

DOROTA SKOTARCZAK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

ORCID: 0000-0002-9224-6969

## O filmie jako źródle historycznym do historii PRL

Oglądając dziś filmy nakręcone w okresie Polski Ludowej, osoby pamiętające ten okres nierzadko myślą sobie: „Tak właśnie wyglądałmy w tamtych latach, tak się ubieraliśmy, taka była moda, zwyczaj, takie po ulicach jeździły samochody”. Tą refleksją zwykle dzielą się z przedstawicielami młodszego pokolenia, oglądającymi również te filmy. Tym samym zaś ustawiają film w roli źródła historycznego, z którego wiedzę o minionych czasach mogą czerpać ci, którzy ich nie pamiętają.

Rzecz jasna, filmy fabularne nie są jedynymi źródłami do czasów Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, choć wydaje się, że szczególnie atrakcyjnymi. Przypominane przez rozliczne stacje telewizyjne, dostępne na DVD, a zwłaszcza w Internecie, służą kolejnym pokoleniom. Przynajmniej niektóre, bo większość popadła w zapomnienie i przywoływana jest tylko przez historyków. Jednak są i takie, które wciąż znajdują wdzięcznych odbiorców. Znajdują się wśród nich zapewne filmy reżyserowane przez Stanisława Bareję, a zwłaszcza jego dwa seriele telewizyjne z lat 80. (*Alternatywy 4*, 1983–1986; *Zmiennicy*, 1986), są wielkie widowiska historyczne Jerzego Hoffmana (choćby *Potop*) czy filmy Andrzeja Wajdy. Wszystkie też mówią wiele o czasach, w których je nakręcono, stanowią swego rodzaju ich zapis. Jak wszystkie źródła osadzone w czasie i miejscu, potrafią o tym czasie i miejscu opowiadać. Jeśli oczywiście potrafimy zadawać im pytania.

To, że film może być źródłem historycznym, nie budzi już dziś wątpliwości<sup>1</sup>. Przeglądu stanowisk na ten temat dokonałam w książce

---

<sup>1</sup> Zob. np. A. Sikorski, *Uwagi o specyficznym charakterze filmowego źródła historycznego*, w: *Problemy nauk pomocniczych historii. Materiały na II konferencję poświęconą naukom pomocniczym historii*, Katowice 1973; R. Wagner, *Film fabularny jako źródło historyczne*, „Kultura i Społeczeństwo”, 1974,

*Historia wizualna*<sup>2</sup>, choć warto z pewnością przywołać jeszcze parę innych, które ukazały się w ostatnich latach. Są to – przede wszystkim – obszerne studium Piotra Witka pt. *Andrzej Wajda jako historyk*<sup>3</sup>, *Konteksty źródłowe w badaniach filmoznawczych*<sup>4</sup>, *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych*<sup>5</sup>, a także praca Piotra Zwierzchowskiego *Filmowe reprezentacje PZPR*<sup>6</sup>. Jak zatem powinien podchodzić historyk do filmu jako źródła historycznego, ze szczególnym uwzględnieniem produkcji powstałych w Polsce w latach po II wojnie światowej, aż do 1989 roku? Wydaje się, że odpowiedź jest prosta: tak jak do innych źródeł, stosując tradycyjną metodę krytyki źródeł. Zastrzec jednak od razu należy, że jest ona niewystarczająca w przypadku filmu i wymaga pewnego rozwinięcia. Ale o tym na końcu.

Zacząć zatem wypada od krytyki zewnętrznej, ustalenia autentyczności źródła, czasu i miejsca powstania, a także autora. Wydaje się z pozoru, że ustalenie daty produkcji nie jest bardzo skomplikowane, bowiem informacje na ten temat znajdują się bądź w czołówce filmowej, bądź w napisach końcowych. A jeśli takich informacji nie ma, np. na skutek uszkodzenia taśmy filmowej, sięgnąć można do doniesień prasowych, repertuaru kin, programu telewizyjnego, a także do relacji ustnych osób pracujących przy realizacji danego obrazu. A jednak są tu pewne niebezpieczeństwa. Pamiętać bowiem należy, że data premiery filmu może być zdecydowanie oddalona od czasu jego produkcji. Takie sytuacje w PRL zdarzały się, a przyczyny były polityczne. Niektórych obrazów nie dopuszczano na ekrany, kierując je „na półkę”, czyli do magazynu, gdzie czekały na lepsze czasy.

---

nr 2, s. 181–194; J. Topolski, *Problemy metodologiczne korzystania ze źródeł literackich w badaniu historycznym*, w: *Dzielo literackie jako źródło historyczne*, red. Z. Stefanowska, Warszawa 1978, s. 7–30; idem, *Teoria wiedzy historycznej*, Poznań 1983, s. 273–274; J. Nikodem, *Nowe źródło historyczne widziane oczyma filmologa. Uwagi na marginesie pracy M. Hendrykowskiego „Film jako źródło historyczne”*, „Studia Źródłoznawcze”, T. XI: 2003, s. 115–116; D. Skotarczak, *Od Astaire’a do Travoltę. Amerykański musical filmowy w kontekście historii Stanów Zjednoczonych 1929–1979*, Poznań 1996; eadem, *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004; *Media audiowizualne w warsztacie historyka*, red. D. Skotarczak, Poznań 2008.

<sup>2</sup> D. Skotarczak, *Historia wizualna*, Poznań 2012, 2013.

<sup>3</sup> P. Witek, *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*, Lublin 2016.

<sup>4</sup> *Konteksty źródłowe w badaniach filmoznawczych*, red. B. Giza, B. Gierszewska, M. Bator, Warszawa 2022.

<sup>5</sup> *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych*, red. B. Giza, P. Zwierzchowski, K. Mąka-Malatyńska, Warszawa 2020.

<sup>6</sup> P. Zwierzchowski, *Filmowe reprezentacje PZPR*, Bydgoszcz 2022.

Tak było w przypadku pierwszego powojennego filmu fabularnego pt. *Dwie godziny* (reż. Stanisław Wohl i Józef Wyszomirski), który stał się zarazem pierwszym tzw. półkownikiem. Premierę miał dopiero w 1957 roku. Przykładów jest więcej, m.in. *Ósmy dzień tygodnia* (reż. Aleksander Ford), gotowy w 1958 roku na premierę czekał do 1983. Albo *Słońce wschodzi raz na dzień* Henryka Kluby, nakręcony w roku 1967, ale pokazany publiczności, zresztą ze zmienionym zakończeniem, dopiero pięć lat później<sup>7</sup>. Przykłady można mnożyć. Ostatecznie jednak należałoby przyjąć jakąś cezurę czasową. Ukończenie montażu wydaje się tu najbardziej sensowne, oznacza bowiem definitywny koniec pracy nad filmem<sup>8</sup>. Niemniej pamiętać trzeba, że jest to data umowna, szczególnie w takiej kinematografii, jak kinematografia Polski Ludowej. Chodzi tu o to, że gotowy już film podlegał jeszcze dalszym operacjom cenzorskim i to dokonywanym na różnych poziomach. Dlatego też chcąc ustalić drogę filmu na ekran, należałoby bezwzględnie sięgnąć do archiwów zawierających dokumenty z komisji kolaudacyjnych i akta cenzury. To one pozwolą ostatecznie ustalić daty i etapy powstawania i ewentualnego przemontowania danego filmu. Stosowne dokumenty znajdują się w Archiwum Akt Nowych bądź w Archiwum FilMOTEKI Narodowej.

