

Grzegorz Łęcicki*

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

ORCID: 0000-0003-3600-9990

ZNACZENIE NIEDOOKREŚLEŃ ORAZ DETALI W SZTUCE KINEMATOGRAFICZNEJ NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI ANDRZEJA WAJDY I STANISŁAWA BAREI

Streszczenie

Syntetyczne przedstawienie roli i znaczenia niedookreśleń, detali i elementów audialnych w polskich filmach fabularnych i serialach telewizyjnych na przykładzie dzieł Andrzeja Wajdy i Stanisława Barei. Zaakcentowanie znaczenia szczegółów w sztuce kinematograficznej. Przedstawienie przykładów niedomówień jako narzędzi aluzji historycznych i politycznych. Przypomnienie symbolicznego znaczenia elementów audialnych, szczególnie utworów patriotycznych. Wskazanie charakterystycznych i wymownych detali zarówno w znanych filmach fabularnych – dramatycznych i komediowych, jak i w popularnych serialach telewizyjnych. Przykład analitycznego studium ilustrującego potrzebę edukacji medialnej i dokładnego oglądania przekazów filmowych jako komunikatów medialnych.

Słowa kluczowe: film polski, Andrzej Wajda, Stanisław Bareja, niedookreślenie, szczegół

* Grzegorz Łęcicki – prof. UKSW dr hab., teolog mediów i komunikacji, kierownik Katedry Teologii Środków Społecznego Przekazu i Edukacji Medialnej, przewodniczący Rady Dyscypliny Nauk o Komunikacji Społecznej i Mediach w Instytucie Edukacji Medialnej i Dziennikarstwa (IEMiD) na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, od 2018 r. dyrektor IEMiD; badacz mediów audiowizualnych, głównie filmów fabularnych oraz seriali telewizyjnych, autor m.in. monografii *Widmo prawdy – projekcja fałszu. Ekranowa indoktrynacja, manipulacja i propaganda na przykładzie fabularnych oraz serialowych obrazów wojny, okupacji i stalinizmu w kinematografii polskiej 1944–2019*, Warszawa 2020.

Summary

THE IMPORTANCE OF UNDEFINITIONS AND DETAILS IN THE ART OF CINEMATOGRAFICAL ART ON THE EXAMPLE OF THE WORK OF ANDRZEJ WAJDA AND STANISŁAW BAREJA

Synthetic presentation of the role and meaning of understatements, details and audio elements in Polish feature films and TV series on the example of works by Andrzej Wajda and Stanisław Bareja. Emphasizing the importance of details in the art of cinematography. Presenting examples of understatements as tools of historical and political allusions. A reminder of the symbolic meaning of audio elements, especially patriotic songs. Indication of characteristic and eloquent details both in well-known feature films – dramatic and comedy, as well as in popular TV series. An example of an analytical study illustrating the need for media education and careful viewing of film messages as media messages.

Keywords: Polish film, Andrzej Wajda, Stanisław Bareja, understatement, detail

Wstęp

Do istotnych cech fabularnych dzieł kinematograficznych należą niedookreślenia rozumiane jako właściwe językowi ruchomych obrazów nawiązania do świata realnego, wymagające od widzów wypełnienia w procesie percepcji¹, a więc wiedzy, wyobraźni, skojarzeń². W narracji filmowej obok jej głównych elementów istotne są także detale, które pozornie wydają się nie mieć jakiegoś szczególnego znaczenia dla ogólnej wymowy obrazu, ale jednak są ważne jako komunikaty określonych treści mających nierzadko wymiar symboliczny, alegoryczny³. Celem niniejszego studium jest wskazanie charakterystycznych egzemplifikacji niedookreśleń, niedomówień, domyślników oraz szczegółów i zaakcentowanie ich znaczenia jako elementów filmów fabularnych oraz seriali telewizyjnych, głównie na przykładzie twórczości kinematograficznej dwóch wybitnych polskich reżyserów, a mianowicie Andrzeja Wajdy oraz Stanisława Barei. Mimo przepaści gatunkowej dzielącej ich obrazy – Wajda realizował dramaty, a Bareja komedie – obaj zgodnie z wymogami sztuki kinematograficznej i uwarunkowaniami politycznymi umiejętnie posługiwali się niedookreśleniami oraz detalami, by komunikować widzom zaplanowane treści. Metoda indukcji fenomenologicznej,

¹ Por. M. Hendrykowski, *Narracja w filmie i ruchomych obrazach*, Poznań 2019, s. 96–98.

² Por. Tenże, *Semiotyka ruchomych obrazów*, Poznań 2014, s. 53–56.

³ Por. J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 2008, s. 277–280, 332.

odnosząca się do filmów jako przekazów medialnych i zakładająca poznawanie szczegółów oraz zrozumienie intencji twórców, stanowić będzie podstawowe narzędzie prowadzonych badań⁴.

Niedomówienie jako narzędzie aluzji historycznych i politycznych

W okresie PRL-u, gdy wszelkie przekazy medialne podlegały cenzurze, niedomówienia były stosowane przez niektórych niepokornych wobec ustroju i władz autorów dzieł kinematograficznych jako aluzje i nawiązania do treści niemożliwych do przedstawienia i rozwinięcia najczęściej ze względów politycznych.

W serialach komediowych Stanisława Barei

Wymownym przykładem posługiwania się formą niedomówień była twórczość arcymistrza komedii, Stanisława Barei. Jego dwa ostatnie dzieła, czyli seriale *Alternatywy 4*⁵ oraz *Zmiennicy*⁶ zawierają treści odbiegające od klasycznej konwencji komediowej. W serialu *Alternatywy 4*, który zyskał miano kultowego⁷, mimo zabawnej i satyrycznej formy udanie wyśmiewającej absurdu codziennej egzystencji w Polsce Ludowej, pojawiły się elementy niezwykle dramatyczne, odnoszące się do faktów i wydarzeń tragicznych oraz niezwykle bolesnych, bo przemilczanych i zakłamywanych. Gdy Balcerkom, mieszkającym w ruderze na Targówku, urzędnik w towarzystwie milicjanta doręczył dokument przydziału mieszkania spółdzielczego na Ursynowie, to zdziwiona Balcerkowa zapytała o termin dokonanej przez męża wpłaty: „A kiedy to on niby płacił?” Biuralista po zerknięciu na dokumenty ze smutnym wyrazem twarzy odpowiedział ponurym głosem: „W 70-tym, w grudniu”⁸. Była to wyraźna aluzja do dramatu, który się wtedy rozegrał na Wybrzeżu, gdy władza krwawo stłumiła protesty stoczniovców demonstrujących przeciwko drastycznym podwyżkom cen żywności⁹. Twórcy badanego serialu posłużyli się wzmianką o dacie jako aluzją przypominającą tragedię, stanowiącą początek przemian politycznych w Polsce¹⁰. Współscenarzysta

⁴ Por. G. Łęcicki, *Analiza filmu jako przekazu medialnego w świetle teologii środków społecznego przekazu*, w: G. Łęcicki, M. Butkiewicz, P. Drzewiecki, D. Jaszewska, *Film w perspektywie teologii mediów i edukacji medialnej*, Warszawa 2017, s. 16–19.

⁵ Zob. *Alternatywy 4*, reż. S. Bareja, 1983.

⁶ Zob. *Zmiennicy*, reż. S. Bareja, 1986.

⁷ Por. P. K. Piotrowski, *Kultowe seriale*, Warszawa 2011, s. 244.

⁸ Zob. *Alternatywy 4*, dz. cyt., odc. 1, *Przydział*.

