

Szeryf z komitetu powiatowego

o wizerunku sekretarza PZPR
w kinie polskim lat 70.

PIOTR ZWIERZCHOWSKI

W kinie socrealistycznym przedstawiciele partii stanowili grupę bohaterów usytuowaną najwyżej w hierarchii świata przedstawionego. Sekretarze partyjni różnego szczebla, nieskazitelni pod względem moralnym, prowadzili nieustępliwą walkę z wszelkim złem, służyli też pomocą wszystkim, którzy chcieli pracować dla dobra socjalistycznej ojczyzny. Stanowili ideał i wzór do naśladowania. Model ten, aczkolwiek niewystępujący już wówczas w tak klinicznej postaci, nie zniknął całkowicie po roku 1956. Pozytywna obecność partii w strukturze społecznej i oficjalnych tekstach kultury nie ulegała przecież wątpliwości. Kino jednak od czasu do czasu usiłowało skomplikować wizerunki przedstawicieli władzy. Działo się tak na przykład w kinie moralnego niepokoju. To jednak wówczas, w drugiej połowie lat 70., występując przeciw temu nurtowi, Bohdan Poręba w *Gdzie woda czysta i trawa zielona* (1977) oraz Ryszard Filipiński w *Wysokich lotach* (1978) stworzyli postaci działaczy partyjnych niezwykle mocno przypominających bohaterów socrealistycznych¹. Weźniej, w 1974 r., podobny wizerunek przedstawił Kazimierz Kutz w filmie *Linia*.

Filmy te miały przekonać widzów do Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej jako siły przywódczej, która co prawda przeżywa trudności związane ze słabościami części jej członków oraz dylematami władzy jako takiej, ale trwa na posterunku. Biorąc pod uwagę dominujące nastroje i doświadczenia polskiego społeczeństwa, jak również przekaz ideologiczny zaproponowany przez Porębę, Filipińskiego oraz – choć w nieco innym kontekście – Kutza, w pewnym sensie z góry były skazane na porażkę frekwencyjną². Problem polegał jednak również na tym, że były to filmy niewiarygodne, z mało przekonującym scenariuszem, nie najlepszym aktorstwem i reżyserią. Znamienna w tym kontekście była wypowiedź Andrzeja Wajdy, który podczas kolaudacji filmu Poręby jako jedyny zasugerował – odwołując się zresztą także do *Linii* Kutza – że najprawdopodobniej przejdzie on bez żadnego echa, bo jest bardzo źle zrobiony, a cała dyskusja jest bezprzedmiotowa, gdyż toczy się wokół problemów i zamierzeń, a nie samego filmu³. W opracowaniach historycznofilmowych prawie w ogóle nie pisze się o tych trzech filmach. Nawet osoby im sprzyjające miały świadomość, że nie były to dzieła udane.

Warto jednak sięgnąć do tych filmów, aby zastanowić się, jaki był kontekst ich powstania, w jaki sposób były konstruowane postaci sekretarzy, jakie problemy uważano za najważniejsze, jak te filmy były postrzegane w kontekście ówczesnego

kina. Aby to osiągnąć, nie wystarczy sama analiza; trzeba uwzględnić zasoby archiwalne, przede wszystkim stenogramy komisji kolaudacyjnych oraz kolejne wersje scenariuszy i scenopisów, jak również recepcję prasową – dzięki nim będzie można ukazać, jaką rolę i sensy przypisywano tym filmom, oraz wskazać dystans, jaki dzielił oficjalną recepcję od ich rzeczywistego znaczenia.

Schemat tych filmów jest podobny, choć różnią się w rozwiązaniach fabularnych. Protagonistami są sekretarze partii średniego szczebla, którzy walczą z otaczającym ich złem społecznym. Bohaterem *Linii* jest Gorczyzna, sekretarz Komitetu Powiatowego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, który starając się zaprowadzić porządek w miasteczku, naraża się wielu osobom. W wyniku licznych donosów do miasteczka przyjeżdża Juzala, przedstawiciel kontroli partyjnej, aby przeprowadzić śledztwo. *Gdzie woda czysta i trawa zielona* to opowieść o Janie Kuriacie, który zostaje mianowany sekretarzem Komitetu Miejskiego partii, aby naprawił funkcjonowanie władzy i relacje społeczne w pewnym mieście. Uczciwy i pełny szlachetnych intencji popełnia jednak błędy, ufa niewłaściwym ludziom; dopiero współpraca z robotnikami i starym działaczem partyjnym otwiera mu oczy i daje kolejną szansę. W *Wysokich lotach* Średniawa, sekretarz fabrycznej organizacji partyjnej, toczy spór z nowym dyrektorem, który jest nastawiony na wydajność pracy i rozwijanie produkcji, jak również na osobiste zyski, natomiast nie zwraca uwagi na stosunki międzyludzkie i wartości partyjne.

Gorczyzna, Kuriatę i Średniawę, niezależnie od wieku i funkcji (sekretarz powiatowy, miejski i zakładowy), łączą uczciwość, bezkompromisowość, wiara w system i partię. Mają problemy, choćby z nadmierną wiarą w ludzi czy zapalczywością, ale to nie wpływa na ich ogólną ocenę. Takich ludzi wybiera partia, a samo stanowisko przydaje im jeszcze mocy i uroku⁴. Wrażenie wywiera ich inteligencja (niekoniecznie utożsamiana z wykształceniem, choć na przykład Kuriata biegle mówi po angielsku, oprowadza turystów po mieście). Sama konstrukcja bohaterów jest więc dość prosta, bliska wzorom socrealistycznym. Można wszakże zauważyć pewne różnice między *Linia* a filmami Poręby i Filipskiego.

W pewnej mierze wynika to ze względów dramaturgicznych – ponieważ Gorczyzna po wypadku samochodowym leży w szpitalu, na pierwszy plan wysuwa się Juzala. Istotny jest jednak także kontekst. *Linia*⁵ powstała w odmiennych okolicznościach politycznych niż *Gdzie woda czysta i trawa zielona* oraz *Wysokie loty*. Kazimierz Kutz mówił o *Linii*, że: *Powinien to być poemat o tym, jak ciężko jest rządzić i jak trudno być prawdziwym mężczyzną w tym kraju, jaka jest cena i konsekwencje cywilnej odwagi w przeciwstawianiu się czemukolwiek, robieniu na serio, z otwartą przyłbicą i poczuciem pełnej odpowiedzialności*⁶. To zdanie jest tyleż kwieciste, ile ogólnikowe, ale jeśli weźmiemy pod uwagę czas realizacji filmu, nie może dziwić, że Gorczyzna, nowego sekretarza, *pozytywnego partyjniaka, który chce reformować system, warszawscy widzowie skojarzyli z Gierkiem*⁷.

Dlatego też w *Linii* w gruncie rzeczy brakuje jakiegokolwiek konfliktu⁸. Na początku dekady, dzięki nadziejom i podwyższeniu jakości życia w pierwszych latach rządów Edwarda Gierka, nie tylko poprawiły się nastroje społeczne, ale wzrosła także liczba członków partii, doszło też w niej do wymiany pokoleniowej. Przewagę we władzach, na różnym szczeblu, zyskali ludzie wywodzący się nie z Polskiej Partii Robotniczej czy nawet przedwojennej Komunistycznej Partii Polski, ale z powojennego naboru, w dużej mierze z lat 60. Zostało zmienionych

45 proc. sekretarzy komitetów powiatowych i 75 proc. wojewódzkich⁹. Nadchodziło nowe, władza miała dobre zamiary i osiągnięcia. *Linia* ukazywała, że społeczeństwo nie zawsze potrafi to dostrzec.