Obok czasu powstania należałoby ustalić miejsce realizacji. W czołowiec zawsze znajduje się informacja na temat producenta – zwykle jest to Wytwórnia Filmów Fabularnych w Łodzi – co jednak nie znaczy, że wszystkie zdjęcia kręcono w tym miejscu. Nie zawsze daje się rozpoznać plenery, niekiedy bywają one dość zwodnicze. Dla przykładu, już z okazji *Skarbu* kręconego w 1948 roku (reż. Leonard Buczkowski) ówczesni recenzenci wytykali błędy i nieścisłości w topografii Warszawy, jak choćby błędne numery autobusów<sup>9</sup>. Ostatecznie więc trzeba znów sięgnąć do dokumentacji każdego filmu. Dodajmy, że dziś dużym ułatwieniem jest dostęp do stron FilMOTEKI: [www.filmpolski.pl](http://www.filmpolski.pl), na których znaleźć można informacje dotyczące lokalizacji plenerów.

<sup>7</sup> G. Pełczyński, *Dziesiąta muza w stroju ludowym. O wizerunkach kultury chłopskiej w kinie PRL*, Poznań 2002, s. 85.

<sup>8</sup> W. Olejniczak-Szukała, *Film fabularny jako źródło historyczne*, w: *Media audiowizualne w warsztacie historyka*, red. D. Skotarczak, Poznań 2008, s. 31.

<sup>9</sup> L. Bukowiecki, *Pierwsza polska komedia powojenna*, „Trybuna Ludu”, 1949, z 7 lutego, s. 3.

Jeszcze inną, ale istotną kwestią jest określenie autentyczności pragmatycznej danego źródła. Jest to możliwe dopiero po zapoznaniu się z nim i ustaleniu, czy jest ono istotne z punktu widzenia konkretnego tematu badawczego. Przy okazji pojawia się problem autentyczności źródła. Jest on w przypadku filmu o tyle istotny, że zwykle mamy do czynienia z kopią – kolejną kopią celuloidową lub, obecnie, wersją cyfrową. Za autentyczną uznaje się tu każdą kopię autoryzowaną filmu. Jednak należałoby zachować pewną ostrożność. Zatem korzystać należy z filmu bez dubbingu i w oryginalnych kolorach. Zwracam uwagę na tę ostatnią sprawę, coraz częściej bowiem mamy do czynienia z komputerowo kolorowanymi wersjami starych filmów, oryginalnie czarno-białych. Należy je odrzucić jako nieautentyczne, szczególnie że sztuczne kolory mogą całkowicie zmienić sens filmu. A koloryzowanie jest zjawiskiem niestety częstym. Pojawiają się kolorowane wersje filmów z PRL (np. *Sami swoi*, *Jak rozpętałem II wojnę światową*), ale także przedwojennych, choćby z Jadwigą Smosarską, których pełen jest portal YouTube. Z drugiej jednak strony należy pamiętać, że sytuacja może być odwrotna. Oto w FilMOTECE Narodowej znajdują się kopie zagranicznych, oryginalnie kolorowych filmów, w wersji czarno-białej. Dotyczy to zwykle filmów pokazywanych w polskich kinach w drugiej połowie lat 40., które kopiowano – z braku kolorowej taśmy – na taśmę czarno-białą (np. *Modelka* z Ritą Hayworth, w kinach polskich w 1948 r.). Pomińmy w tym miejscu kwestię legalności takich działań.

Ostatnio też nasunęła mi się wątpliwość dotycząca wersji cyfrowej filmów. A to po zobaczeniu amerykańskiego horroru *Lśnienie* (reż. Stanley Kubrick) z roku 1980. W swoim czasie był to głośny film nakręcony na taśmie barwnej charakterystycznej dla swoich czasów. Jednak cyfrowa rekonstrukcja na DVD niejako „podrasowała” kolory, wyostrzyła, zatracając jednak specyficzny charakter oryginału. Należy pamiętać o takich przeróbkach.

Zdarza się, że filmy nie zachowały się w całości, całe ich partie uległy dewastacji. Dotyczy to wielu produkcji przedwojennych. Ale bywa i tak, że poszczególne fragmenty, sceny zostały usunięte lub wmontowane do całości bez woli, a niekiedy nawet wiedzy twórców filmu. Przecho-dząc przez kolejne komisje oceniające i cenzurę, gotowy już materiał ulegał nierzadko różnego rodzaju operacjom. Bywał przemontowany, dokręcano jeszcze jakieś fragmenty, a inne wycinano. Reżyser miał na to ograniczony wpływ (będzie o tym jeszcze przy okazji omawiania

kwestii wiarygodności źródła), zdarzało się, że część współautorów wycofywała swoje nazwiska z czołówki, uznając, że nie mają już nic wspólnego z danym filmem. Tak było choćby w przypadku *Robinsona Warszawskiego*. Obraz po dwóch przeszło latach przeróbek trafił na ekrany w 1950 roku pt. *Miasto nieujarzmione* (reż. Jerzy Zarzycki), a w czołówce brak nazwiska jednego ze współscenarzystów: Czesława Miłosza. Uznał on, że nie chce swoim nazwiskiem firmować ostatecznej wersji filmu i wycofał je<sup>10</sup>. Podobnie swoje nazwisko wycofał Marek Hłasko z czołówki *Bazy ludzi umarłych* (reż. Czesław Petelski, 1959), choć film powstał na podstawie jego opowiadania *Następny do raju*<sup>11</sup>. Można by się zastanawiać, czy w takich przypadkach mamy do czynienia ze swoistym fałszerstwem? W każdym razie należy o tym problemie pamiętać, choć zapewne ostateczne rozstrzygnięcie kwestii częściowego fałszerstwa zawsze będzie indywidualne i zależeć będzie od wielu czynników.