⁹ Por. J. Eisler, *Grudzień 1970. Geneza, przebieg, konsekwencje*, Warszawa 2012, s. 129–355.

¹⁰ Por. J. Płoński, *Alternatywy 4. Przewodnik po serialu i rzeczywistości*, Warszawa b.d.w., s. 34.

cyklu, Janusz Płoński, stwierdził: „To była również kpina z ówczesnej propagandy zawsze przedstawiającej robotników i studentów jako wichrzycieli. Jeszcze jedno porozumiewawcze mrugnięcie okiem do widzów, że my wiemy, o co chodzi, i wy też wiecie. Przypomnieliśmy, że ta data jest ważna i że trzeba o niej pamiętać. Ta scena ma właśnie takie drugie dno”¹¹. Podobnych zabiegów w analizowanym serialu jest więcej.

W życiorysie opowiadanym przez docenta Furmana, prezesa spółdzielni mieszkaniowej¹², umieszczono wiele podtekstów odnoszących się do charakterystycznych i dramatycznych wydarzeń z historii PRL-u. Docent relacjonował, że jeden z jego współpracowników wyjechał do Radomia, co stanowiło aluzję do protestów robotniczych w czerwcu 1976 r.¹³ Furman wspominał również: „W 68-mym zostałem docentem i już właśnie miałem dostać mieszkanie po jednym syjonście (...) ale (...) zostało przydzielone jednemu takiemu, co przyjechał z Katowic”¹⁴. Napomknięcie o awansie na docenta i obietnicy mieszkania nawiązywało do wywołanej w 1968 r. przez ówczesną ekipę rządzącą Władysława Gomułki kampanii antysemitkiej¹⁵, która spowodowała emigrację dużej części inteligentów pochodzenia żydowskiego, w tym także blisko pół tysiąca naukowców¹⁶. Opuszczone stanowiska na uczelniach otrzymywali tzw. docenci marcowi, czyli adiunkci nie mający stopnia doktora habilitowanego, a nawet tylko magistrowie. Wspomnienie o przybyści z Katowic stanowi zaś napomknięcie o nowej ekipie rządzącej, przybyłej do stolicy wraz z E. Gierkiem ze Śląska¹⁷.

W odcinku wyjaśniającym genezę tytułowego adresu autorzy w ironicznej formie skomentowali, niemal wszechobecne w miastach PRL-u, nazwy ulic upamiętniające postacie z komunistycznego panteonu. Podczas pokazanego w serialu posiedzenia Dzielnicowej Rady Narodowej jej przewodniczący zaproponował, by patronem nowej ulicy został porucznik Kazubek. Na pytanie któregoś z radnych, kto to taki, przewodniczący nie umiał odpowiedzieć i poprosił sekretarkę o przejrzenie dokumentów. Panna Jola odczytała zebrany, że Kazubek „odznaczył się przy budowaniu zrębów i kładzeniu podwalin”, pracował na Koszykowej, a potem został przeniesiony na Rakowiecką¹⁸. Autorzy w zawoalowany sposób dali do zrozumienia, że porucznik Kazubek to był typowy tzw. utrwalacz władzy

¹¹ Zob. Tamże, s. 34–35.

¹² Zob. *Alternatywy 4*, dz. cyt., odc. 1, *Przydział*.

¹³ Por. P. Sasanka, *Czerwiec 1976. Geneza, przebieg, konsekwencje*, Warszawa 2006, s. 169–222.

¹⁴ Zob. *Alternatywy 4*, dz. cyt., odc. 1, *Przydział*.

¹⁵ Por. P. Gajdziński, *Gomułka. Dyktatura ciemniaków*, Poznań 2017, s. 358–361, s. 387–393.

¹⁶ Por. J. Eisler, *Polski rok 1968*, Warszawa 2006, s. 116–127, s. 130–132.

¹⁷ Por. P. Gajdziński, *Gierek. Człowiek z węgla*, Poznań 2014, s. 166–167.

¹⁸ Zob. *Alternatywy 4*, dz. cyt., odc. 2, *Pierwsza noc*.

ludowej i ubowiec, na co zresztą wskazywało wyraźnie jego nazwisko (Kaz-Ubek jak i kojarzone z UB wymienione stołeczne adresy¹⁹.

Podobne nazwisko, a mianowicie Zubek, występowało wcześniej w serialu kryminalnym *07 zgłoś się*²⁰. Noszący je służbista, ociężały, leciwy porucznik milicji stanowił przeciwieństwo inteligentnego, młodego, wysportowanego porucznika Borewicza. Nazwisko Zubek wskazywało na nieinteligentne pochodzenie, a niekiedy bywało interpretowane jako świadome skojarzenie z UB. Wszak po rozwiązaniu MBP i UB – w 1954 r. – niektórzy jego funkcjonariusze znajdowali zatrudnienie w szeregach nowego resortu, czyli w MSW albo w milicji²¹. Ścisła współpraca, a raczej podległość MO wobec SB należała do istoty funkcjonowania resortu bezpieczeństwa w PRL-u²². Poczciwy pan Antoni to jednak prosty Zubek, a nie żaden Z-Ubek, podobnie jak inny wcześniejszy serialowy milicjant, również porucznik Zubek²³, nadgorliwy oficer ze szkoły tresury psów milicyjnych z cyklu *Przygody psa Cywila*²⁴.

W analizowanym serialu *Alternatywy 4* pojawiło się jeszcze kilka istotnych aluzji do przemilczanych faktów z najnowszej historii Polski. Balcerek żartował z przemianowania Katowic na Stalinogród²⁵. Dokonano tego po śmierci kremłowskiego dyktatora; stolica Górnego Śląska odzyskała swą oryginalną nazwę w 1956 r.²⁶ Majewski wspominał o rwaniu się na drugi brzeg i zabraniającym tego rozkazie czekania²⁷. Krótka wypowiedź sygnalizowała dramat Powstania Warszawskiego, pozbawionego odsieczy ze strony LWP i armii sowieckiej, które w połowie września 1944 r. zdobyły Pragę²⁸ i zostały wstrzymane na prawym brzegu Wisły²⁹. Ubiegający się o mieszkanie Cichocki, mający dostarczyć do spółdzielni kolejne bzdurne zaświadczenie, stwierdził: „Moi rodzice już dawno nie żyją. Ojciec umarł jeszcze w 43-cim u nich na mrozie”³⁰, co stanowiło przypomnienie o zsyłkach Polaków na Sybir jako formie terroru stalinowskiego wobec obywateli RP³¹. Z pierwotnej wersji scenariusza cenzura usunęła dokładne określenie „w Komi”;

¹⁹ Por. J. Płoński, *Alternatywy 4...*, dz. cyt., s. 86–88.

²⁰ Zob. *07 zgłoś się*, reż. K. Szmagier, A. J. Piotrowski, K. Tarnas, 1976–1987.

²¹ Por. R. Terlecki, *Miecz i tarcza komunizmu. Historia aparatu bezpieczeństwa w Polsce 1944–1990*, Kraków 2013, s. 122–125, 134.

²² Por. P. K. Piotrowski, *07 zgłasza się. Opowieść o serialu*, Warszawa 2013, s. 15.

²³ Por. P. K. Piotrowski, *07 zgłasza się...*, dz. cyt., s. 117–118.

²⁴ Zob. *Przygody psa Cywila*, reż. K. Szmagier, 1968–1970.

²⁵ Zob. *Alternatywy 4*, dz. cyt., odc.3, *Pierwsza noc*.