Juzala tłumaczy Gorczynowi, dlaczego ten został osamotniony: *Doszedłem do wniosku, że głównym waszym błędem jest to, że środowisko nie rozumie waszej polityki, a co gorsza, nie wsłuchiwałeś się w ogóle w głos otoczenia, zwykłych ludzi, zarówno przyjaznych wam, jak i nie*. Gorczyn sprowadzał fachowców, ale nie udało im się *wpisać w pamięć ludzką*. Można więc przyjąć, że w działaniach sekretarza powiatowego nie było błędów, natomiast zabrakło odpowiedniej polityki informacyjnej. *Linia* miała pełnić taką właśnie funkcję – ukazywać pozytywne zmiany, tłumaczyć politykę partii, a sekretarza przedstawić jako pełnokrwistego i – co ważne – skutecznego bohatera¹⁰.

Inaczej sytuacja wyglądała w drugiej połowie lat 70. Po roku 1976, kiedy w wyniku niepopularnych decyzji politycznych i ekonomicznych podjętych przez ekipę Gierka nastąpił czas drastycznego wręcz kryzysu zaufania społeczeństwa wobec władzy, pozytywny wizerunek pierwszego sekretarza trzeba było skonstruować od nowa. Za znamienne można uznać słowa pułkownika Zbigniewa Załuskiego wypowiedziane podczas kolaudacji *Gdzie woda czysta i trawa zielona*: (...) *to jest pierwszy film o kryzysie zaufania, a więc są to problemy, jakimi Polska obecnie żyje. I o tych sprawach mówił w czasie spotkania z przedstawicielami środowisk twórczych towarzyszy Gierek, twierdząc, że nie ma kryzysu ekonomicznego, a jest kryzys zaufania*¹¹.

Odrębną kwestią jest oczywiście trafność diagnozy i propozycji rozwiązania tego kryzysu, co można odczytać w samych filmach i deklaracjach twórców związanych – trzeba dodać – z antyliberalnym nurtem w partii, jak również w niektórych wypowiedziach z posiedzenia komisji kolaudacyjnej oraz w części recenzji. Zawarta w *Gdzie woda czysta i trawa zielona* oraz *Wysokich lotach* propozycja debaty na temat sposobu funkcjonowania partii była oderwana od rzeczywistości społecznej. Nie mogło być w tych filmach rzetelnej refleksji nad relacjami władzy i społeczeństwa. Nie chodzi nawet o kwestie cenzuralne – przecież w niektórych filmach zrealizowanych w tym samym czasie udawało się zawrzeć celne i mocne spostrzeżenia na ten temat. Po prostu zupełnie inne były intencje twórców. Zarówno Poręba, jak i Filipiński nie mieli żadnych wątpliwości, że problem nie leży w systemie politycznym. Nie ma w ich filmach rozważań na temat socjalizmu jako idei i doktryny politycznej. Jeżeli jakieś odniesienia się pojawiają, to raczej na prawach tzw. mądrości ludowej. Ludzie wiedzą bowiem, że socjalizm jest koniecznością i oczywistością, nie muszą w tym celu wdawać się w żadne niuanse. Żona Średniawy cytuje bezpartyjnego męża znajomej: *Jak już nam Pan Bóg spuścił na łeb ten socjalizm, to go zrobmy*.

Władza niejednokrotnie zgadzała się na filmy piętnujące nieprawidłowości wynikające z błędów, braku doświadczenia bądź wręcz wrogości poszczególnych osób czy patologie występujące na niższych szczeblach władzy, natomiast nie było mowy o podważaniu systemu jako takiego, niezależnie czy dotyczyło to zjawisk *stricte* politycznych, ekonomicznych czy społecznych. Uogólnień bowiem starano się raczej unikać. W czasie rozmowy o *Linii* Jerzy Bajdor wskazywał, że to miasteczko nie jest ogólne, a szczególne, wyizolowane, *to nie jest statystyczne miasteczko PRL*¹². Inna rzecz, że można się zastanawiać, w jakim stopniu usytuowanie

akcji wszystkich filmów w Polsce powiatowej miało przynosić ich portret, a w jakim był to właśnie element unikania zbyt ogólnych uogólnień mogących prowadzić do nieprawomyślnych wniosków. Warto przypomnieć, że także w kinie moralnego niepokoju koncentrowano się na prowincji, by w ten sposób uniknąć zarzutów o zbyt upolitycznienie. Dość podobną sytuację kolaudanci dostrzegli w *Wysokich lotach*. Naszą patetyczną Jana Bijaty (Ryszarda Gontarza), będącą pierwowzorem *Gdzie woda czysta i trawa zielona*, wyreżyserował w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie Ryszard Filipiński, który odwoływał się do niej także w *Wysokich lotach*. Ten fragment został ostatecznie wycięty (być może ze względu na jego patos – ilustracją muzyczną miała być *Etiuda rewolucyjna*¹³ – lub aby uniknąć ukazania na ekranie samego Filipińskiego, postrzeganego wówczas jednoznacznie jako przedstawiciel ruchu nacjonalistycznego), a następnie przywrócony przez reżysera przy kolejnym wejściu filmu na ekrany. Kiedy jednak podczas kolaudacji jeszcze o nim rozmawiano, Jerzy Jesionowski zwracał uwagę, że ten usytuowany na początku *Wysokich lotów* cytat, kojarzący się i ze sztuką, i z filmem, jest niepotrzebny, ponieważ *stwarza on poczucie, że będziemy mieli do czynienia z nadmiernymi uogólnieniami, że te sprawy będą przeniesione na system władzy (...)*¹⁴. Tego zaś nie należało robić.

Filmy Poręby i Filipińskiego¹⁵ miały więc już inne zadania. Najważniejszym z nich miało być przekonanie odbiorców, że PZPR w dalszym ciągu zasługuje na zaufanie. Błędy popełniały jednostki, nie system, w dodatku była to organizacja samouzdrawiająca się. *Gdzie woda czysta i trawa zielona* oraz *Wysokie loty* miały też dać odpór dominującemu wówczas nurtowi w polskiej kinematografii, czyli kinu moralnego niepokoju. W odniesieniu do przełomu lat 70. i 80., czasu zmieniających się okoliczności politycznych i przekształceń obozu władzy, można wskazać – co jest widoczne w filmie Filipińskiego i jego recepcji – jeszcze jedno zadanie: krytykę rządów Edwarda Gierka.

Polska Zjednoczona Partia Robotnicza nie była bynajmniej monolitem. Badając relacje między kinem a polityką w latach 1944-1989, zbyt często pojmujemy ją jako nazbyt prosto rozumiany konflikt między władzą a społeczeństwem. Z jednej strony relacje te mogą być, co oczywiste, skomplikowane i niejednoznaczne, dalekie od dychotomii „my” – „oni”, z drugiej istotnym ich elementem są twórcy, ich postawy i przekonania, co akurat w kontekście twórczości Poręby i Filipińskiego ma niebagatelne znaczenie; należy także wziąć pod uwagę występujące w różnych okresach konflikty i spory w obozie władzy, między poszczególnymi formacjami czy wręcz politykami. W rozgrywki wewnętrzzpartyjne połowy lat 70. wpisał się także Poręba. Wspominał, że *Gdzie woda czysta i trawa zielona* wstrzymywał Józef Tejehma, kojarzony z nurtem liberalnym, a *odblokował ten film równie wysoko postawiony Jerzy Łukaszewicz, natomiast Jan Szydłak przysłał list, w którym [mu] gratulował jedyne naprawdę partyjnego filmu*¹⁶, czyli politycy zdecydowanie antyreformatoryscy.