Ostatnią tutaj sprawą jest rozstrzygnięcie, kto jest autorem filmu. W europejskich kinematografiach tradycyjnie uznaje się za autora reżysera, który odpowiedzialny jest za ostateczny kształt całości. Nieco inaczej rzecz ma się w przypadku produkcji hollywoodzkich, gdzie istotną rolę odgrywa producent. Znany i klasyczny jest przykład słynnego *Przeminęło z wiatrem* (1939), pod którym podpisany jest Victor Fleming. Wiadomo jednak, że nie jest on jedynym reżyserem filmu, a tylko reżyserem ostatnim, a prawdziwym twórcą kinowego przeboju jest producent David O. Selznick. W Polsce rola producenta – wytwórni państwowej – była oczywiście zupełnie inna, a tradycyjnie za twórcę uważa się reżysera. Nie można jednak nie pamiętać o autorze scenariusza, który w kinematografii PRL miał zwykle dość mocną pozycję. Byli zresztą scenarzyści rzeczywiście wpływowi, o wyrazistych osobowościach, jak choćby Aleksander Ścibor-Rylski czy Andrzej Mularczyk, którzy potrafili odcisnąć na całości swoje wyraźne piętno. Zapewne nie od rzeczy będzie też pamiętać o scenografach, choreografach, kostiumologach, ale także aktorach.

W Polsce Ludowej aktorstwo uważane było za zawód odtwórczy (nie twórczy), co nie zmienia faktu, że w ówczesnym kinie była cała grupa

<sup>10</sup> A. Madej, *Kino, władza, publiczność. Kinematografia polska w latach 1944–1949*, Bielsko-Biała 2022, s. 106–107.

<sup>11</sup> M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, Warszawa 1989, s. 135.

charyzmatycznych aktorów, których role w dużej mierze stanowiły nie tylko o jakości, ale też ostatecznej wymowie filmu. Najlepszym przykładem będzie tu Zbigniew Cybulski, który zagrał Maćka Chełmickiego, żołnierza AK w *Popiele i diamencie* (1958, reż. Andrzej Wajda). Podobnie jak książka, tak i filmowa wersja *Popiołu...* jest zakłamaną. Jednak zaangażowanie przez A. Wajdę do głównej roli Z. Cybulskiego zupełnie zmieniło sens całości. Bo to Chełmicki / Cybulski, ginąc przypadkowo na śmietniku („śmietniku historii”) zastrzelony przez żołnierzy WP, stawał się pozytywnym bohaterem. I wiadomo było, że to z nim utożsamiać się będzie publiczność, stanie po jego stronie, waloryzując tę postać jednoznacznie pozytywnie.

Ostatecznie zatem dochodzimy do kwestii wiarygodności źródła, czyli do krytyki wewnętrznej. Do pytania, czy autor chciał i mógł powiedzieć prawdę. W tym miejscu trzeba poczynić pewną uwagę wstępną. Otóż w okresie Polski Ludowej żaden film (książka, artykuł itp.) nie mógł być niezgodny z założeniami ideologicznymi partii. Zatem świat przedstawiony w filmie nie musiał odpowiadać rzeczywistości, musiał natomiast być taki, jaki partia uważała, że być powinien<sup>12</sup>. Jednocześnie pamiętać należy, że owa swoista rama ideologiczna nie była bezwzględna. Obok nienaruszalnych pryncypiów, do jakich należała stała przyjaźń ze Związkiem Radzieckim i jednoznacznie pozytywny obraz tego kraju, były też pewne zmienne zależne od okresu powstania filmu.

Oto np. po okresie obowiązywania założeń socrealizmu w sztuce, kiedy to owa rama ideologiczna zdecydowanie dominowała nad całością, mieliśmy do czynienia z krótkim okresem „odwilży” w drugiej połowie lat 50. Wówczas to na ekranach pojawiły się filmy, jakie jeszcze dwa–trzy lata wcześniej nie miałyby szansy powstać. Choćby *Zagubione uczucia* (reż. Jerzy Zarzycki, 1957) i *Koniec nocy* (reż. Juliusz Dziedzina, 1957), zawierające wielką dawkę krytycyzmu wobec zastanej rzeczywistości. Pokazujące ubóstwo, chuligaństwo będące wynikiem beznadziei, ciężką pracę, zapewniającą na ogół nędzne utrzymanie. Robotnice w *Zagubionych uczuciach* wyglądają zupełnie inaczej niż te piękne i malownicze w socrealistycznej komedii *Przygoda na Mariensztacie* (reż. Leonard Buczkowski, 1954).

<sup>12</sup> Zob. D. Skotarczak, *Powiemy wam, jak było. Historia w kinie PRL*, w: *Historie alternatywne i kontrfaktyczne: wizje – narracje – metodologia*, red. E. Solska, P. Witek, M. Woźniak, Lublin 2017, s. 95–113.

Innym przykładem jest zmieniający się obraz dwudziestolecia międzywojennego, zależnie od czasu powstania filmu. Zasadniczo, cały okres II Rzeczypospolitej traktowany był w PRL jako gorszy, jako czas niesprawiedliwości społecznej, deprawacji władzy i elit rządzących. W myśl tego była II RP skazana na klęskę, upaść musiała, ustępując miejsca Polsce „ludowej”. Jednak wraz z upływem czasu spojrzenie na międzywojnie nieco złagodniało, a nawet zaczęto dostrzegać jego pewne uroki, przywracać pewne jego elementy. Zmiany te miały bezpośrednie źródło w bieżącej polityce i nie miały charakteru samoistnego. Zatem w pierwszej połowie lat 50. II RP, jeśli w ogóle pojawia się na ekranie, to w ujęciu negatywnym, np. *Domek z kart* (reż. Erwin Axer, 1954), *Celuloza* i *Pod gwiazdą frygijską* (reż. Jerzy Kawalero-wicz, 1954). Przedwojenne elity są całkowicie zepsute, w gruncie rzeczy głupie i asekuranckie, no i pogardzają zwykłymi ludźmi, a jedyne, co jest w tamtym okresie pozytywne, to ruch komunistyczny.

Pewna zmiana nastąpiła w drugiej połowie lat 50. w efekcie „odwilży”. Choć całościowa ocena elit II RP nie uległa zmianie, to jednak zaczęto pokazywać bohaterstwo żołnierzy walczących z Niemcami w 1939 roku (np. *Orzeł*, reż. Leonard Buczkowski, 1959; *Westerplatte*, reż. Stanisław Różewicz, 1967). Z pewną życzliwością zaczęto pokazywać żołnierzy Armii Krajowej. Ci ostatni, choć są przedstawicielami formacji skazanej na klęskę, to jednak budzili sympatię widzów w *Kanale* (1957) i w *Popiele i diamentach*. Sięgnięto też po przedwojenną literaturę, aby na jej kanwie realizować filmy z myślą o młodym widzu (np. *Awantura o Basię*, 1959, reż. Maria Kaniewska i *Szatan z siódmej klasy*, 1960, reż. Maria Kaniewska – oba na podstawie powieści Kornela Makuszyńskiego). Bardzo pozytywnie przedstawiano też Ślązaków, podkreślając ich polskość, patriotyzm, walkę o wejście Śląska w skład odradzającej się po I wojnie światowej Polski (np. *Rodzina Milcarków*, reż. Józef Wyszomirski, 1962; *Sól ziemi czarnej*, reż. Kazimierz Kutz, 1970).