²⁶ Por. J. Płoński, *Alternatywy 4*, dz. cyt., s. 90–91.

²⁷ Zob. *Alternatywy 4*, dz. cyt., odc. 3, *Pierwsza noc*.

²⁸ Por. A. Borkiewicz, *Powstanie Warszawskie 1944. Zarys działań natury wojskowej*, Warszawa 1969, s. 403–409.

²⁹ Por. N. Iwanow, *Powstanie Warszawskie widziane z Moskwy*, Kraków 2010, s. 109–116.

³⁰ Zob. *Alternatywy 4*, dz. cyt., odc.4, *Profesjonaliści*.

³¹ Por. W. Roszkowski, *Historia Polski 1914–2015*, Warszawa 2017, s. 109–111.

wskazujące na republikę autonomiczną, w której znajdowały się osławione obozy pracy i śmierci³², co stanowiło o postrzeganiu jej jako jednego wielkiego łagru³³. Kolejne miejsce zesłań, Wierchojańsk, wspomniała żona Majewskiego³⁴. W badanym cyklu znalazły się także aluzje do najbardziej drażliwego dla PRL-u faktu, stale zakłamywanego, czyli zbrodni katyńskiej³⁵. W ostatnim odcinku w emitowanej pierwotnie wersji podteksty o Katyniu cenzura wycięła; dopiero w III RP przywrócono usuniętą sekwencję³⁶. W końcowych częściach badanego cyklu³⁷ w zawołowany sposób poruszony został motyw likwidowania po wojnie świadków mordy katyńskiego³⁸. Okazało się, że Majewski tak naprawdę nazywał się Henryk Gwizdecki, a jego relacja stanowiła nawiązanie do znanej z edycji zagranicznych i podziemnych książki prof. Stanisława Swianiewicza *W cieniu Katynia*. Należy mocno podkreślić, że komediowa forma badanego cyklu nie przeszkodziła twórcom w przemyceniu treści dramatycznych, bardzo ważnych dla społecznej świadomości historycznej³⁹.

Analogiczny mechanizm Stanisław Bareja zastosował również w swoim ostatnim dziele, czyli w serialu *Zmiennicy*, stanowiącym kolejną ironiczną wizję nonsensów życia codziennego wynikających z ustroju Polski Ludowej⁴⁰. Swoistą syntezę ojczystych dziejów zawarł w odcinku *Podróż sentymentalna*⁴¹. Tytuł mogący stanowić odniesienie do romantycznego spotkania głównych bohaterów, czyli Kasi i Jacka, zaakcentował jednak istotne znaczenie pamięci historycznej dla świadomości społecznej i tożsamości narodowej. W pociągu niezbyt rozgarnięty chłopak opowiadał koledze *Pana Tadeusza*, a nawet recytował prolog poematu. Wcześniej jednak mówił: „Czasem jak się trafi podchodząca książka, to bardziej wciąga jak w telewizorze (...) Jak rany, teraz to trafiłem taką jedną. To taki jeden (...) chciał, żeby wszystko było git i żeby zrobiły powstanie, ale tamci (...) nie skapowali się o co się rozchodzi i zamiast w tamtych, to oni w swoich. I zamiast powstania wszystko *pierdut* (...) a później przyszli [tu szeptem koledze do ucha] no i wszystkich zamkli”. Zabawne młodzieżowe streszczenie istoty poematu na-

³² Zob. J. Płoński, *Alternatywy 4*, dz. cyt., s. 139.

³³ Por. A. Applebaum, *Gulag*, tł. J. Urbański, Warszawa 2005, s. 98.

³⁴ Zob. *Alternatywy 4*, dz. cyt., odc. 5, 20-ty stopień zasilania.

³⁵ Zob. *Alternatywy 4*, dz. cyt., odc. 9, *Upadek*.

³⁶ Por. M. Replewicz, *Stanisław Bareja alternatywnie*, Poznań 2019, s. 292–294.

³⁷ Zob. *Alternatywy 4*, dz. cyt., odc. 7, *Spisek*; odc. 8, *Wesele*; odc. 9, *Upadek*.

³⁸ Por. J. Płoński, *Alternatywy 4...*, dz. cyt., s. 227, 260; T. Urban, *Katyń. Zbrodnie i walka propagandowa wielkich mocarstw*, tł. E. Ziegler-Brodnicka, Warszawa 2019, s. 419–424, s. 432–451.

³⁹ Por. J. Płoński, *Alternatywy 4*, dz. cyt., s. 196–200, 227, 260.

⁴⁰ Por. P. K. Piotrowski, *Kultowe seriale*, dz. cyt., s. 264.

⁴¹ Zob. *Zmiennicy*, dz. cyt., odc. 9, *Podróż sentymentalna*.

rodowego zawierało pomijany w szkolnych analizach wątek powstania przeciwko Moskalom na Litwie oczekującej nadejścia Napoleona.

W jednej z kolejnych sekwencji siedzący na łące chłop wspominał: „Jak byłem takim kajtkiem, to chcieli przejść przez tę rzekę, ale nie dali rady. Przepędził ich stąd generał Sikorski (...) To wierna rzeka”. Była to wyraźna aluzja do wojny polsko-bolszewickiej i bitwy warszawskiej w 1920 r., której jedną z części była bitwa nad Wkrą⁴². Przypomnienie tytułu powieści Stefana Żeromskiego *Wierna rzeka* stanowiło nawiązanie do Powstania Styczniowego. Stanisławowi Barei był też zapewne znany fakt zatrzymania przez cenzurę zrealizowanego w 1983 r. filmu Tadeusza Chmielewskiego, będącego ekranizacją owej powieści Żeromskiego⁴³. Obraz *Wierna rzeka*⁴⁴ miał premierę dopiero 31 sierpnia 1987 r., a więc już po śmierci Barei, który zmarł 14 czerwca 1987 r. W badanym odcinku serialu *Zmiennicy* przeszłość Rzeczypospolitej przedstawił na przykładzie historii własnego rodu Ksawery Radziwiłł, poszukujący ukrytych pamiątek w parku okalającym ruinę pałacu w Zatorach. Po otwarciu odnalezionej skrzyni informował o odzyskanych dokumentach: „Patent oficerski. Akt nadania Zygmunta Augusta”. Pokazał również Gwiazdę Wytrwałości z Powstania Listopadowego, a kamera zaprezentowała Krzyż Srebrny Orderu Virtuti Militari. W końcowej scenie badanego odcinka taksówkarz Jacek pokazał swemu zmiennikowi otrzymaną od księcia obrączkę z napisem „Ojczyzna obrońcy swemu” i wyjaśnił, że było to odznaczenie za męstwo przyznawane podczas Insurekcji Kościuszkowskiej przez samego Naczelnika.

Wskazane wyżej krótkie komunikaty nie tylko przypominały o faktach przemilczanych i zakłamywanych, ale przede wszystkim podważały jeden z najważniejszych mechanizmów propagandy komunistycznej przekonujących, że przeszłość Rzeczypospolitej była zła, mało istotna i dopiero PRL stanowił prawdziwy początek Polski. Opisane sekwencje pokazywały również znaczenie arystokracji jako elity społeczeństwa. Sygnałizowały również permanentne zagrożenie najpierw ze strony carskiej, a potem bolszewickiej Rosji. Kontrastem wobec zaprezentowanych niedookreśleń, aluzji, niedomówień było ukazanie ignorancji młodego pokolenia, nieznającego historii Warszawy. Zastępujący Kasię kierowca taksówki, młody Koniuszko, nie znał dawnej lokalizacji pomnika księcia Józefa Poniatowskiego oraz nie wiedział, gdzie był Adolf-Hitler-Platz (podczas okupacji Niemcy tak nazwali Pl. Piłsudskiego); nie wiedziały tego także młode dyspozytorki w centrali przedsiębiorstwa taksówkowego.