Na początku lat 80. o krytyce epoki Gierka w *Wysokich lotach* pisano wprost¹⁷. Nie chodziło jednak o sprzeczności systemowe, polityczny wymiar relacji władzy i społeczeństwa czy konkretne wydarzenia oraz sytuacje polityczne, społeczne i ekonomiczne. Krytyka została dokonana z perspektywy partyjnej, w dodatku reprezentowanej przez przedstawicieli nurtu radykalnego. Dyrektor Matusiak jest pragmatykiem, technokratą, wytworem epoki Gierka. Idzie do przodu, rozwija pro-

dukcję, ale nie dba o relacje między ludźmi. Sprawy ideologiczne stawia na drugim planie, co się staje przyczyną jego upadku, nie wszystko bowiem można usprawiedliwić – używając słownictwa z epoki – dynamicznym rozwojem. W scenie rozgrywającej się na basenie w wypowiedziach dwóch dyrektorów można odczuć pogardę dla robotników, przekonanie, że na Zachodzie jest lepiej i postulat, aby ideologia nie wtrącała się do produkcji. Filipiński jednoznacznie pokazuje oderwanie grupy technokratów od klasy robotniczej i skoncentrowanie się na własnych potrzebach¹⁸, w czym upatruje źródła problemów. Spoglądając na tę kwestię z innej strony, można rzec, że reżyser wyobraża sobie rzeczywistość, ignorując zachodzące w latach 70. przemiany obyczajowe i kulturowe wynikające m.in. z kontaktów z kulturą Zachodu.

Filipiński ocenia obu protagonistów za pomocą prostych, ale wymownych zestawień. Na przyjęciu u dyrektora Matusiaka goście jedzą kawior garściami, pochłaniają ostrygi, ale wszystko sprawia wrażenie degrengolady i zmierza, jak się wydaje, do nieuchronnego upadku. Wprost zresztą zostaje powiedziane, że nie zasługują na to, bo nie pracują. Sceny te kontrastują z odbywającą się w mieszkaniu Średniawy wesołą bezpretensjonalną imprezą. Partia musi dbać o duchowe wartości socjalizmu, uformowane jeszcze w 1944 r. Do tej daty odwołuje się Średniawa; Matusiaka reżyser nakazuje skojarzyć z przełomem lat 40. i 50. Wiele problemów wynika z tego, że zapomniano o partyjnych – socjalistycznych – powinnościach i systemie wartości, a sporą winę ponoszą za to przywódcy, którzy oderwali się od dółów partyjnych i środowisk robotniczych. *Nikt za nas nie weźmie odpowiedzialności, wziąć ją musimy sami*, słyszymy. Ironiczny komentarz do hasła: *Aby Polska rosła w siłę, a ludzie żyli dostatnio*, wyrażony słowami: *Na szczęście kiedy wy żyjecie dostatnio, my rośniemy w siłę*, sugeruje narastanie gniewu klasy robotniczej i partyjnych dółów, a nie potencjalnego buntu społecznego. W scenariuszu *Gdzie woda czysta...* jeszcze wyraźniej zaznacza się przekonanie, że prawdę można ujawnić tylko oddolnie¹⁹. Nietrudno odczytać z tych filmów antyinteligentkie nastawienie obu reżyserów, a zarazem dostrzec, gdzie widzą źródło legitymizacji dla władzy partyjnej. W końcowej scenie w *Gdzie woda czysta...* ukazującej klasę robotniczą pobudzoną do działania Poręba widział *wielką rolę zebrań partyjnych*, oddziaływanie polityczne na współtowarzyszy²⁰.

Mimo wszystko jednak im wyższe stanowisko bohatera, tym jest on sprawiedliwszy, mądrzejszy i lepiej rozumie rzeczywistość. Te cechy są charakterystyczne wszakże tylko dla najwyższych władz. Przykład możemy znaleźć w *Wysokich lotach*, kiedy syn Średniawy w walce o sprawiedliwość i swoją szansę udaje się do sekretarza KC. Kiedy jednak mamy do czynienia z niższymi stanowiskami, kwestia racji nie jest już tak oczywista. Co prawda w *Linii* Juzala zdecydowanie górował mądrością i doświadczeniem nad Gorczyńskim, ale już w *Gdzie woda czysta i trawa zielona* Kuriata uznaje racje formalnie niższego od niego stanowiskiem Spychały i kierowanego przez niego komitetu zakładowego.

Krytyka rządów Gierka pojawia się jednak dopiero pod koniec dekady. Wcześniej filmy Poręby i Filipińskiego, czyli – używając określenia Tadeusza Lubelskiego – kino partyjnej kontrofensywy²¹, miały się zmierzyć z dominującym w drugiej połowie lat 70. kinem moralnego niepokoju: dziełami Andrzeja Wajdy, Krzysztofa Zanussiego, Krzysztofa Kieślowskiego, Agnieszki Holland, Feliksa Falka, Janusza Kijowskiego i innych. Było ono punktem odniesienia dla *Gdzie woda czysta...* i *Wysokich lotów*. Z jednej strony pełniło funkcję legitymizacyjną, potwierdzało

ważność filmów Poręby i Filipskiego. Dzisiejszego odbiorcę niektóre porównania mogą zaskakiwać, ale była to praktyka spotykana zarówno podczas posiedzeń różnych gremiów, jak i w publikacjach prasowych. Według Ryszarda Koniczka: *Można powiedzieć, że jeden czarny film zrobił ostatnio Zanussi, a drugi czarny film zrobił Poręba*²². Z kolei Paweł Kwiatkowski pisał, że film Poręby jest zaangażowany w problemy społeczne, podobnie jak *Linia, Blizna i Człowiek z marmuru*²³. Najbardziej charakterystyczne są słowa Andrzeja Ochalskiego, który podczas kolaudacji *Gdzie woda czysta i trawa zielona* twierdził, że (...) *po filmie Zanussiego i Wajdy to jest trzeci film, który poważnie mówi o sprawach politycznych i moralnych*²⁴. Zresztą tę samą tezę Ochalski postawił na łamach „Ekranu”, a więc pisma zdecydowanie sprzyjającego władzy: *Film Poręby pojawił się w interesującym momencie dziejów naszego kina. Wraz z utworami Kieślowskiego, Zanussiego i Wajdy współtworzy klimat tak potrzebnej dyskusji nad przyszłym kształtem naszego życia społecznego*²⁵.