Jednakże owa pewna sympatia, z jaką przedstawiać zaczęto zwykłych ludzi żyjących w dwudziestoleciu międzywojennym i walczących o wolność swojej ojczyzny, nie oznaczała wcale nobilitacji przedwojennej elity. Tę nadal przedstawiano jednoznacznie negatywnie (np. *Kariera Nikodema Dyzmy*, reż. Jan Rybkowski, 1956; *Pamiętnik pani Hanki*, reż. Stanisław Lenartowicz, 1963). Na pewne złagodzenie obrazu zaczęto jednak pozwalać w filmach komediowych, gdzie przedwojenne

klasy wyższe są przedmiotem łagodnej satyry (np. *Kryptonim Nektar*, reż. Leon Jeannot, 1963), a niekiedy nawet okazuje się, że młodzi przedstawiciele przedwojennej arystokracji radzą sobie w Polsce Ludowej całkiem nieźle, a to dzięki starym koneksjom (np. *Małżeństwo z rozsądku*, reż. Stanisław Bareja, 1967; *Człowiek z M-3*, reż. Leon Jeannot, 1969). Te ostatnie przykłady pokazują przy okazji, że zajmując się filmem jako źródłem historycznym, uwzględnić też trzeba, jaki gatunek reprezentuje konkretny obraz.

Zasadniczą zmianę przynoszą ze sobą lata 70., podczas których powstaje więcej filmów osadzonych w realiach II RP niż w poprzedniej dekadzie. Wpłynęły na to bezpośrednio zachodzące zmiany polityczne. Ówczesny I sekretarz KC PZPR Edward Gierek kreował się na przywódcę nowoczesnego, bywałego w świecie i promującego zmiany modernizacyjne. Do Polski szerszym strumieniem zaczęły docierać nowości kulturalne z Zachodu, a sami Polacy zaczęli więcej podróżować. Towarzyszyły temu zmiany demograficzne spowodowane wejściem w dorosłość pokolenia urodzonego już po wojnie, dla którego II RP była już tylko historią. A zatem dwudziestolecie międzywojenne odchodziło w przeszłość, stając się powoli tylko wspomnieniem i zamkniętym rozdziałem dziejów. Jednocześnie do Polski napłynęła moda retro, która narodziła się w Stanach Zjednoczonych, ale ogarnęła też całą Europę. Okres dwudziestolecia międzywojennego poddano w sztuce swoistej estetyzacji, przedstawiając je jako czas pełen uroku, wdzięku i elegancji.

Podobną sytuację obserwujemy w kinie polskim, a ukoronowaniem tego nurtu jest ekranizacja *Trędowatej* (reż. Jerzy Hoffman, 1976), której akcja zostaje przeniesiona w czasy II RP<sup>13</sup>. Z kolei wielką nowością dekady kolejnej jest pojawienie się tematyki kresowej, wcześniej – z przyczyn politycznych – praktycznie nieobecnej. Dopiero w latach 80., za sprawą „Solidarności”, zaczęto przywoływać tematy wcześniej niewygodne i niepodejmowane. Wprowadzenie stanu wojennego nie było w stanie zahamować tej tendencji, którą na ekrany wprowadziła *Dolina Issy* (reż. Tadeusz Konwicki, 1982) zrealizowana na podstawie

<sup>13</sup> D. Skotarczak, *Kilka uwag na temat wizerunku dwudziestolecia międzywojennego w kinie PRL*, w: *Historia jako pokusa. Spojrzenie przez pryzmat Westerplatte*, Gdańsk 2021; eadem, *Image of Upper Social Classes in the Polish Feature Film in 1947–1989*, „Res Historica”, 2020, nr 50, s. 509–527.



powieści właśnie nagrodzonego literacką Nagrodą Nobla Czesława Miłosza<sup>14</sup>.

Inną sprawą, na którą trzeba zwrócić uwagę, jest dookreślenie, czy mamy do czynienia z filmem historycznym, czy współczesnym. Może to być bowiem kluczowe dla analizy źródła. Jednak określenie, czy film jest historyczny, czy nie, wymaga pewnych uściśleń. O ile lat akcja może być oddalona od czasu powstania filmu, aby można było zakwalifikować go jako historyczny? Nie ma możliwości ustalenia jakiejś konkretnej liczby lat, a o wszystkim decyduje kontekst historyczny. Oto np. *Zakazane piosenki*, (reż. Leonard Buczkowski, 1947) – pomimo że opowiadały o wydarzeniach dziejących się zaledwie parę lat wcześniej, są z całą pewnością filmem historycznym, bowiem mówią o okresie, który z punktu widzenia roku 1947 był już rozdziałem zamkniętym<sup>15</sup>. Z kolei *Dwie godziny* w chwili ukończenia w 1946 roku były filmem współczesnym, lecz w 1957, czyli w roku swojej spóźnionej premiery, musiały być przez widzów zakwalifikowane jako film historyczny. Jak go zatem sklasyfikować?

Zarówno *Zakazane piosenki* jak i *Dwie godziny* dzieją się jednak w przeszłości nieodległej (nawet uwzględniając datę premiery tego ostatniego), pamiętanej jeszcze dobrze i przeżywanej przez widzów. Jest to czas wprawdzie przeszły, lecz zupełnie inny niż w przypadku np. *Hrabiny Cosel* (reż. Jerzy Antczak, 1968) czy *Potopu*. Opowiadając historię z czasów pamiętanych przez współczesnych, można jej nadać sens zgodny z bieżącymi wymogami politycznymi, ale jednocześnie – choćby dlatego, aby sens ten uwiarygodnić – pozostać zgodnym z określonymi realiami tamtych czasów. Zatem przynajmniej wygląd ludzi i miejsc musi być zbliżony do autentyku. Z kolei w przypadku filmów toczących się w odległej przeszłości, próbując oddać realia, twórcy zdani są na obecną wiedzę na temat danego okresu, korzystać mogą z pomocy konsultantów historycznych. Jednakże odtworzenie przeszłości nie jest do końca możliwe. Nie tylko ze względu na brak pełnej wiedzy na temat życia w X, XII czy XVIII wieku, ale także ze względu na zmieniającą się wrażliwość odbiorców. Na przykład, trudno sobie dziś wyobrazić ówczesne warunki higieniczne i – nawet wiedząc

<sup>14</sup> D. Skotareczak, *Kresy Wschodnie w filmie polskim początku lat osiemdziesiątych*, „Pleograf. Historyczno-Filmowy Kwartalnik Filмотeki Narodowej”, 2022, nr 3.

<sup>15</sup> R. Wagner, op. cit.

to i owo na ten temat – nikt nie dąży do odtworzenia ich na ekranie w filmie historycznym. No chyba, że właśnie to było zasadniczym tematem całego filmu.