Wspominający zwycięstwo generała Sikorskiego chłop pasący krowy na łące stwierdził: „Mój syn nie słyszał. Mówił, że ich o takim w szkole nie uczono, że

⁴² Por. A. Nowak, *Kłęska imperium zła. Rok 1920*, Kraków 2020, s. 122, 125.

⁴³ Por. *Jak rozpętałem polską komedię filmową. Tadeusz Chmielewski w rozmowie z Piotrem Śmiałowskim*, Warszawa 2012, s. 234–236.

⁴⁴ Zob. *Wierna rzeka*, reż. T. Chmielewski, 1983.

głupoty gadam. A miał same piątki, dobrze się uczył. No, ale z wiekiem doszedł do rozumu. Jakies trzy lata temu przychodzi do mnie i mówi, że jednak, jednak racja była po mojej stronie”. Reżyser jasno zasygnalizował zarówno manipulowanie historią w programie nauczania w epoce PRL-u, jak i funkcjonowanie niezależnych, poza cenzuralnych źródeł wiedzy. Wolno przypuszczać, że S. Bareja poza pamięcią świadków wskazywał także na istnienie podziemnego ruchu wydawniczego, którego sam był aktywnym uczestnikiem⁴⁵. Podziemne wydawnictwa solidarnościowe i docierające do kraju edycje polskich oficyn emigracyjnych obalały monopol informacyjny oficjalnych mediów PRL-u⁴⁶, m.in. poprzez propagowanie prawdy historycznej. Jak wcześniej w serialu *Alternatywy 4*, tak i w cyklu *Zmiennicy* reżyser wplótł przekaz poważnych treści w narrację żartobliwą i satyryczną.

W obrazach dramatycznych Andrzeja Wajdy

Konieczne w warunkach cenzury posługiwanie się aluzjami, metaforami, niedomówieniami, dzięki którym odbiorcy odczytywali intencje autorów, stanowiło swoistą formę dialogu społecznego oraz komunikowania o osobach, faktach, zjawiskach pomijanych w innych, oficjalnych i propagandowych przekazach. Nie zawsze owe zawoalowane przez twórców komunikaty były dla wszystkich zrozumiałe⁴⁷. Tak było w przypadku filmu Andrzeja Wajdy *Lotna*⁴⁸, który wywołał wielką falę krytyki m.in. ze względu na scenę sugestywnej szarży ułanów z szabłami na czołgi, co odbierano jako podważenie autorytetu elity II RP i etosu jej armii⁴⁹. Gorące dyskusje oraz polemiki rozgorzały z powodu dosłownej interpretacji przedstawionych scen⁵⁰, postrzeganych przez niektórych nawet jako „szyderstwo z klęski wrześnieowej”⁵¹. Dopiero wyjaśnienia składane potem przez reżysera tłumaczyły sens przedstawionych obrazów jako pewnych skrótów oraz symbolicznych wizji⁵². Napisane później wspomnienia twórcy pozwoliły jeszcze lepiej zrozumieć jego intencje oraz roztropnie interpretować symbolikę ukazanych obrazów, przypominających nieistniejący świat okrytej chwałą polskiej

⁴⁵ Zob. M. Replewicz, *Oczko się odlepiło temu misiu... Biografia Stanisława Barei*, Warszawa 2015, s. 353–379.

⁴⁶ Por. A. Paczkowski, *Wojna polsko-jaruzelska. Stan wojenny w Polsce 13 XII 1981–22 VII 1983*, Warszawa 2006, s. 147–149, 231–233; R. Terlecki, *Solidarność 1980–1989. Polska droga do wolności*, Kraków 2018, s. 156, 219.

⁴⁷ Por. J. Płoński, *Alternatywy 4*, dz. cyt., s. 197–200.

⁴⁸ Zob. *Lotna*, reż. A. Wajda, 1959.

⁴⁹ Por. B. Michalak, *Wajda. Kronika wypadków filmowych*, b.m.w. 2016, s. 54–55.

⁵⁰ Por. W. Bereś, K. Burnetko, *Andrzej Wajda. Podejrzany*, Warszawa 2013, s. 60–61.

⁵¹ P. Włodarski, *Pan Andrzej. Opowieść dokumentalna a Andrzej Wajdzie*, Łódź 2001, s. 66.

⁵² Zob. W. Bereś, K. Burnetko, *Andrzej Wajda...*, dz. cyt., s. 60.

kawalerii⁵³. Początkowa scena przedstawiająca szwadron ułanów jadący leśnymi duktami wśród drzew mieniących się barwami pięknej polskiej jesieni, stanowiła ekranowy fresk, będący kontrastem wobec nadchodzącej lawiny zła⁵⁴. Zapewne nie dla wszystkich było jasne, że uwiarygodnieniu obrazu miało służyć obsadzenie w epizodycznej roli księdza-kawalerzysty, znakomitego jeźdźca, trzykrotnego olimpijczyka, podpułkownika Karola Rómmła, dającego popis umiejętności ułańskich⁵⁵. To kolejny przykład niedookreślenia mającego przypominać świat i ludzi należących do przeszłości.

W filmie *Człowiek z marmuru*⁵⁶, określanym niekiedy jako ostatni obraz Polskiej Szkoły Filmowej albo pierwszy film Kina Moralnego Niepokoju⁵⁷, przypomnienie czasów polskiego stalinizmu i późniejszej epoki tzw. realnego socjalizmu z perspektywy połowy lat 70. i w konfrontacji z propagandą sukcesu kończy się sekwencją ukazującą bohaterkę, Agnieszkę, poszukującą na Wybrzeżu Maćka Tomczyka, syna dawnego przodownika pracy, Mateusza Birkuta. Ojciec młodej reżyserki dopytywał o przyczynę odebrania jej możliwość realizacji filmu o Birkucie i tłumaczył: „Nikt się nie boi wszystkiego. Jak się ktoś boi, to jednej rzeczy. Co to za rzecz?” Gdy córka odpowiedziała, że nie wie, to ojciec, prosty kolejarz, dawny żołnierz lub partyzant (o czym świadczyła Odznaka Grunwaldzka na mundurze), polecił jej się dowiedzieć i odnaleźć Birkuta. Sceny rozgrywające się potem przed wejściem do Stoczni Gdańskiej wraz z widokiem portowych dźwigów i obrazami budowy statków oraz słowa Maćka Tomczyka „Ojciec nie żyje”, kojarzyły się z tragedią grudnia 1970 r.⁵⁸ Stanowiły również odpowiedź na pytanie ojca Agnieszki o przyczynę strachu przed jej filmem: trwogę władz – które egzemplifikowała postać redaktora z telewizji – budziła prawda o kolejnym przykładzie opresyjności totalitarnego ustroju PRL. Jasno i wprost zostało to pokazane później, w kontynuacji dzieła, czyli w filmie *Człowiek z żelaza*⁵⁹, zrealizowanym w warunkach zelżenia cenzury po powstaniu „Solidarności” w sierpniu 1980 r., a przed wprowadzeniem stanu wojennego w grudniu 1981 r. Błyskawicznie zrealizowany *Człowiek z żelaza* miał premierę 27 lipca 1981 r. Na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes w 1981 r. zdobył Złotą Palmę. Swoistym dopełnieniem ekranowego obrazu dziejów „Solidarności”

⁵³ Zob. A. Wajda, *Kino i reszta świata. Autobiografia*, Kraków 2013, s. 14–21.