Jednak zaraz potem Ochalski wskazał, dlaczego film Poręby uważa za bardziej wartościowy: *Różni się od filmów wymienionych autorów poetyką, ale też sposobem stawiania pytań: tu brzmią one raczej „co robić?” niż „jak było?” („jak jest naprawdę?”)*²⁶. Takich opinii było coraz więcej, a wszystkie pojawiały się na łamach czasopism jednoznacznie zaangażowanych politycznie. Z czasem bowiem kino moralnego niepokoju stanowiło raczej negatywny punkt odniesienia. Dzięki wskazaniu wad zarówno całego zjawiska, jak i poszczególnych filmów, można było nie tylko podkreślić zalety omawianych filmów, ale też skrytykować rozpoznania rzeczywistości dokonywane przez Kieślowskiego, Zanussiego czy Holland. Bardzo dobrze widać to w recenzji autorstwa Janusza Skwary: *W warstwie krytycznej „Wysokie loty” stawiają ostre diagnozy społeczne. Ukazują bezradność władzy i przyczyny schorzeń, które można przezwyciężyć jedynie w oparciu o robotniczą solidarność. Kto o tym nie wie, pozostaje jedynie na pozycjach moralnego niepokoju, z którego nie wynikają jeszcze żadne perspektywy społeczne*²⁷. Do tego wątku Skwara powraca w dalszej części recenzji. Podkreśla, że film Filipskiego odróżnia się od filmów zaliczanych do kina moralnego niepokoju: *„Aktorzy prowincjonalni” Agnieszki Holland, „Szansa” Feliksa Falka, „Kung-fu” Janusza Kijowskiego przywołują do życia pewien typ bohaterów, którzy swą osobowością, uproszczonym stosunkiem do rzeczywistości przekazują z góry założone przez twórców tezy etyczne i psychologiczne. Mają ci bohaterowie swych opozycjonistów, równie jak oni zarysowanych soczystymi, prostymi kreskami. Czasem wydaje się jakby ci antagoniści byli różnymi stronami tej samej natury ludzkiej. Stąd zawężenie publicystyki do spraw niepokoju moralnego, egzystencjalnego: nic ponad to*²⁸. Skwara sugeruje, że *Wysokie loty* wciągają widzów w dialog, w przeciwieństwie do filmów Holland, Falka i Kijowskiego prezentujących punkt widzenia autora, ale nieangażujących odbiorcy (mowa przy tym oczywiście o widzu robotniczym). Jedną z najbardziej intrygujących prób dopisania znaczeń do kina partyjnej kontrofensywy, a jednocześnie przeciwstawienia go filmom moralnego niepokoju, podjął Zbigniew Klaczyński, który w marcu 1981 r. nie tylko podkreślał aktualność filmu Bohdana Poręby, ale pisał wręcz, że *wygląda jakby powstał na fali posierpniowych nastrojów*²⁹. Autor przy okazji krytykował neurotycznego bohatera kina moralnego niepokoju, zaznaczając, że odnowa przyszła ze strony mas robotniczych, a Poręba i Gontarz to przewidzieli.



Wysokie loty, reż. Ryszard Filipiński (1978)



Linia, reż. Kazimierz Kutz (1974)

Tadeusz Lubelski zwraca uwagę, że: *W gruncie rzeczy film [Poręby] naśladował schemat konstrukcyjny publicystycznych utworów Kina Moralnego Niepokoju, w odróżnieniu od tamtych dzieł miał to jednak czynić „ze słusznych pozycji ideologicznych”, co starannie podkreślała krytyka*³⁰. Większość recenzentów zwracała uwagę na słabości filmów, ich plakatowość, jednak do ich „słuszności” nie było zastrzeżeń, przynajmniej jeśli chodzi o punkt wyjścia. Jakkolwiek pojawiały się głosy związane z poziomem filmu, od razu padały kontrargumenty dotyczące ważności tematu³¹. Zapisana w 1976 r. w konstytucji przewodnia rola Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej wzbudziła niemałe kontrowersje, a film Poręby można potraktować jako swoistą na nie odpowiedź. Oficjalna wykładnia nie mogła przecież budzić wątpliwości, a postać pierwszego sekretarza – czy to komitetu miejskiego, czy zakładowego – mogła, a nawet powinna mieć pewne rysy, ale nienaruszające monolitycznego wizerunku. Z filmów tych wynika przecież także to, że głównym zadaniem aparatu partyjnego jest dbanie o autorytet partii³².

W tym kontekście warto porównać pierwsze wersje scenariusza z ostatecznym efektem ekranowym. To oczywiste, że podczas prac nad filmem zostają wprowadzone różne modyfikacje, ale niektóre z nich, czasem dość daleko idące, pokazują zmiany i cele ideowe, jakie stawia sobie reżyser. W omawianych przypadkach szczególnie widoczne jest to przy *Wysokich lotach*. W noweli Władysława Wojciechowskiego, napisanej w pierwszej osobie, żargonem partyjnym, i w znacznie większym stopniu odsłaniającej kulisy pracy aparatu partyjnego, znacznie różniącej się od późniejszych wersji scenariusza, w zakończeniu pojawia się wniosek o ukaranie sekretarza za przeciąganie sprawy Matusiaka i krzywdzenie ludzi³³. W filmie nie ma o tym mowy. Efektywność działania Średniawy nie podlega już wątpliwości, podobnie jak jego uczciwość. Nie ma więc wątku szukania przez niego dojsć, by pomóc koledze, którego sprawa trafiła do sądu³⁴. Być może uznano, że stawia to Średniawę w niezręcznej sytuacji jako człowieka, który wykorzystuje znajomości, aby pomóc znajomemu – dobremu człowiekowi, który jednak popełnił błąd.

W scenopisie *Wysokich lotów* dochodziło do starcia Średniawy i sekretarza Lewickiego z Komitetu Wojewódzkiego³⁵, który żąda dymisji, w związku z czym Średniawa rezygnuje. W filmie wygląda to już inaczej. Bohater nie może zrezygnować, ponieważ oznaczałoby to jego porażkę. Ponadto to właśnie Lewicki zostaje pouczony przez przełożonego i ostatecznie przyznaje się do błędu. Partia może się więc mylić, choć jedynie na niższych szczeblach, ale sama potrafi to zrozumieć. Jednym z najważniejszych przekazów tych filmów nie jest zatem podważenie władzy partii, ale ukazanie jej zdolności do samonaprawienia.

Można też wskazać drobne kwestie, które jednakże uświadamiają, w jaki sposób „czyszczono” film z ideologicznych i politycznych dwuznaczności. Przykładem takiego postępowania jest zawarta jeszcze w scenopisie informacja, że młody Średniawa oblał egzamin wstępny na Politechnikę z języka rosyjskiego³⁶. To rzecz jasna szczegół, ale wskazanie, że syn sekretarza partii może mieć poważne problemy z tym właśnie językiem, mogłoby zostać odczytane w strukturze całego filmu jako element subwersywny, a na pewno nie było to zamiarem Ryszarda Filipkiego. W scenopisie *Linii* pojawia się informacja, że Gorczyń był w Związku Radzieckim, zaś w filmie już jej nie ma³⁷. Znacznie osłabiona została wyraźna w scenopisie sugestia samobójstwa³⁸.

Sekretarz bowiem musi mieć rację, nawet jeżeli błędzi, jak Kuriata, bądź nie dostrzeżę wszystkich uchybień, jak Średniawa. Wniosek wynikający ze wszystkich tych filmów jest następujący: nawet jeżeli partia nie jest doskonała ³⁹, to poradzi sobie z tym własnymi siłami. Jest bowiem przygotowana na odnowę, ostatecznie to przecież działacze partyjni są tymi, po których stronie jest moralność i sprawiedliwość. Jako przykład można podać opinię zamieszczoną na łamach „Trybuny Ludu”, a więc – z politycznego punktu widzenia – najbardziej reprezentatywną: *Kuriata przegrywa w pierwszym etapie dlatego, że był ufny i naiwny, ale w ostatecznym rachunku musi zwyciężyć, ponieważ dla niego program partii i jej ideologia są inspiracją nie pragmatyczną przede wszystkim, lecz właśnie moralną* ⁴⁰.