A jednocześnie pamiętać należy, że każdy film dostarcza wiedzy na temat czasów, w których powstał, a nie czasów, o których opowiada. Jest to oczywiste dla każdego historyka, ale niekoniecznie dla kogokolwiek spoza tego środowiska. Dlatego też zdarza się, że filmy historyczne wykorzystywane są w edukacji jako rodzaj źródła do omawianego okresu. Jest to oczywisty błąd. Każdy obraz, powstały też w okresie PRL, w jakiś sposób realizuje bądź stanowi odzwierciedlenie aktualnej polityki i możliwości twórczych poszczególnych autorów. *Kanał* A. Wajdy nie dostarcza wiedzy o powstaniu warszawskim, ale o specyficznym okresie Polski Ludowej, jaką była druga połowa lat 50. Podobnie *Krzyżacy* (reż. Aleksander Ford, 1960) wpisują się w politykę antyniemiecką swoich czasów. A to, jak trafnie oba dzieła rekonstruują przeszłość, jest również dowodem stanu wiedzy i świadomości ówczesnych na temat czasów minionych.

Inną sprawą jest odbiór tych filmów przez masową widownię. Warto może zauważyć, że dla większości „przeciętnych” widzów film opowiada o przeszłości, jest źródłem wiedzy o przeszłości i często może być odbierany bezpośrednio, bez pogłębionej refleksji na temat jego źródłowej wartości. Zatem, może być tak, że widz postrzega np. *Kanał* jako źródło wiedzy o powstaniu, a nie jako okazję do refleksji nad polską polityką i kulturą w okresie „odwilży”. Zagadnienie to nie jest jednak przedmiotem niniejszego artykułu.

Z kolei jak ważne dla interpretacji filmu jest zakwalifikowanie go jako historyczny, świadczyć może, dla przykładu, serial TVP *Dyrektorzy* (reż. Zbigniew Chmielewski, 1975). W serialu tym mamy zawartą pewną, dość wyraźną krytykę warunków panujących w Polsce Ludowej. Poszczególne odcinki wcale nie kończą się jednoznacznym *happy endem*, a ich bohaterowie, czyli kolejni dyrektorzy dużego przedsiębiorstwa produkcyjnego, próbują rozwiązywać nieustanne problemy niekoniecznie pozytywnie czy słusznie. Sytuacja ta zmienia się w ostatnim, odcinku, który wieńczy szczęśliwy koniec. Serial ten miał w swoim czasie opinię krytycznego i „odważnego”, jednak przestaje jego „odwaga” dziwić, gdy uzmysłowimy sobie, że wszystkie odcinki – z wyjątkiem ostatniego – dzieją się w przeszłości. Mają zatem charakter historyczny wobec momentu realizacji serialu, a tylko ostatni odcinek rozgrywa

się w latach 70. W ten sposób autorzy *Dyrektorów* pozwalają sobie na krytykę wcześniejszych okresów w historii PRL (stalinizm, okres gomułkowski), jednocześnie czyniąc z serialu apoteozę współczesności czyli okresu gierkowskiego. Zatem rozstrzygnięcie, które odcinki mają charakter historyczny, a które toczą się współcześnie, ma tu znaczenie kluczowe, decyduje bowiem o sensie całości i daje możliwość zrozumienia zawartego w *Dyrektorach* przekazu ideologicznego.

Innym, ciekawym przykładem będzie *Człowiek z marmuru* A. Wajdy (1976), który pozostaje jednym z najgłośniejszych polskich filmów. Jego scenariusz autorstwa Aleksandra Ścibor-Rylskiego gotowy był już w roku 1963. Wówczas jednak nie zezwolono na realizację: czasy, o których opowiadał, były zbyt nieodległe. Wajda powrócił jednak do tematu w kolejnej dekadzie, tym razem z sukcesem. Okres stalinowski wydawał się już na tyle odległy, że zezwolono na realizację *Człowieka z marmuru*. A jednak ukończony film wywołał burzę, a odpowiedzialny za dopuszczenie do premiery minister kultury Józef Tejhma musiał ostatecznie podać się do dymisji<sup>16</sup>. Zatem dopuszczono do realizacji filmu, który opowiadał krytycznie o wydarzeniach sprzed dwudziestu pięciu lat, ale kiedy wszedł na ekrany przestraszano się i – chyba zgorzszono – jego ostateczną wymowę. Bo przecież jak wynika z *Człowieka z marmuru*, tamte czasy nie są jeszcze zamknięte. A jednak filmu A. Wajdy nie zdjęto z ekranów, trafił też na Zachód. Zasadniczym czynnikiem była tu oczywiście pozycja zawodowa samego A. Wajdy i jego międzynarodowa sława, nad którą ówczesne władze PRL nie chciały przejść do porządku dziennego. Były to czasy otwarcia na Zachód, podróży zagranicznych samego E. Gierka, kreującego się na człowieka światowego i otwartego. W efekcie udało się A. Wajdzie wymusić na władzy pewne ustępstwa. I to jest czynnik, który, analizując film jako źródło, musimy także uwzględnić. Pozycja samego reżysera może mieć znaczenie przy próbie odpowiedzi na pytanie, na ile autor źródła chciał i mógł powiedzieć prawdę.

Rzeczą zasadniczą jest też sięgnięcie do materiałów archiwalnych związanych z produkcją poszczególnych filmów. W przypadku takiej kinematografii jak Polski Ludowej należy zwrócić uwagę na często bardzo istotny wpływ instytucji cenzorskiej i partyjnych wytycznych

<sup>16</sup> J. Tejhma, *Kulisy dymisji. Z dzienników ministra kultury 1974–1977*, Kraków 1991.

na ostateczny kształt filmu. Jego droga od pomysłu na ekran była niezmiernie długa i wymagała aprobaty kolejnych komisji. A więc zaczynała się od przejścia przez Komisję Ocen Scenariuszy (bądź – zależnie od okresu – Komisję Ocen Scenariuszy i Filmów). Tutaj zresztą nie kończyło się często na jednym posiedzeniu. W owych KOS-ach czy też KOFiS-ach zasiadali zaś autorzy pomysłu filmowego, scenariusza/scenopisu, przedstawiciele kinematografii, ktoś z Wydziału Kultury KC PZPR. Zatem w sumie kilkanaście osób, z których każda – jak wynika z lektury protokołów – miała potrzebę powiedzenia czegośkolwiek. W efekcie ostateczna wersja scenariusza miała niewiele wspólnego z jego wersją pierwotną.

A kiedy zaakceptowano scenariusz, skierowano film do produkcji, nakręcono i zmontowano, gotowy obraz trafiał pod ocenę kolejnej komisji, tzw. Komisji Kolaudacyjnej. Nie zawsze akceptowała ona film, często kierowała do dalszych poprawek, po których trafiał on do Komisji ponownie. W końcu zaś na zaakceptowany film czekał jeszcze cenzor, czyli pracownik Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. A on mógł zlecić dalsze poprawki. Dodać należy, że w latach 70. zlikwidowano KOS-y/KOFiS-y, pozostawiając wszakże Komisję Kolaudacyjną. W latach 80. zaś członkiem tych Komisji był zwykle też jakiś wyższy oficer, zasiadający tam niezależnie od czynnika partyjnego. Do tego uwzględnić należałoby jeszcze uchwały i wytyczne KC PZPR dotyczące kinematografii, bez których nie sposób zrozumieć w pełni ówczesnej twórczości filmowej. Naturalnie, dochodzą oddziaływania nieformalne, te jednak poznać można jedynie z relacji osób zaangażowanych osobiście. W sumie więc można by nawet postawić tezę o pewnym współautorstwie filmu ze strony wszystkich wymienionych powyżej komisji i czynników<sup>17</sup>.