⁵⁴ Podobna scena, przedstawiająca marsz szwadronu ułanów pośród kwitnącego sadu, znalazła się w czołówce filmu *Zamach stanu*, reż. R. Filipiński, 1980.

⁵⁵ Por. A. Wajda, *Kino i reszta świata...*, dz. cyt., s. 14–15.

⁵⁶ Zob. *Człowiek z marmuru*, reż. A. Wajda, 1976.

⁵⁷ Por. M. Hendrykowski, *Polska szkoła filmowa*, Poznań 2019, s. 378.

⁵⁸ Scena poszukiwania przez Agnieszkę grobu Birkuta na gdańskim cmentarzu została usunięta, a potem wstawiona do filmu *Człowiek z żelaza*. Zob. W. Bereś, K. Burnetko, *Andrzej Wajda...*, dz. cyt., s. 113.

⁵⁹ Zob. *Człowiek z żelaza*, reż. A. Wajda, 1981.

stała się filmowa biografia jej przywódcy, czyli film *Wałęsa. Człowiek z nadziei*⁶⁰, wyprodukowana już w III RP.

Swoiste niedopowiedzenie znalazło się w serialu Andrzeja Wajdy *Z biegiem lat, z biegiem dni...*⁶¹. W ostatnim odcinku przedstawiającym szkolenie drużyn strzeleckich w 1914 r. i ich wymarsz z Krakowa na front jeden z dowódców, rozmawiając z niezdecydowanym intelektualistą, powiedział: „Trzeba się będzie wyłamać z narodu. Nadać sobie prawo wystąpienia za cały naród. Stworzyć fakt dokonany”. Na pytanie interlokutora: „No, ale kto się odważy wziąć na siebie taką odpowiedzialność i kogo u nas posłuchają?” komendant strzelców odpowiedział: „Taki jest tylko jeden”⁶². Telewidzowie sami musieli natychmiast skojarzyć, że chodziło o legendarnego Komendanta, Józefa Piłsudskiego. Jego nazwisko padło później dwukrotnie w innym kontekście w końcowych sekwencjach badanego odcinka.

Symboliczna wymowa elementów audialnych

Przywołane dotąd przykłady niedookreśleń i detali odnosiły się głównie do komunikatów audiowizualnych. Należy więc jeszcze koniecznie zwrócić uwagę na audialne detale niektórych filmów Wajdy i Barei. Za dzieło wyjątkowe pod tym względem uznaje się obraz Andrzeja Wajdy *Popiół i diament*⁶³. Treść filmu, wymowa polityczna, genialna kreacja Zbigniewa Cybulskiego, sceny symboliczne niejako przyćmiły niezwykle bogatą i zróżnicowaną warstwę melodyczną owego obrazu. Pojawiła się w nim bowiem zarówno muzyka poważna, jak i melodie popularnych szlagierów przedwojennych, piosenek wojskowych oraz partyzanckich⁶⁴. Czołówkę filmu ilustrowały spletające się ze sobą fragmenty melodii nostalgicznej *Deszcz, jesienny deszcz* oraz bojowej *Hej, chłopcy, bagnet na broń!* W sali balowej orkiestra grała popularne przedwojenne melodie, np. *Kiedy będziesz zakochany*, *Chryzantemy złociste*, *Ukochana, ja wrócę*, a także walca *Wiener Blut* Straussa. Piosenkarka wykonała *Czerwone maki na Monte Cassino*. Uczestnicy bankietu śpiewali jedną z wersji piosenki *Choć burza huczy wkoło nas*. W pokoju hotelowym komuniści, uczestnicy wojny domowej w Hiszpanii, słuchali puszczonej z płyty hiszpańskiej pieśni rewolucyjnej. Maszerujący nocą ulicą miasteczka żołnierze radzieccy śpiewali jakąś wojenną pieśń rosyjską⁶⁵. W końcowej sekwencji filmu pojawiło się nieudolne wykonanie *Poloneza As-dur*

⁶⁰ Zob. *Wałęsa. Człowiek z nadziei*, reż. A. Wajda, 2013.

⁶¹ Zob. *Z biegiem lat, z biegiem dni...*, reż. A. Wajda, E. Kłosiński, 1980.

⁶² Zob. *Z biegiem lat, z biegiem dni...*, dz. cyt., odc. 8, Kraków 1914.

⁶³ Zob. *Popiół i diament*, reż. A. Wajda, 1958.

⁶⁴ Por. M. Hendrykowski, *Popiół i diament*, Poznań 2008, s. 81.

⁶⁵ Nie jest to jednak *Tiomnaja noc*. Por. M. Hendrykowski, *Popiół i diament*, dz. cyt., s. 81.

Chopina oraz karykaturalny taniec przy wtórze poloneza *Pożegnanie Ojczyzny* Ogińskiego. Ta melancholijna melodia stanowiła także tło napisów końcowych badanego obrazu i jednoznacznie sugerowała rozstanie z odchodzącą w przeszłość dawną, wolną Ojczyzną; polonez Ogińskiego jednoznacznie się bowiem kojarzył z utratą niepodległości i nadchodzącą epoką zaborów, a w kontekście *Popiołu i diamentu* mógł być odczytywany jako odniesienie do ponownego zniewolenia Polski. Słowa pieśni *Czerwone maki na Monte Cassino* były ilustracją jednej z najsłynniejszych scen polskiego kina, czyli wspominania poległych akowców, a także symbolicznie odnosiły się do postaci głównych bohaterów, Maćka i Andrzeja⁶⁶, jako przedstawicieli skazanego na zagładę okupacyjnego pokolenia bojowników o niepodległość, dla których nie było miejsca w nowej, komunistycznej Polsce⁶⁷.

Kontrastem wobec groteskowego tańca kończącego film *Popiół i diament* stała się scena ukazująca dostojeństwo i efektywność godnego wykonania poloneza w końcowej sekwencji ekranizacji *Pana Tadeusza*⁶⁸. Nowy, wspaniały utwór Wojciecha Kilara zachwycał doskonałością jako melodia szlachetnego tańca, będącego niejako symboliczną paradą świetności dawnej Rzeczypospolitej, piękna jej obyczaju i majestatu narodowej tradycji. Znakomite, charakterystyczne postacie bohaterów, wymowny plener i pejzaż ze dworem jako ostoją polskości, barwny, kolorowy świat harmonizujący z przesłaniem miłości i nadziei pomyślnej przyszłości oraz wskrzeszenia Rzeczypospolitej został skonfrontowany w ostatniej scenie z szarzyzną egzystencji emigracyjnej, zawiedzionymi oczekiwaniami, tęsknotą za utraconym ojczystym krajem.

W niektórych obrazach Andrzeja Wajdy muzyka stanowiła istotny element zakończenia. Tak było w przypadku wymienionych wyżej produkcji, a także w ekranizacji *Wesela*⁶⁹. W jego finałowej scenie pieśń Chochola brawurowo wykonał Czesław Niemen⁷⁰. Każdy odcinek jedyne go serialu zrealizowanego przez A. Wajdę, a mianowicie cyklu *Z biegiem lat, z biegiem dni...* rozpoczynał się obrazem wyższej wieży Kościoła Mariackiego w Krakowie i melodią Hejnału Mariackiego. Przedstawienia panoramy Krakowa stanowiły nie tylko dosłowne odniesienia do miejsca akcji serialu, ale symbolicznie dotyczyły dziejów Polski. W pewnym sensie były echem oraz ilustracją słów wypowiedzianych przez pa-

⁶⁶ Por. S. Kuśmierczyk, *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*, Warszawa 2014, s. 70–72, <https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/16682/Seweryn%20Ku%C5%9Bmierczyk%2C%20Wyprawa%20bohatera%20w%20polskim%20filmie%20fabularnym.pdf?sequence=4&isAllowed=y>, pdf, (dostęp: 13.08.2021).