Partia została przedstawiona jako dobro, które potrafi wypłenić zło ⁴¹, a jej koźzenie są mocne, zdrowe i nienaruszalne. Źródło jej prawomocności jest bowiem niepodważalne. Z jednej strony jest nim wola klasy robotniczej, której relacja z partią została wyrażona przez Bohdana Porębę w swoistym sylogizmie: [*Gdzie woda czysta i trawa zielona*] jest to film o Partii, ale na pewno nie jest on wymierzony przeciw Partii, ani przeciw Komitetowi Wojewódzkiemu, ani przeciw klasie robotniczej, bo klasa robotnicza – to jest Partia ⁴². Drugim źródłem prawomocności działań partii jest odwołanie – w świecie diegetycznym – do Lenina niczym do boga lub świętego, choć nie jest to może zbyt wyraźnie wyartykułowane. Obecność portretów i popiersi wodza rewolucji w gabinetach partyjnych była wówczas czymś oczywistym, trudno więc, by zabrakło jej w rozgrywających się tam filmach. Można im jednak przypisać dodatkowe znaczenia. Takie popiersie znajduje się w gabinecie dyrektora Matusiaka podczas narady, dając pewność, że nieprawość nie może trwać zbyt długo. Lenin jest także milczącym punktem odniesienia w *Gdzie woda czysta i trawa zielona*. Jego portret góruje nad uczestnikami narady u Kuriaty, oceniając – jak się zdaje – ich działalność.

Film Poręby, podobnie jak *Wysokie loty*, miał być moralitetem o partii ⁴³, która ma świadomość swych błędów. Ale to nie zniuansowane rozważania moralne wysuwały się na pierwszy plan. Starano się wpisywać te filmy – dotyczy to i autorów, i recenzentów – w polską tradycję kulturową. W *Wysokich lotach* można dostrzec tropy prowadzące do *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. Andrzej Wasilewski uważał, że samotny bohater walczący ze złem należy do polskiej tradycji, a dodatkowo przez wątek tragicznej miłości zbliża się do postaci Judyma. To nawiązanie do tradycji ma być, według Wasilewskiego, źródłem szacunku widza do filmu ⁴⁴. Ale to raczej kolejny element próby legitymizacji przekazu. Na myśl nasuwają się bowiem zupełnie inne odwołania: *Niby to, co Kutz zawsze lubił najbardziej – Polska powiatowa, gdzie władza jest rzeczą wymienną i empirycznie sprawdzalną, a na przykładzie konkretnych ludzkich losów można śledzić typowe konflikty moralne na styku władza – obywatel. Otóż niezupełnie, o ile we wcześniejszych filmach można było odnaleźć poszukiwania nowej estetyki, tej szczególnej, prywatnej perspektywy bohatera scalającej moralny obraz świata, tak w „Linii” reżyser podjął się swoistej publicystyki (...), dla której wykorzystał chwytów filmowej narracji rodem z westernu, filmu detektywistycznego i love story* ⁴⁵.

Nawiązania do westernu są szczególnie widoczne w scenie, w której Górczyn idzie na spotkanie z Juzalą. Można odnieść wrażenie, że samotny szeryf podąża przez miasteczko. Takie wrażenie mieli też recenzenci ⁴⁶, czasem wprost ironizując: *Bohater jest działaczem partyjnym w Komitecie Powiatowym, oglądamy jak gdyby*

*zapis jego samotnych zmagañ w samo południe rzeczywistości powiatowej*⁴⁷. Podobne odczucia mieli też oglądający *Gdzie woda czysta i trawa zielona*. Jerzy Bajdor, protestujący podczas kolaudacji słowami: *przecież nie mamy do czynienia z westernem*⁴⁸, w gruncie rzeczy potwierdzał, że tak właśnie można ten film odczytać. Michał Misiorny wskazywał na elementy publicystyki, jak w *filmach traktujących o mafii i jedynym sprawiedliwym, czy o szajkach, z jakimi walczy władza*, choć uważał, że ta konwencja nie pasuje do tematyki⁴⁹. Warto jednak pamiętać, że postać Kuriaty doskonale wpisuje się w jakże ważny dla Poręby i widoczny w większości jego filmów – od zrealizowanej wspólnie z Ireną Kamińską *Wyspy wielkiej nadziei* i *Lunatyków* przez *Hubala* i *Jarosława Dąbrowskiego* po *Katastrofę w Gibraltarze* – motyw walki jednostki z niesprzyjającymi okolicznościami.

Podstawowy problem polegał jednak na tym, że figura pierwszego sekretarza, niezależnie od instancji, nie tylko nie pasowała do kanonów kultury popularnej, ale też nie miała wówczas szansy, aby stać się nośnikiem problemów i dylematów istotnych dla większości odbiorców, którzy znajdowali ważne dla nich rozważania w kinie moralnego niepokoju (niezależnie od ich wartości artystycznej) bądź w literaturze i publicystyce rozwijającego się w tamtym czasie drugiego obiegu.

Tymczasem dla twórców, większości uczestników kolaudacji i recenzentów punktem odniesienia były przede wszystkim postulaty partyjne i sformułowany system wartości. Starali się to przekazać autorzy, ale wątek ten pojawiał się również podczas kolaudacji. Nieco zaskakujące mogą się wydawać stwierdzenia Aleksandra Ścibora-Rylskiego, który uważał, że *Wysokie loty* są znakomite od strony warsztatowej i powinny być ważne dla widza dzięki kwestiom, które podejmują, a o których nie mówi się w mediach. Ścibor-Rylski zwracał co prawda uwagę, iż: *Oczywiście nie jest aż tak dobrze, ażeby klasa robotnicza była taka świadoma swych zadań i taka szlachetna, ani nie jest tak, aby stawiano sobie po kilka pałaczków, chociaż na pewno zagłębiając się w te sprawy, można znaleźć bardziej skomplikowane układy (...)*⁵⁰. Sądził jednak, że film *pomoże do rozładowania pewnych nastrojów, a z drugiej strony przyczynić się może do leczenia pewnych schorzeń społecznych (...)*⁵¹. Powyższe sformułowania można uznać za zaskakujące, ponieważ Aleksander Ścibor-Rylski był w czasie wielu podobnych posiedzeń jednym z najbardziej racjonalnie argumentujących dyskutantów. Nie wnikając jednak w przyczyny tej akurat wypowiedzi, warto się przyjrzeć kolejnym, w których nacisk został położony już nie na sprawy *stricte* filmowe, ale w pewnym sensie na obronę aparatu partyjnego przed zarzutami – zresztą prawie w ogóle niewyartykułowanymi – o ignorowanie problemów poruszanych przez Filipskiego. Ze Ściborem-Rylskim polemizował więc prof. Henryk Jankowski, podkreślając, że o problemach tych nie mówi może telewizja ani wielkie magazyny, ale czyni to prasa partyjna⁵², a ich krytykę można odnaleźć także w dokumentach partyjnych. Zygmunt Król nazywał film ostrym i oczyszczającym, w *tonacji, w nurcie XIII Plenum Komitetu Centralnego*⁵³. Z kolei Jerzy Jesionowski wskazywał, że kwestie te są dostrzegane przez przywódców partyjnych: *Mamy tutaj problem wysferzania się elity, a więc problem, o jakim mówi się w naszym społeczeństwie, podkreślając jego rozwarstwienie na grupy. To zagadnienie widzi również Komitet Centralny, bo na ten temat mówi się na jego posiedzeniach i chociaż z tym problemem się walczy, to ta walka przynosi słabe rezultaty na skutek skrzywień, które zarysowały się w społeczeństwie*⁵⁴.

