
 Filip z konopi, reż. J. Gębski, 1981.  
 Fucha, reż. M. Dudziewicz, 1983.  
 Godność, reż. R. Wionczek, 1984.  
 Godzina za godziną, reż. R. Załuski, 1974.  
 Hasło, reż. H. Bielski, 1976.  
 Historia pewnej miłości, reż. W. Wiszniewski, 1974.  
 Jan Serce, serial, reż. R. Piwowarski, 1981.  
 Kapitał, czyli jak zrobić pieniądze w Polsce..., reż. F. Falk, 1989.  
 Kobieta samotna, reż. A. Holland, 1981.  
 Kontrakt, reż. K. Zanussi, 1980.  
 Mały, reż. J. Dziedzina, 1970.  
 Miś, reż. S. Bareja, 1980.  
 Nie ma róży bez ognia, reż. S. Bareja, 1974.  
 Niedzielne dzieci, reż. A. Holland, 1976.  
 Nowy, reż. J. Ziarnik, 1969.  
 Odłot, serial, reż. J. Dymek, 1982.  
 Pejzaż horyzontalny, reż. J. Kidawa, 1978.  
 Prawdzie w oczy, reż. B. Poręba, 1970.  
 Przyjęcie na dziesięć osób plus trzy, reż. J. Gruza, 1973.  
 Spokój, reż. K. Kieślowski, 1976.  
 Stan wewnętrzny, reż. K. Tchórzewski, 1983.  
 Strach, reż. A. Krauze, 1975.  
 Ślad na Ziemi, serial, reż. Z. Chmielewski, 1978.  
 Trzy stopy nad ziemią, reż. J. Kidawa-Błoński, 1984.  
 Wigilia '81, reż. L. Wosiewicz, 1982.  
 Z punktu widzenia nocnego portiera, dokum. reż. K. Kieślowski, 1977.  
 Zabicie ciotki, reż. G. Królikiewicz, 1984.  
 Zmiennicy, serial, reż. S. Bareja, 1986.  
 Znaki na drodze, reż. A. J. Piotrowski, 1969.  
 Znaki szczególne, serial, reż. R. Załuski, 1976.

## NOTA O AUTORZE

Radosław Domke – (ur. 1981 r.) jest autorem 140 publikacji naukowych, w tym pięciu monografii (*Ziemie Zachodnie i Północne Polski w propagandzie lat 1945–1948*; *Galopująca epoka: szkice z historii XX wieku*; *Przemiany społeczne w Polsce w latach 70. XX wieku*; *Pędzące stulecie. Wykłady z historii XX wieku oraz Pięćdziesiąt lat zielonogórskiego AZS*, razem z T. Grzybowskiem) oraz jednego przekładu książki (H.J. Mackinder, *Demokratyczne ideały a rzeczywistość*). W wieku 33 lat ukończył maszynopis rozprawy habilitacyjnej, która stała się podstawą otrzymania przez niego tytułu naukowego doktora habilitowanego oraz zatrudnienia na stanowisku profesora Uniwersytetu Zielonogórskiego. Obecnie kończy książkę profesorską poświęconą obrazowi polskiego społeczeństwa w kinematografii PRL. Oprócz macierzystej uczelni wykładał na Uniwersytecie Europejskim Viadrina oraz Universidad Católica San Antonio de Murcia. Uczestniczył w przeszło pięćdziesięciu konferencjach naukowych, w tym również zagranicznych (Cambridge, Praga).

## ABOUT THE AUTHOR

Radosław Domke – (born in 1981) is the author of 140 publications, including five monographs (*Ziemie Zachodnie i Północne Polski w propagandzie lat 1945–1948*; *Galopująca epoka: szkice z historii XX wieku*; *Przemiany społeczne w Polsce w latach 70. XX wieku*; *Pędzące stulecie. Wykłady z historii XX wieku oraz Pięćdziesiąt lat zielonogórskiego AZS*, together with T. Grzybowski) and one book translation (H.J. Mackinder, *Demokratyczne ideały a rzeczywistość*). He finished the manuscript of his habilitation thesis at the age of 33, which made him an associate professor at the University of Zielona Góra. At present, he is finishing a book on the image of Polish society in the cinematography of the Polish People's Republic. Apart from the alma mater, he taught at the European University Viadrina and Universidad Católica San Antonio de Murcia. He participated in over fifty academic conferences, including international ones (Cambridge, Prague).