⁶⁷ Warto przypomnieć, że A. Wajda utożsamiał się z postacią Maćka Chełmickiego. Zob. P. Witek, *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*, Lublin 2016, s. 321.

⁶⁸ Zob. *Pan Tadeusz*, reż. A. Wajda, 1999.

⁶⁹ Zob. *Wesele*, reż. A. Wajda, 1972.

⁷⁰ Por. B. Michalak, *Wajda...*, dz. cyt., s. 155.

pieża Jana Pawła II w podwawelskim grodzie podczas pierwszej pielgrzymki do Ojczyzny: „Kraków od najmłodszych lat mojego życia, od lat dziecięcych jeszcze, był dla mnie szczególną syntezą wszystkiego co polskie i co chrześcijańskie. Zawsze mówił mi o wielkiej przeszłości mojej Ojczyzny. Zawsze najpełniej wyrażał jej dzieje”⁷¹.

Genialna kompilacja utworów młodopolskich pisarzy (Michała Bałuckiego, Gabrieli Zapolskiej, Jana Augusta Kisielewskiego, Zygmunta Kaweckiego, Juliusza Kaden-Bandrowskiego) pozwoliła na przykładzie historii krakowskich mieszczan ukazać w analizowanym serialu obraz społeczeństwa polskiego w Galicji na przełomie XIX i XX wieku, a dokładnie w latach 1874–1914. Losy rodziny Chomińskich i Dulskich były okazją do przypomnienia fenomenu krakowskiej bohemy i jej przedstawicieli: Stanisława Przybyszewskiego i Tadeusza Żeleńskiego oraz innych wybitnych twórców: Jana Matejki, Michała Bałuckiego, Stanisława Wyspiańskiego. Prezentacja fragmentów ich dokonań, np. *Bitwy pod Grunwaldem*⁷², *Wesela*⁷³, widoku wspaniałych dzieł sztuki: ołtarza Wita Stwosza⁷⁴, witraży w kościele franciszkanów⁷⁵, wnętrza katedry wawelskiej z konfesją św. Stanisława i Czarnym Krucyfikssem królowej Jadwigi⁷⁶ przypominała o dziedzictwie duchowym kształtującym polską tożsamość narodową. Wizyta kolędników z szopką krakowską była świadectwem oryginalnej tradycji folklorystycznej⁷⁷.

Wyjątkowe znaczenie narracji pokazanej w ostatnim odcinku badanego cyklu zostało podkreślone poprzez zmianę podkładu melodycznego czołówki: obok krótkiego fragmentu Hejnału Mariackiego pojawiła się bowiem popularna pieśń z czasów Powstania Styczniowego *Hej strzelcy wraz*, towarzysząca obrazowi marszu oddziału strzelców. Śpiewana była również później, w innej scenie, a mianowicie przez strzelców maszerujących polną drogą na front. Tłem napisów końcowych była oryginalna kompilacja melodii patriotycznych i hymnicznych, czyli *Warszawianki* i *Mazurka Dąbrowskiego* oraz pieśni *Hej strzelcy wraz* i *Mazurka 3 Maja*. Reżyser powtórzył mechanizm zastosowany wcześniej w czołówce *Popiołu i diamentu* i użył go tym razem w zakończeniu serialu. Splatające się melodie jednoznacznie kojarzące się z walką z zaborcami, a więc przypominające Konstytucję 3 Maja, Legiony Dąbrowskiego, Powstanie Listopadowe i Styczniowe stanowiły wymowną syntezę tradycji niepodległościowej.

⁷¹ Jan Paweł II, *Przemówienie powitalne na Błoniach*, w: Tenże, *Pielgrzymki do Ojczyzny. Przemówienia, homilie*, Kraków 2005, s. 143.

⁷² Zob. *Z biegiem lat, z biegiem dni...*, dz. cyt. odc. 1, Kraków 1874.

⁷³ Zob. *Z biegiem lat, z biegiem dni...*, dz. cyt. odc. 4, Kraków 1901.

⁷⁴ Zob. *Z biegiem lat, z biegiem dni...*, dz. cyt. odc. 3, Kraków 1898.

⁷⁵ Zob. *Z biegiem lat, z biegiem dni...*, dz. cyt. odc. 1, Kraków 1874.

⁷⁶ Zob. *Z biegiem lat, z biegiem dni...*, dz. cyt. odc. 6, Kraków 1905.

⁷⁷ Zob. *Z biegiem lat, z biegiem dni...*, dz. cyt. odc. 7, Kraków 1907.

Powtarzającym się elementem audialnym – oprócz pieśni *Hej strzelcy wraz* w ostatnim odcinku – była melodia *Warszawianki*. Grana na domowym fortepianie, śpiewana przez młodych stanowiła tło rozmowy między młodzieńcem, jego ojcem i starym wujem, uczestnikiem Powstania Listopadowego. Syn dopytujący ojca o przyczynę jego nieuczestniczenia w Powstaniu Styczniowym musiał wysłuchiwać argumentacji o trwaniu w postawie lojalistycznej wobec cesarza, zachowywaniu cnót, wiary, języka i godności⁷⁸. *Warszawianka* pojawiła się w analizowanym serialu jeszcze trzykrotnie w ostatnim odcinku⁷⁹. Grana z werwą przez strażacką orkiestrę na Rynku Głównym towarzyszyła wymarszowi strzelców na wojnę w 1914 r. Ponownie była grana na domowym fortepianie Dulskich, a Mela Dulka odśpiewała fragment tej pieśni, zapowiadając przedstawienie patriotyczne. Melodia *Warszawianki* pojawiła się, jak zaznaczono wcześniej, również w zakończeniu serialu. W odcinku prezentującym rewolucję 1905 r. ilustrację muzyczną robotniczej demonstracji stanowiła zaś *Warszawianka 1905*⁸⁰.

Bogatą warstwą melodyczną charakteryzował się film *Wałęsa. Człowiek z nadziei*⁸¹. Wyrażające pragnienie wolności oraz bunt wobec stanu wojennego i totalitaryzmu komunistycznego utwory zespołów młodzieżowych: Chłopców z Placu Broni, Brygady Kryzys, Tiltu, Daabu, Proletaryatu, Róż Europy, Dezertera, Aya RI, KSU, stanowiły wymowną ilustrację dramatycznych wydarzeń na Wybrzeżu z lat 1970–1989.