Była zatem kinematografia Polski Ludowej uwikłana w zależności o charakterze politycznym. Mimo to filmy w jej ramach powstałe są, jak sądzę, ciekawymi źródłami. Oczywiście, badać można na ich podstawie zachodzące zmiany polityczne. Jak choćby te dotyczące sposobu myślenia i przedstawiania dwudziestolecia międzywojennego, pojawienia się Kresów Wschodnich jako tematu w sztuce czy sposobów

<sup>17</sup> Zob. Ł. Kielban, *Cenzura pozytywna i negatywna – możliwości twórcze instytucji cenzorskich 1945–1956 na przykładzie „Ireny do domu”*, w: *Media audiowizualne w warsztacie historyka*, red. D. Skotarczak, Poznań 2008, s. 173–193.

kreowania wizerunków żołnierzy Armii Krajowej. Przykładów zresztą można wskazać znacznie więcej: kino było żywym i dokładnym barometrem zachodzących przemian. Nie od rzeczy też będzie przyjrzenie się tym filmom, które trafiły na półki i ustalenia powodów, dlaczego właśnie one zostały uznane za niepoprawne politycznie. Pamiętać też trzeba o prześledzeniu całej serii filmów, nie można tu działać wybiórczo. Nastręcza to pewne kłopoty, bo nie wszystkie powstałe w PRL dostępne są na DVD czy w Internecie. Niektóre zobaczyć można jedynie w FilMOTECE Narodowej. Tym niemniej nie należy z tego rezygnować, bo tylko cały zestaw może dać odpowiedni pogląd na sprawę. Przy czym chodzić tu może o jakiś określony zbiór i filmy konkretnego reżysera, gatunek filmowy, okres (np. „odwilż”) czy wybrany problem (np. kobieta w kinie PRL).

Ale tradycyjna krytyka źródeł nie wystarczy chyba do analizy filmu. Różni się on jednak od źródeł pisanych, operuje własnym językiem, którego znajomość jest konieczna. Choćby kwestia montażu: całość dzieli się na sceny (które charakteryzuje jedność czasu, miejsca i akcji) i ujęcia (od jednej sklejk montażowej do drugiej). Czy zatem film traktować jako całość, czy dzielić na poszczególne fragmenty? Bo przecież wymowa poszczególnych ujęć może być inna niż wymowa całości. W wielu filmach z tamtego okresu wstawiano np. ujęcia wielkich placów budowy, dużych fabryk czy wspaniałych szos. Wszystko to sugerowało, że Polska buduje się, rozwija i unowocześnia. Szczególnie typowe jest to dla dekad lat 70. Nawet w *Człowieku z marmuru* mamy ujęcia z lotu ptaka imponującej budowy huty „Katowice”. Z tego punktu widzenia obraz A. Wajdy uznać można by za apologetyczny wobec władzy. A przecież taki nie był, całość *Człowieka z marmuru* ma zupełnie inną wymowę. Zaś podobne ujęcia – nagminne w dekadzie lat 70. – były dobrym argumentem do wprowadzenia filmu na ekrany. Argumentem dla komisji kolaudacyjnej i cenzury<sup>18</sup>.

Dla odmiany serial *Czterdziestolatek* (reż. Jerzy Gruza, 1974–1977), który jest niewątpliwie pochwałą swoich czasów i wpisuje się idealnie w klimat propagandy sukcesu, zawiera niejedno ujęcie czy scenę, które rozpatrywane z osobna można uznać za krytyczne (np. sceny z dozorcą

<sup>18</sup> D. Skotarczak, *Filmowe przedstawienia robotnika w kinie PRL*, w: *Film o historii. Szkice z dziejów wizualnych*, red. M.E. Kowalczyk, J. Szymala, Kraków 2019, s. 201–202.

Walendziakiem zawłaszczającym przestrzeń przeznaczoną na działalność społeczną, szkoła, do której chodzi Marek, kolejki przed świętami po pomarańcze i ryby). Zatem, analizując film, należy uwzględnić zarówno wymowę jego poszczególnych fragmentów, jak i całości, które różnić się mogą między sobą, a nawet być sprzeczne.

Film operuje obrazem, jest wizualny. Zatem brać pod uwagę trzeba też kostium, scenografię. Jest dziełem wspólnym wielu osób, na jego kształt mają wpływ aktorzy. Jak choćby obsadzenie charyzmatycznego i lubianego Z. Cybulskiego w *Popiele i diamentach*. Ta decyzja obsadowa niewątpliwie wpłynęła na odbiór całości przez publiczność. Ale to niejedyny przykład. Zupełnie inną sytuację mamy w przypadku komedii *Skarb*. Główne role z powodzeniem zagrali Danuta Szaflarska i Jerzy Duszyński. Publiczności bardzo się spodobali (grali już razem w *Zakazanych piosenkach*), ale właśnie aparycja aktorów zdecydowała o odrzuceniu ich ról z przyczyn politycznych. Zarzucono im, że są zbyt dobrze wyglądający, Szaflarska zbyt ładna („ideał pensjonarki”), a Duszyński przystojny („nie przypomina szofera”)<sup>19</sup>. Dziś wydaje się to szokujące, ale i takie czynniki jak uroda były brane pod uwagę w tamtych latach i mogły decydować o karierze aktorów. Ale też świadczą o chęci pełnej kontroli władzy nad światem kreowanym w filmie. Nawet uroda miała być „robociarska”. Dotyczyło to pierwszej połowy lat 50., wraz z „odwilżą” w kulturze zmienia się też kanon urody.

Dla przykładu w *Sprawie pilota Maresza* (reż. Leonard Buczkowski, 1956) mamy sytuację zgoła odmienną. Oto jeden z uczestników KOFiS-u, Tadeusz Konwicki, stwierdził, że „odtwórczyni głównej roli kobiecej” jest „brzydka”, co razi w zestawieniu z ładną aktorką grającą rolę negatywną<sup>20</sup>. Zatem „ładność” po okresie socrealizmu znów zaczęła być dobrze widziana, a nawet preferowana na ekranach. Jest to też swoiste znamię odwilży w kulturze. Niedługo później tygodnik „Film” rzucił hasło: „Piękne dziewczęta na ekrany”<sup>21</sup>. Zatem dobór aktora, jego wygląd czy popularność też mogą być źródłem określonego przekazu.