Ta swoista omnipotencja władzy pojawiała się także w samych filmach. W *Wysokich lotach* jeden z sekretarzy partyjnych czyta z „Trybuny Ludu” wniosek z XIII Plenum KC PZPR o obowiązkach kadry kierowniczej i wymaganiach moralnych, z których wynika, że nie można czerpać korzyści z pełnionej funkcji. Fragment ten jednak nie bez powodu wzbudził kontrowersje podczas kolaudacji. Aczkolwiek dobrze tę scenę odebrał Jerzy Jesionowski, uznając, że pokazuje ona, iż Partia walczy z takimi sprawami⁵⁵, Aleksander Ścibor-Rylski wyraźnie podkreślał, że to niedobra decyzja pod względem artystycznym⁵⁶. Była to eufemistyczna opinia dotycząca walorów perswazyjnych tej sceny. Świadomość tego miał Włodzimierz Sokorski, w tym właśnie kontekście obawiający się wybuchów śmiechu na sali⁵⁷. Doskonale wiedział, jaka może być reakcja publiczności, od której doświadczenia film wyraźnie odstawał. Warto przy tym pamiętać, że filmy zarówno Poręby, jak i Filipskiego nie trafiły od razu do rozpowszechniania, na co miała wpływ sytuacja wewnątrzpartyjna oraz wyczuwalne przekonanie o niewielkiej wartości perswazyjnej tych filmów.

W czasie kolaudacji debata toczyła się nie tylko na temat samego filmu, ale także możliwości skonstruowania portretu sekretarza PZPR. Część uwag dotyczyła różnicy między wizerunkiem ekranowym a stanem faktycznym, ale czytając je, należy wziąć pod uwagę także artykułowane przez niektórych dyskutantów idealizowanie rzeczywistości bądź swoisty charakter spektaklu kolaudacyjnego. Za niewiarygodne uznawano na przykład samodzielne podejmowanie przez sekretarza decyzji dotyczących zwolnień ludzi z zajmowanych stanowisk (*Gdzie woda czysta...*), choć już Andrzej Ochalski wskazywał, że taka właśnie jest praktyka społeczna⁵⁸. Warto też przypomnieć, że w *Linii* Juzala wzywa do siebie nie tylko przedstawiciele aparatu partyjnego, ale wszystkich, z którymi chce rozmawiać. Akurat w drugiej połowie lat 70. wpływy nomenklatury nie mogły budzić wątpliwości, ale kolaudanci starali się nie wskazywać konkretnych sytuacji związanych ze sprawowaniem władzy⁵⁹.

Jak zauważyła Elżbieta Baniewicz, z *Linii* wynika, że *ludzie na partyjnych stanowiskach, mimo swych wad i błędów, chcą dobrze, tylko w zbudowaniu porządku i dobrobytu przeszkadzają im paskudni obywatele*⁶⁰. Problem jednak polegał na tym, że w żadnym z tych filmów obywatel się nie liczył. W deklaracjach socjalizm był co prawda traktowany przez Porębę jako wspólnota, w której podział na władzę i społeczeństwo istnieje w zasadzie tylko w codzienności rządzenia, a *Gdzie woda...* to – jak mówił sam reżyser – *film o naczyniach połączonych, bo tym filmem chciałbym przekreślić stale aktualny podział w naszym społeczeństwie, który się streszcza w dwóch określeniach „my” i „oni”*. (...) *Nie ma na dłuższą metę podziału: aktywna władza i bierne społeczeństwo lub zdemoralizowani ludzie decydujący o innych a czysta moralnie reszta. Albo aktywność, albo marazm, zdrowie moralne lub demoralizacja – obejmują wszystkich*⁶¹.

Według oficjalnej interpretacji źródłem władzy jest lud. Średniawa nigdy nie miał co do tego wątpliwości, a Kuriacie przypomnieli o tym członkowie fabrycznej organizacji partyjnej. Doskonale ten obraz relacji między władzą i narodem/społeczeństwem odczytał Andrzej Ochalski w recenzji *Gdzie woda czysta i trawa zielona*: (...) *rzędzeni nie powinni odmawiać rządzącym prawa do błędu. Inaczej grozi sakralizacja władzy. Mówiąc jaśniej – za odmową prawa do błędu („zblądził, a więc nie umie, nie powinien rządzić”) kryje się koncepcja władzy jako z góry*

danej, nieomyślnej, zewnętrznej siły sprawczej tego co jest i tego co będzie. Pozostaje wówczas jedynie uległość lub totalny bunt, dwie formy postawy bezsilnej, zniewolonej. Tymczasem jest jeszcze postawa współodpowiedzialności, na serio biorąca zasadę ludowładztwa. W scenie wspomnianego wiecu dochodzi ona do głosu: w osobie Kuriaty ludzie tam zgromadzeni oceniają i osądzają intencje i działania władzy. W niewielu naszych utworach współczesnych tak dobitnie pokazano, że jedynym źródłem wszelkiej władzy jest naród, jego wola i zgoda⁶².

Takie interpretacje były jednak zaklinalniem rzeczywistości lub może raczej próbą przekonania odbiorcy, że cała działalność sekretarzy partyjnych, od Komitetu Centralnego do Podstawowych Organizacji Partyjnych, służyła narodowi czy – dokładniej i w zgodzie z ówczesną ideologią – klasie robotniczej, będącymi źródłem jej prawomocności. Ale też uwaga była skoncentrowana na przedstawicielach władzy, a inne postaci stanowiły tło bądź punkt odniesienia, nierzadko negatywny. Także w *Linii* chodziło przede wszystkim o funkcjonariuszy partii, o wskazanie, jak bardzo się poświęcają, nie zważając na własny trud i wyrzeczenia. Wyraźnie wskazuje na to wypowiedź Zbigniewa Klaczyńskiego: *Są pokazane problemy władzy, mechanizmy władzy i nie tylko sprawy kadrowe, o których wiemy, ale pokazuje się działania uboczne socjalizmu, a więc jest to na głównej linii tego, co nazywamy władzą socjalistyczną wśród ludzi, jesteśmy wśród tych, którzy sprawują władzę i dostrzegamy ich dramatyzm, ciężar tej władzy, dostrzegamy różnego rodzaju cierpienia i kłopoty, jakie ta władza wywołuje*⁶³. Filmy te przekonywały bowiem, że sprawowanie władzy jest niełatwym obowiązkiem, który partia i jej reprezentanci przyjęli na siebie, aby wprowadzić, a potem utrzymać socjalistyczny system wartości – dla narodu i w jego imię. Założenia te zostały przyjęte jako aksjomat, w związku z czym nie mogło być na ten temat żadnej dyskusji.

Trudno na podstawie *Linii*, *Gdzie woda czysta i trawa zielona* oraz *Wysokich lotów* odpowiedzieć na pytanie, jakimi problemami żyła Polska w latach 70. Nie wiele także dowiemy się o społecznym wizerunku partii oraz jej przedstawicieli, chociaż czasami filmy odsłaniają więcej, niżby chciały. Trzeba tylko konfrontować je z innymi źródłami. Nie ma w nich jednak nic o rzeczywistych działaniach władzy, związanych choćby z sytuacją ekonomiczną społeczeństwa (sprawa podwyżek w 1976 r.), ani o konfliktach w partii w drugiej połowie lat 70. (możemy je ewentualnie odczytać w recepcji i wspomnieniach), ale też z drugiej strony nie widać rozwoju ekonomicznego i dobrej atmosfery społecznej w pierwszej połowie dekady. Jak już wspominałem, zbyt precyzyjne odwołania do rzeczywistości polityczno-społecznej mogły wywierać skutki odwrotne od założonych. Filmy Kutza, Poręby i Filipskiego są natomiast doskonałym źródłem wiedzy o oficjalnych wyobrażeniach roli, zadań i wizerunku Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej i jej przedstawicieli.