Istotne elementy audialne pojawiały się również w filmach i serialach Stanisława Barei. W cyklu *Alternatywy 4* lokatorzy zmuszani przez despotycznego dozorcę do amatorskiej twórczości artystycznej jako chór wykonali najpierw socrealistyczny utwór *Majowe święto*, a następnie radośnie odśpiewali *Mazurka 3 Maja*, co naturalnie wzbudziło sprzeciw i dezaprobatę tyrana – gospodarza domu⁸², uosabiającego władzę i ustrój PRL-u. Wymownym znakiem stałego zmagania komunistów o wymazanie z pamięci i świadomości Polaków, obchodzonego w okresie międzywojennym Święta Konstytucji 3 Maja, zlikwidowanego w PRL-u, była scena, w której dzielnicowy kategorycznie przypominał dozorcę: „Flagi trzeba powiesić (...) Drugiego to jeszcze mogą sobie wieczorem, prawda, wisieć, ale żeby mi trzeciego to żadna nie wisiała”⁸³. Przypomniana później promiennie wykonana pieśń *Witaj, majowa jutrzeńko* dowodziła nie tylko o żywej pamięci o Święcie 3 Maja, ale również pokazywała dobitnie rozdźwięk między

⁷⁸ Zob. *Z biegiem lat, z biegiem dni...*, dz. cyt. odc. 3, Kraków 1898.

⁷⁹ Zob. *Z biegiem lat, z biegiem dni...*, dz. cyt. odc. 8, Kraków 1914.

⁸⁰ Zob. *Z biegiem lat, z biegiem dni...*, dz. cyt. odc. 6, Kraków 1905.

⁸¹ Zob. *Wałęsa. Człowiek z nadziei*, dz. cyt.

⁸² Zob. *Alternatywy 4*, dz. cyt., odc. 9, *Upadek*.

⁸³ Zob. *Alternatywy 4*, dz. cyt., odc. 6, *Gołębie*.

autentycznym patriotyzmem a fasadową, obcą ideologią i władzą nie szanującą rodzimych tradycji, szczególnie niepodległościowych.

Nieczyste, niewyraźne dźwięki tła, czyli odgłosy radiowych świstów i trzasków znalazły się w scenie ukazującej wejście dozorczy bez pukania do mieszkania profesora, usiłującego w odbiorniku znaleźć jakąś falę⁸⁴. Wolno się domyślać, że intelektualista – opozycjonista poszukiwał którejs z polskojęzycznych rozgłośni zachodnich, najprawdopodobniej Radia Wolna Europa⁸⁵.

Istotnym elementem muzycznym pojawiającym się w każdym odcinku serialu *Zmiennicy* była piosenka Przemysława Gintrowskiego, stanowiąca tło czołówki⁸⁶. Utwór nawiązujący do szczególnie bogatego w chrystianizmie symbolu drogi jako obrazu ludzkiego życia⁸⁷ („Jak na koła samochodu / nawijamy życia wstęgę”) zawierał istotne przesłanie o potrzebie życzliwości, empatii, przyjaźni, koleżeństwa („Prawidłowy luz ma człowiek / choć doń części brak zamiennych / Twoje koło zapasowe / to kochany wierny zmiennik”). W badanym tekście pojawiło się również sformułowanie „Któż (...) solidarnie da ci zmianę?” Słowo nawiązujące do nazwy NSZZ „Solidarność”, zdelegalizowanego podczas stanu wojennego, nie było – mówiąc najdelikatniej – zbyt lubiane przez władze, a jego używanie było źle widziane przez cenzorów. Wcześniej, w serialu *Alternatywy 4* reżyser zasygnalizował to w scenie rozmowy docenta Furmana z prezesem spółdzielni mieszkaniowej. Gdy prezes zdefiniował, że koleżeńska grupa docenta działa „solidarnie”, to docent stanowczo zaoponował i stwierdził: „wzajemnie”⁸⁸. W intencji twórców cyklu była to również aluzja do podziałów, które następowały w podziemnej Solidarności⁸⁹. W analizowanej piosence tytułowej serialu *Zmiennicy* znalazły się znamienne słowa: „Pamiętamy, szanujemy swe wspomnienia”, stanowiące afirmację historii, zapewne dawniejszej i współczesnej; użycie podniosłej formy („swe”) może wskazywać na rozbieżność istniejącą między indywidualną, osobistą i społeczną („pamiętamy, szanujemy”) interpretacją dziejów, a jej wykoślawioną, narzucaną przez władze propagandową formą nacechowaną fragmentarycznością oraz brakiem szacunku dla narodowej przeszłości. Piosenka Gintrowskiego zawierała również istotne przesłanie nadziei („poczekamy, przećkamy, dojedziemy”), która ziściła się w 1989 r. wraz z upadkiem komunizmu i powrotem do demokracji oraz gospodarki rynkowej.

⁸⁴ Zob. *Alternatywy 4*, dz. cyt., odc. 7, *Spisek*.

⁸⁵ Por. J. Płoński, *Alternatywy 4*, dz. cyt., s. 200.

⁸⁶ Zob. Przemysław Gintrowski – *Zmiennicy*, https://www.tekstowo.pl/piosenka,przemyslaw_gintrowski,zmiennicy.html, [dostęp: 14.08.2021].

⁸⁷ Por. D. Forstner, *Droga*, w: Taż, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, tł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 2001, s. 86–92.

⁸⁸ Zob. *Alternatywy 4*, odc. 1, *Przydział*.

⁸⁹ Por. J. Płoński, *Alternatywy 4*, dz. cyt., s. 40.

Przytoczone przykłady potwierdzają istotne znaczenie elementów audialnych i melodycznych jako ważnych detali sztuki kinematograficznej niosących określone przesłanie ideowe⁹⁰. Umiejętność posługiwania się nimi świadczy o maestrii twórców.

Wymowne szczegóły

Wśród analizowanych szczegółów składających się na obrazy fabularne i serialowe wolno wyróżnić sceny i sekwencje, w których pojawili się reżyserzy danych produkcji. Andrzej Wajda wystąpił zaledwie w kilku swoich filmach. W obrazie *Piłat i inni*⁹¹ zagrał reportera, w filmie *Bez znieczulenia*⁹² był uczestnikiem telewizyjnego programu *Trzech na jednego*, a w *Tataraku*⁹³ zagrał samego siebie. Częściej na ekranie pojawiał się Stanisław Bareja. W swoim pierwszym serialu pt. *Kapitan Sowa na tropie*⁹⁴ zjawił się na chwilę jako mężczyzna przy skrzynce pocztowej⁹⁵. W cyklu *Alternatywy 4* kreował postać milicjanta, dzielnicowego o nazwisku Parys⁹⁶, a w serialu *Zmiennicy* sugestywnie odegrał rolę Krokodylowego⁹⁷, organizatora przemytu narkotyków z Tajlandii. Wcześniej wystąpił w większości swoich komedii fabularnych. W *Małżeństwie z rozsądku*⁹⁸ był bazarowym klientem, w obrazie *Poszukiwany, poszukiwana*⁹⁹ zagrał przechodnia, w *Brunecie wieczorową porą*¹⁰⁰ kreował pijaczka, w *Co mi zrobisz jak mnie złapiesz*¹⁰¹ był podróżnym oraz Newtonową, a w *Misiu*¹⁰² zagrał właściciela polskiego sklepiku w Londynie. Wajda jako aktor tworzył charakterystyczne kreacje dramatyczne, natomiast Bareja świetnie wypadał w epizodach oraz w rolach komicznych¹⁰³. Pokazywanie się reżyserów w swoich produkcjach stanowiło jeden z elementów nie tylko ubarwiających narrację, ale również przypominających, że film jest nie rzeczywistością, ale jej obrazem.

⁹⁰ Por. J. Płazewski, *Język filmu*, dz. cyt., s. 279.

⁹¹ Zob. *Piłat i inni*, reż. A. Wajda, 1971.

⁹² Zob. *Bez znieczulenia*, reż. A. Wajda, 1978.

⁹³ Zob. *Tatarak*, reż. A. Wajda, 2009.