<sup>19</sup> Archiwum Filмотeki Narodowej [dalej: AFN], A-329, poz. 2, Protokół z posiedzenia Komisji Kwalifikacyjnej w dniu 15 II 1949, Kwalifikacja filmu „Skarb”.

<sup>20</sup> AFN, A-214, poz. 54, Protokół z Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy w dniu 28 II 1955, Ocena filmu „Sprawa pilota Maresza”.

<sup>21</sup> Zob. „Film”, 1958, nr 21, s. 8–9; nr 29, s. 16–17; 1959, nr 37, s. 1, nr 14, s. 11, nr 19, s. 1 i in.

Pamiętać również trzeba o tym, że każdy film jest dziełem sztuki (i nie ma tu znaczenia, czy sztuki wysokiej, czy niskiej), a w związku z tym jego autorzy mają prawo do artystycznego przetworzenia rzeczywistości. Świetnym przykładem będzie tu komedia z 1987 roku pt. *Kingsajz* w reżyserii Juliusza Machulskiego. Akcja dzieje się w Szuflandii, gdzie żyją krasnoludki. Jednak, w istocie owa Szuflandia jest zakamuflowaną Polską Ludową, a reżyser świadomie użył bajkowej formy, żeby bez przeszkód opowiedzieć o realiach życia w późnym PRL. Szuflandia jest zatem brzydka, domy są odrapane, krasnoludki zaś szare i wynędzniałe, a wszystkie bunty tropione są przez specjalną policję polityczną. Jest właśnie tak, jak było w ówczesnej Polsce.

Każdy zatem film wymaga odrębnego podejścia i świadomości języka filmu, ale jednocześnie każdy może być dostarczycielem ciekawych informacji na temat swojej epoki. Filmy historyczne mówią wiele np. o specyficznej polityce historycznej w PRL, a która – w uproszczeniu – opierała się na tezie, że już od niepamiętnych czasów wszystko, co szło do Polski z Zachodu, było złe, a co szło ze Wschodu – dobre. Ale na ich przykładzie obserwować można też zachodzące zmiany, jak choćby pewne łagodzenie obrazu II RP. Zapisem swoich czasów jest tzw. czarna seria dokumentu i filmu fabularnego<sup>22</sup>. *Zagubione uczucia* czy *Koniec nocy* przedstawiają szereg negatywnych zjawisk społecznych występujących w Polsce w połowie lat 50.: powszechną biedę, przepracowanie, zmęczenie spowodowane warunkami bytowymi, plagę chuligaństwa i pijaństwa. Wpisują się też w klimat połowy lat 50. i krytykę zastanej rzeczywistości, którą zawierały również artykuły słynnego tygodnika „Po prostu”. Z kolei wyciszenie czarnej serii jest przykładem odchodzenia od odwilżowego klimatu przez ekipę Władysława Gomułki. A inną jeszcze sprawą jest polityczne wykorzystanie i interpretacja problemu chuligaństwa, prostytucji itd., której odblask znajdujemy w filmach „czarnej serii”<sup>23</sup>.

A jednak obraz zawarty w wymienionych wyżej filmach sporo mówi o życiu w ówczesnej Polsce. Mówią o nim też seriale telewizyjne *Wojna domowa* (reż. Jerzy Gruza, 1965) i *Czterdziestolatek*, choć jest to wersja optymistyczna, a bohaterami są rodziny inteligentkie z Warszawy,

<sup>22</sup> Zob. na temat czarnej serii: G. Nastalek-Zygadło, *Filmowy portret problemów społecznych w czarnej serii (1956–1958)*, Warszawa 2013.

<sup>23</sup> Zob. np. J. Kochanowski, *Rewolucja międzypaździernikowa. Polska 1956–1957*, Kraków 2017, s. 31–62.

żyjące na poziomie będącym przedmiotem marzeń przeciętnego Polaka (własne mieszkanie, a z czasem nawet samochód i działka). Jeśli jednak weźmie się pod uwagę poziom tych marzeń, uznać możemy, że codzienne życie w Polsce lat 60. i 70. było raczej skromne. Odnotowują filmy zmiany obyczajowe związane z wchodzeniem w życie pokolenia urodzonego po wojnie (np. *Seksolatki*, reż. Zygmunt Hübner, 1972) czy pojawienie się muzyki młodzieżowej (np. film *Milion za Laurę*, reż. Hieronim Przybył, 1971). Z czasem stają się zapisem patologii systemu (kino moralnego niepokoju), ale także wskazują na jego słabnięcie i rozkład. Odnotowują zmieniającą się modę i sposób bycia. Wpisują się w kampanie polityczne, jak choćby w latach 80. To wtedy pojawia się seria komedii filmowych podejmujących problem rozliczeń z ekipą E. Gierka<sup>24</sup>. Opisują końcówkę lat 80. i wychodzenie z ustroju socjalistycznego (np. *Kapitał, czyli jak zarobić pieniądze w Polsce*, reż. Feliks Falk, 1989).

Każdy film wymaga także sięgnięcia do wiedzy pozaźródłowej. Obraz ma dużą siłę oddziaływania na wyobraźnię, większą niż słowo. Trzeba wobec niego być bardzo krytycznym, ale jednocześnie nie sposób pozostawić kina okresu PRL odłogiem. Choćby właśnie ze względu na siłę jego oddziaływania. Wielu ludzi bowiem wyobraża sobie przeszłość tak, jak zobaczyło ją na ekranie. A PRL nie wyglądała tylko tak jak w kinie moralnego niepokoju, ani tylko tak jak w filmach Stanisława Barei. Więcej powiedzieć może zestawienie filmów różnych gatunków, nurtów, reżyserów. Jednocześnie jednak ruchome obrazy są z pewnością swoistym „oknem na przeszłość”, pozwalają zobaczyć „tamtych ludzi” bardziej namacalnie, usłyszeć ich głosy, zobaczyć mimikę (która też się zmienia), gesty, stroje. Dlatego też warto, mimo metodologicznych trudności, sięgać po filmowe źródła historyczne.

<sup>24</sup> D. Skotarczak, *Próby rozliczeń z ekipą Edwarda Gierka w komedii filmowej lat osiemdziesiątych*, „Pleograf. Historyczno-Filmowy Kwartalnik Filмотeki Narodowej”, 2021, nr 4, <https://pleograf.pl/index.php/proby-rozliczen-z-ekipa-edwarda-gierka-w-komedii-filmowej-lat-80/>, [dostęp: 30.11.2022].



## Streszczenie

To, że film może być wartościowym źródłem historycznym, nie budzi już dziś jakichkolwiek wątpliwości. Jeśli wykorzystuje się go do badań historii PRL, to okazuje się, że wiele może on powiedzieć chociażby o życiu społecznym czy o bieżącej polityce partii. Do badań nad filmem jako źródłem historycznym można z powodzeniem zastosować tradycyjną krytykę źródeł. Warto ją uzupełnić metodami stosowanymi na gruncie filmoznawstwa i literaturoznawstwa. Badaniami takimi zajmuje się historia wizualna.