PIOTR ZWIERZCHOWSKI

- ¹ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 17 lutego 1977 r.*, Archiwum Filmoteki Narodowej (dalej: AFN), sygn. A-344, poz. 135, k. 12. Wypowiedź Ryszarda Koniczka. Zob. też: K. Sobotka, *Między samotnością a karierą, czyli o człowieku pracy w filmie polskim lat siedemdziesiątych*, w: *Film polski. Twórcy i mity*, red. K. Sobotka, współpr. red. J. Dyszkiewicz, Z. Batko, Łódź 1987, s. 33-35.
- ² *Linie* wypuszczono w 27 kopiach (w tym 9 na taśmie 35 mm). Odbyły się 1904 seanse, w których uczestniczyło niecałe 103 000 widzów. Wynik ten dał filmowi Kutza 115. miejsce wśród najchętniej oglądanych filmów po roku wyświetlania. Dzieło Poręby znalazło się na 43. miejscu wśród najchętniej oglądanych filmów 1978 r. (71 kopii, w tym 31 na taśmie 35 mm, prawie pół miliona widzów, 5000 seansów), co było i tak stosunkowo niezłym wynikiem. *Barwy ochronne* Krzysztofa Zanussiego, które zajęły 17. miejsce, miały prawie dwukrotnie więcej widzów przy niewiele większej liczbie seansów. Wyżej na liście znalazł się choćby popularny melodramat *Trędowna* Jerzego Hoffmana i archiwalny *Ordynat Michorowski*. Z kolei *Wysokie loty* zajęły 77. miejsce na liście filmów rozpowszechnianych w 1981 r. Odbyło się 2371 seansów (24 kopie), na które przyszło 116 459 widzów. Dla porównania *Robotnicy 80* mieli w podobnym czasie 4,7 miliona widzów przy 16 000 seansów i 61 kopiach. *Mały Rocznik Filmowy 1976*, Warszawa 1977, s. 73; *Mały Rocznik Filmowy 1978*, Warszawa 1979, s. 59; *Mały Rocznik Filmowy 1981*, Warszawa 1982, s. 53. Filmy te rozczarowały także polityków. Józef Tejchma zapisał w swoich dziennikach uwagę premiera Piotra Jaroszewicza: *Film Wajdy „Człowiek z marmuru” jest zły politycznie, ale atrakcyjny artystycznie i ludzie będą masowo go oglądać. Nowy film Poręby „Gdzie woda czysta i trawa zielona” jest dobry politycznie, ale bardzo słaby artystycznie i nie będzie miał frekwencji*. J. Tejchma, *Kulisy dymisji. Z dzienników ministra kultury 1974-1977*, Kraków 1991, s. 244. Zob. też: M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju... i nie tylko*, Warszawa 2009, s. 76.
- ³ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 17 lutego 1977 r.*, dz. cyt., k. 23. Był to jednak głos odosobniony.
- ⁴ Stanowisko pierwszego sekretarza komitetu powiatowego jawi się jako coś atrakcyjnego nie tylko ze względów politycznych. Henryk Olszewski tak komentował wątek romansowy w *Linii*: *Wydaje mi się, że ponieważ nasz bohater pełnił funkcję pierwszego sekretarza, ponieważ zdobył pozycję, więc miał doświadczenie do tej młodej kobiety, a gdyby tej pozycji nie miał, to raczej znajomość ich byłaby nierealna. Przecież ta dziewczyna nie reprezentuje żadnych wartości poza tym, że jest młoda. Dla niej z pewnością argumentem było stanowisko sekretarza*. W: *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 31 października 1974 roku*, AFN, sygn. A-344, poz. 75, k. 13.
- ⁵ Książka Józefa Wawrzaka, będąca pierwowzorem literackim filmu, powstała prawie 10 lat wcześniej. Sam autor wspominał, że pisząc ją, stosował mechanizm autocenzury, ale i tak została odczytana jako antypartyjna. Dopiero kiedy ta opinia została przewartościowana, można było napisać scenariusz i przystąpić do realizacji filmu. Tamże, k. 15.
- ⁶ *Linia*, rozmawiał Marek Wieroński, „Ekran” 1974, nr 29, s. 14.
- ⁷ A. Klich, *Caly ten Kutz. Biografia niepokorna*, Kraków 2009, s. 170-171. Kutz tłumaczył, że zrobił ten film, aby móc spokojnie dalej prowadzić zespół Silesia oraz wyprodukować w nim *Sanatorium pod Klepsydrą* Wojciecha Jerzego Hasa, ale nie dla wszystkich brzmiało to przekonująco. Odczytywano to także jako koniunkturalizm Kutza.
- ⁸ Z. Kałużyński, *Męczennik na stanowisku*, „Polityka” 1975, nr 18. Zbigniew Safjan mówił o tym podczas kolaudacji, zwracając uwagę na kwestie dramaturgiczne: (...) *bohater nie ma przeciwnika, który powiedziałby mu, że trzeba te rzeczy robić inaczej, nie znamy innej propozycji, odnoszącej się do sposobu sprawowania władzy*. W: *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 31 października 1974 roku*, dz. cyt., k. 5.
- ⁹ A. L. Sowa, *Historia polityczna Polski 1944-1991*, Kraków 2011, s. 385. Przy okazji nastąpił też wzrost partyjnej biurokracji. Zob. A. Friszke, *Polska. Losy państwa i narodu 1939-1989*, Warszawa 2003, s. 333.
- ¹⁰ Bohdan Poręba zwracał uwagę na zawarty w *Linii* „praktycystyczny” obraz sprawowania władzy, natomiast brakowało mu pryncypiów. Te pojawiają się za kilka lat w jego filmie o dobrym sekretarzu. *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 31 października 1974 roku*, dz. cyt., k. 7.
- ¹¹ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 17 lutego 1977 r.*, dz. cyt., k. 19-20.