⁹⁴ Zob. *Kapitan Sowa na tropie*, reż. S. Bareja, 1965.

⁹⁵ Zob. *Kapitan Sowa na tropie*, dz. cyt., odc. 3, *Termos*.

⁹⁶ Zob. *Alternatywy 4*, dz. cyt., odc. 5, *20-ty stopień zasilania*; odc. 6, *Gołębie*.

⁹⁷ Zob. *Zmiennicy*, dz. cyt., odc. 2, *Ostatni kurs*; odc. 3, *Dziewczyna do bicia*; odc. 6, *Prasa szczególnej troski*; odc. 7, *Warszawski łącznik*.

⁹⁸ Zob. *Małżeństwo z rozsądku*, reż. S. Bareja, 1966.

⁹⁹ Zob. *Poszukiwany, poszukiwana*, reż. S. Bareja, 1972.

¹⁰⁰ Zob. *Brunet wieczorową porą*, reż. S. Bareja, 1976.

¹⁰¹ Zob. *Co mi zrobisz jak mnie złapiesz*, reż. S. Bareja, 1978.

¹⁰² Zob. *Miś*, reż. S. Bareja, 1980.

¹⁰³ Por. *Stanisław Bareja. Filmografia. Obsada aktorska*, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=111451>, (dostęp: 16.08.2021).

Zestawienie wybranych szczegółów, elementów audialnych oraz niedookreśleń występujących w filmach i serialach A. Wajdy oraz S. Barei służyło zaakcentowaniu nie tylko ich istotnego znaczenia dla danego obrazu, ale także podkreśleniu roli niedomówień i detali jako ważnych części dzieł kinematograficznych, których prawidłowe odczytanie zależy od odpowiednich kompetencji medialnych widowni kinowej i telewizyjnej.

Bibliografia

Artykuły i opracowania

- Applebaum A., *Gulag*, tł. J. Urbański, Warszawa 2005.
- Bereś W., Burnetko K., *Andrzej Wajda. Podejrzany*, Warszawa 2013.
- Borkiewicz A., *Powstanie Warszawskie 1944. Zarys działań natury wojskowej*, Warszawa 1969.
- Eisler J., *Grudzień 1970. Geneza, przebieg, konsekwencje*, Warszawa 2012.
- Eisler J., *Polski rok 1968*, Warszawa 2006.
- Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, tł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 2001.
- Gajdziński P., *Gierek. Człowiek z węgla*, Poznań 2014.
- Gajdziński P., *Gomułka. Dyktatura ciemniaków*, Poznań 2017.
- Hendrykowski M., *Narracja w filmie i ruchomych obrazach*, Poznań 2019.
- Hendrykowski M., *Polska szkoła filmowa*, Poznań 2019.
- Hendrykowski M., *Popiół i diament*, Poznań 2008.
- Hendrykowski M., *Semiotyka ruchomych obrazów*, Poznań 2014.
- Iwanow N., *Powstanie Warszawskie widziane z Moskwy*, Kraków 2010.
- Jak rozpętałem polską komedię filmową. Tadeusz Chmielewski w rozmowie z Piotrem Śmiłowskim*, Warszawa 2012.
- Jan Paweł II, *Pielgrzymki do Ojczyzny. Przemówienia, homilie*, Kraków 2005.
- Łęcicki G., *Analiza filmu jako przekazu medialnego w świetle teologii środków społecznego przekazu*, w: G. Łęcicki, M. Butkiewicz, P. Drzewiecki, D. Jaszewska, *Film w perspektywie teologii mediów i edukacji medialnej*, Warszawa 2017.
- Michalak B., *Wajda. Kronika wypadków filmowych*, b.m.w. 2016.
- Nowak A., *Kłęska imperium zła. Rok 1920*, Kraków 2020.
- Paczkowski A., *Wojna polsko-jaruzelska. Stan wojenny w Polsce 13 XII 1981 – 22 VII 1983*, Warszawa 2006.
- Piotrowski P. K., *07 zgłasza się. Opowieść o serialu*, Warszawa 2013.
- Piotrowski P. K., *Kultowe seriale*, Warszawa 2011.
- Płazewski J., *Język filmu*, Warszawa 2008.
- Płoński J., *Alternatywy 4. Przewodnik po serialu i rzeczywistości*, Warszawa b.d.w.
- Replewicz M., *Oczko się odlepiło temu misiu... Biografia Stanisława Barei*, Warszawa 2015.
- Replewicz M., *Stanisław Bareja alternatywnie*, Poznań 2019.
- Roszkowski W., *Historia Polski 1914-2015*, Warszawa 2017.
- Sasanka P., *Czerwiec 1976. Geneza, przebieg, konsekwencje*, Warszawa 2006.
- Terlecki R., *Miecz i tarcza komunizmu. Historia aparatu bezpieczeństwa w Polsce 1944-1990*, Kraków 2013.

- Urban T., *Katyń. Zbrodnie i walka propagandowa wielkich mocarstw*, tł. E. Ziegler-Brodnicka, Warszawa 2019.
- Wajda A., *Kino i reszta świata. Autobiografia*, Kraków 2013.
- Witek P., *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*, Lublin 2016.
- Włodarski P., *Pan Andrzej. Opowieść dokumentalna a Andrzej Wajdzie*, Łódź 2001.

Netografia

- Kuśmierczyk S., *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*, Warszawa 2014, s. 70–72, <https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/16682/Seweryn%20Ku%C5%9Bmierczyk%2C%20Wyprawa%20bohatera%20w%20polskim%20filmie%20fabularnym.pdf?sequence=4&isAllowed=y.pdf>.
- Przemysław Gintrowski – *Zmiennicy*, https://www.tekstowo.pl/piosenka/przemyslaw_gintrowski_zmiennicy.html.
- Stanisław Bareja. *Filmografia. Obsada aktorska*, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=111451>.

Filmografia

Filmy fabularne

- Bez znieczulenia*, reż. A. Wajda, 1978.
- Brunet wieczorową porą*, reż. S. Bareja, 1976.
- Co mi zrobisz jak mnie złapiesz*, reż. S. Bareja, 1978.
- Człowiek z marmuru*, reż. A. Wajda, 1976.
- Człowiek z żelaza*, reż. A. Wajda, 1981.
- Lotna*, reż. A. Wajda, 1959.
- Małżeństwo z rozsądku*, reż. S. Bareja, 1966.
- Miś*, reż. S. Bareja, 1980.
- Pan Tadeusz*, reż. A. Wajda, 1999.
- Piłat i inni*, reż. A. Wajda, 1971.
- Popiół i diament*, reż. A. Wajda, 1958.
- Poszukiwany, poszukiwana*, reż. S. Bareja, 1972.
- Tatarak*, reż. A. Wajda, 2009.
- Wałęsa. Człowiek z nadziei*, reż. A. Wajda, 2013.
- Wesele*, reż. A. Wajda, 1972.
- Wierna rzeka*, reż. T. Chmielewski, 1983.
- Zamach stanu*, reż. R. Filipowski, 1980.

Seriale telewizyjne

- 07 zgłoś się*, reż. K. Szmagier, A. J. Piotrowski, K. Tarnas, 1976-1987.
- Alternatywy 4*, reż. S. Bareja, 1983.
- Kapitan Sowa na tropie*, reż. S. Bareja, 1965.
- Przygody psa Cywila*, reż. K. Szmagier, 1968-1970.
- Z biegiem lat, z biegiem dni...*, reż. A. Wajda, E. Kłosiński, 1980.
- Zmiennicy*, reż. S. Bareja, 1986.