Obraz ma dużą siłę oddziaływania na wyobraźnię, większą niż słowo. Trzeba wobec niego być bardzo krytycznym, ale jednocześnie nie sposób pozostawić kina okresu PRL odłogiem. Choćby właśnie ze względu na siłę jego oddziaływania. Wielu ludzi bowiem wyobraża sobie przeszłość tak, jak zobaczyło ją na ekranie. A PRL nie wyglądała tylko tak jak w kinie moralnego niepokoju ani tylko tak jak w filmach Stanisława Barei. Więcej powiedzieć może zestawienie filmów różnych gatunków, nurtów, reżyserów. Jednocześnie jednak ruchome obrazy są z pewnością swoistym „oknem na przeszłość”, pozwalają zobaczyć „tamtych ludzi” bardziej namacalnie, usłyszeć ich głosy, zobaczyć mimikę (która też się zmienia), gesty, stroje. Dlatego też warto, mimo metodologicznych trudności, sięgać po filmowe źródła historyczne.

## Summary

There is no doubt today that film can be a valuable historical source. If it is used to study the history of the People's Republic of Poland, it turns out that it can say a lot about social life or the current politics of the party. In research on film as a historical source, traditional source criticism can be successfully applied. It should be supplemented with methods used in film studies and literary studies. This is the subject of visual history.

A picture has a greater impact on the imagination than a word. One should be very critical of it, yet, at the same time, the cinema of the People's Republic of Poland should not be left neglected. Even at least because of the strength of its influence. Many people imagine the past as they have seen it on the screen. The Polish People's Republic didn't look just like in the so-called cinema of moral anxiety, nor just like in the films of Stanisław Bareja. A comparison of films from different genres, trends, and directors can reveal more.

**Słowa kluczowe:** film, źródło historyczne, PRL

**Keywords:** film, historical source, Polish People's Republic

## Bibliografia

### Źródła

Archiwum Filмотeki Narodowej

- sygn. A-214, poz. 54, Protokół z Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy w dniu 28 II 1955, Ocena filmu „Sprawa pilota Maresza”
- sygn. A-329, poz. 2, Protokół z posiedzenia Komisji Kwalifikacyjnej w dniu 15 II 1949, Kwalifikacja filmu „Skarb”

„Film” – 1958, nr 21, nr 29; 1959, nr 14, nr 19, nr 37

### Literatura

*Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych*, red. B. Giza, P. Zwierchowski, K. Mąka-Malatyńska, Warszawa 2020

Bukowiecki L., *Pierwsza polska komedia powojenna*, „Trybuna Ludu”, 1949, z 7 lutego.

Hłasko M., *Piękni dwudziestoletni*, Warszawa 1989

Kielban Ł., *Cenzura pozytywna i negatywna – możliwości twórcze instytucji cenzorskich 1945–1956 na przykładzie „Ireny do domu”*, w: *Media audiowizualne w warsztacie historyka*, red. D. Skotarczak, Poznań 2008

Kochanowski J., *Rewolucja międzypaździernikowa. Polska 1956–1957*, Kraków 2017

*Konteksty źródłowe w badaniach filmoznawczych*, red. B. Giza, B. Gierszewska, M. Bator, Warszawa 2022

Madej A., *Kino, władza, publiczność. Kinematografia polska w latach 1944–1949*, Bielsko-Biała 2022

*Media audiowizualne w warsztacie historyka*, red. D. Skotarczak, Poznań 2008

Nastalek-Zygadło G., *Filmowy portret problemów społecznych w czarnej serii (1956–1958)*, Warszawa 2013

Nikodem J., *Nowe źródło historyczne widziane oczyma filmologa. Uwagi na marginesie pracy M. Hendrykowskiego „Film jako źródło historyczne”*, „Studia Źródłoznawcze”, T. XI: 2003

Olejniczak-Szukała W., *Film fabularny jako źródło historyczne*, w: *Media audiowizualne w warsztacie historyka*, red. D. Skotarczak, Poznań 2008

Pełczyński G., *Dziesiąta muza w stroju ludowym. O wizerunkach kultury chłopskiej w kinie PRL*, Poznań 2002

Sikorski A., *Uwagi o specyficznym charakterze filmowego źródła historycznego*, w: *Problemy nauk pomocniczych historii. Materiały na II konferencję poświęconą naukom pomocniczym historii*, Katowice 1973

- Skotarczak D., *Filmowe przedstawienia robotnika w kinie PRL*, w: *Film o historii. Szkice z Dziejów wizualnych*, red. M.E. Kowalczyk, J. Szymała, Kraków 2019
- Skotarczak D., *Historia wizualna*, Poznań 2012, 2013
- Skotarczak D., *Kilka uwag na temat wizerunku dwudziestolecia międzywojennego w kinie PRL*, w: *Historia jako pokusa. Spojrzenie przez pryzmat Westerplatte*, Gdańsk 2021
- Skotarczak D., *Image of Upper Social Classes in the Polish Feature Film in 1947–1989*, „Res Historica”, 2020, nr 50
- Skotarczak D., *Kresy Wschodnie w filmie polskim początku lat osiemdziesiątych*, „Pleograf. Historyczno–Filmowy Kwartalnik Filмотeki Narodowej”, 2022, nr 3
- Skotarczak D., *Próby rozliczeń z ekipą Edwarda Gierka w komedii filmowej lat osiemdziesiątych*, „Pleograf. Historyczno–Filmowy Kwartalnik Filмотeki Narodowej” 2021, nr 4 (<https://pleograf.pl/index.php/proby-rozliczen-z-ekipa-edwarda-gierka-w-komedii-filmowej-lat-80/>, [dostęp: 30.11.2022])
- Skotarczak D., *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004
- Skotarczak D., *Od Astaire’a do Travoltę. Amerykański musical filmowy w kontekście historii Stanów Zjednoczonych 1929–1979*, Poznań 1996
- Skotarczak D., *Powiemy wam, jak było. Historia w kinie PRL*, w: *Historie alternatywne i kontrfaktyczne: wizje – narracje – metodologia*, red. E. Sol-ska, P. Witek, M. Woźniak, Lublin 2017
- Tejchma J., *Kulisy dymisji. Z dzienników ministra kultury 1974–1977*, Kraków 1991
- Topolski J., *Problemy metodologiczne korzystania ze źródeł literackich w badaniu historycznym*, w: *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Z. Stefanowska, Warszawa 1978, s. 7–30
- Topolski J., *Teoria wiedzy historycznej*, Poznań 1983
- Wagner R., *Film fabularny jako źródło historyczne*, „Kultura i Społeczeństwo”, 1974, nr 2
- Witek P., *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*, Lublin 2016
- Zwierzchowski P., *Filmowe reprezentacje PZPR*, Bydgoszcz 2022