- ¹² *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 31 października 1974 roku*, dz. cyt., k. 23.
- ¹³ *Wysokie loty. Scenariusz filmu fabularnego*, scenariusz: Ryszard Filipiński, Władysław Wojciechowski, scenopis i dialogi: Ryszard Filipiński, reżyseria: Ryszard Filipiński, AFN, sygn. S-22958.
- ¹⁴ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 15 lutego 1979 roku*, AFN, sygn. A-344, poz. 184, k. 7.
- ¹⁵ Nikogo nie dziwiło, że podobne tematy podjęli właśnie Bohdan Poręba i Ryszard Filipiński, jednoznacznie kojarzeni z tendencjami nacjonalistycznymi w partii. Ich filmy można potraktować także jako przejaw osobistych przekonań czy wręcz obsesji. Przykładem mogą być wypowiedzi tego pierwszego podczas kolaudacji *Gdzie woda czysta...*, kiedy nie tylko odrzucił wszystkie zarzuty, uważając, że jego film nie został zrozumiany, ale ponadto mówił na przykład o odradzaniu się klik: *Widzimy to na przykładzie naszego życia, kiedy odradzają się grupy awanturników, które działały w 1968 roku i mimo że dostały cieżki, nie zawsze z tej walki zrezygnowały*, a scenę przemówienia Stępniaka komentował w następujący sposób: (...) *na tym polega siła działania demagogów, że oni posługują się pewnym procentem prawdy i to jest stara goebbelsowska metoda, tak postępowali hitlerowcy, na takich zasadach działa Wolna Europa i „Kultura” paryska*. W: *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 17 lutego 1977 r.*, dz. cyt., k. 27, 29. Warto dodać, że w scenopisie filmu pojawiała się jeszcze scena o wyraźnie antysemickim charakterze, która jednak do filmu nie weszła, zwracająca uwagę na rolę „Fejginów i innych”. *Gdzie woda czysta. Scenopis*, Bohdan Poręba wg scenariusza J. Bijaty [Ryszarda Gontarza] *Gdzie woda czysta i trawa zielona*, Warszawa – Łódź 1976 r., AFN, sygn. S-23326, k. 135. Anatol Fejgin był osławionym funkcjonariuszem aparatu bezpieczeństwa.
- ¹⁶ *Obronić polskość. Z Bohdanem Porębą w 75. rocznicę urodzin o kulturze, polityce i historii rozmawia Lech Z. Niekraś*, Wrocław bdw., s. 125.
- ¹⁷ Por. H. Kozłowski, *Świadectwo epoki*, „Stolica” 1981, nr 12.
- ¹⁸ Matusiak buduje dom, oczywiście nadużywając swojej władzy. Meble kupuje w Peweksie. Jego żonę robotnik ironicznie nazywa panią dziedziczką.
- ¹⁹ *Gdzie woda czysta i trawa zielona. Scenariusz*, AFN, sygn. S-22998, k. 127.
- ²⁰ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 17 lutego 1977 r.*, dz. cyt., k. 27.
- ²¹ T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 414.
- ²² *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 17 lutego 1977 r.*, dz. cyt., k. 16.
- ²³ P. Kwiatkowski, *Prawdy proste, prawdy złożone*, „Nowa Wieś” 1977, nr 22.
- ²⁴ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 17 lutego 1977 r.*, dz. cyt., k. 8.
- ²⁵ A. Ochalski, *Nie będzie spokoju*, „Ekran” 1977, nr 20, s. 21. Warto zauważyć, że w poprzednim numerze „Ekranu” ukazała się bardzo krytyczna recenzja *Człowieka z marmuru* autorstwa Benedykta Nosala – *Nie ma takich spraw*, „Ekran” 1977, nr 19, s. 20-21.
- ²⁶ A. Ochalski, dz. cyt.
- ²⁷ J. Skwara, *Dramat obywatelskiej troski*, „Kino” 1980, nr 1, s. 15.
- ²⁸ Tamże, s. 16.
- ²⁹ Z. Klaczyński, *Kryteria i paradoksy*, „Film” 1981, nr 9, s. 5. Zob. też: I. Kubicka, *Kuriata pilnie poszukiwany*, „Nadodrze” 1981, nr 4.
- ³⁰ T. Lubelski, dz. cyt., s. 414.
- ³¹ Ciekawym przykładem jest dyskusja o *Gdzie woda czysta i trawa zielona* opublikowana na łamach „Kina”. Rozmówcy starają się powiedzieć jak najmniej o samym filmie. „*Gdzie woda czysta i trawa zielona*”. *O filmie Bohdana Poręby mówią: Henryk Jankowski i Marian Kuszewski*, not. Lesław Bajer, „Kino” 1977, nr 6.
- ³² Choć, jak zanotował w *Dzienniku* Jan Józef Szczepański: *Naiwne intencje wykazania, że partia jest moralną siłą, zdolną do autoterapii, dały w rezultacie niezamierzony pokaz zmistyfikowanej demokracji niezdolnej do sensownego działania*. J. J. Szczepański, *Dzienniki, t. IV: 1973-1980*, Kraków 2015, s. 393. Zapis dotyczył pokazu filmu Poręby na IV Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku. Szczepański pisze również o zabiegach mających na celu nagrodzenie filmu, który jednak ostatecznie otrzymał tylko Nagrodę Publiczności.
- ³³ W. Wojciechowski, *Odpowiednia chwila*, w: *Wysokie loty. Nowela filmowa*, AFN, sygn. S-23201, k. 31.
- ³⁴ Tamże, k. 20.
- ³⁵ *Wysokie loty. Scenariusz filmu fabularnego*, dz. cyt., k. 102.
- ³⁶ *Wysokie loty. Scenopis filmu fabularnego*, scenariusz: Ryszard Filipiński, Władysław Wojciechowski, scenopis i dialogi: Ryszard Filipiński, AFN, sygn. S-23201, k. 6.

- ³⁷ K. Kutz, *Linia*. *Scenopis*, AFN, sygn. S-16171, k. 16.
- ³⁸ Tamże, k. 129.
- ³⁹ *Partia w filmie „Gdzie woda czysta i trawa zielona” jest żywym organizmem, a nie zasklepionym w rytuale przypisanych gestów monolitem: autorzy pokazują, że jak każdy organizm rozwija się ona, ale i choruje; że jest jedna, ale wielością ludzi, którzy ją tworzą, a ludzie ci nie muszą kierować się motywami ideowymi, bo są po prostu różni*. A. Ochalski, dz. cyt., s. 21.
- ⁴⁰ M. Misiorny, *Trud kształtowania życia*, „Trybuna Ludu” 1977, nr 97 (26 kwietnia).
- ⁴¹ H. Górski, *Czas oczyszczenia*, „Prawo i Życie” 1977, nr 19.
- ⁴² *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 17 lutego 1977 r.*, dz. cyt., k. 18.
- ⁴³ *MY nie ONI. Dyskusja nad filmem „Gdzie woda czysta i trawa zielona*, not. Wojciech Koczanowicz, „Sztandar Młodych” 1977, nr 133 (6 czerwca).
- ⁴⁴ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 31 października 1974 roku*, dz. cyt.
- ⁴⁵ E. Baniewicz, *Kazimierz Kutz. Z dołu widać inaczej*, Warszawa 1994, s. 58-59.
- ⁴⁶ Zob. np. R. Grzelak, „*Linia*”, „Dziennik Łódzki” 1975, nr 66 (20 marca); A. Iskierko, „*Linia*”, „Głos Pracy” 1975, nr 58 (10 marca).
- ⁴⁷ *Anna Lechicka obejrzała „Linie”, film polski w reż. Kazimierza Kutza*, „Szpilki” 1975, nr 11, s. 17.
- ⁴⁸ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 17 lutego 1977 r.*, dz. cyt., k. 31.
- ⁴⁹ Tamże, k. 22.
- ⁵⁰ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 15 lutego 1979 roku*, dz. cyt., k. 3.
- ⁵¹ Tamże, k. 2.
- ⁵² Tamże, k. 8.
- ⁵³ Tamże, k. 12.
- ⁵⁴ Tamże, k. 7.
- ⁵⁵ Tamże, k. 8.
- ⁵⁶ Tamże, k. 3.
- ⁵⁷ Tamże, k. 16.
- ⁵⁸ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 17 lutego 1977 r.*, dz. cyt., k. 9.
- ⁵⁹ W czasie dyskusji, ani zresztą później w prasie, nie wskazywano sytuacji, która stała się bezpośrednią inspiracją filmu. Por. *Obronić polskość...* dz. cyt., s. 125.
- ⁶⁰ E. Baniewicz, dz. cyt., s. 60.
- ⁶¹ (ż) [Szczepan Żaryn], *Gdzie woda czysta i trawa zielona*, „Ekran” 1976, nr 39, s. 12. Na kwestię wspólnoty w *Wysokich lotach* zwracał uwagę Lech Wieluński, mówiąc, że bohater wreszcie nie jest samotny, nie przegrywa tragicznie, znajduje poparcie i jest to bardziej zgodne z teraźniejszością. *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 15 lutego 1979 roku*, dz. cyt., k. 11.
- ⁶² A. Ochalski, dz. cyt., s. 21.
- ⁶³ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 31 października 1974 roku*, dz. cyt., k. 9.



Gdzie woda czysta i trawa zielona, reż. Bohdan Poręba (1977)