**UNIWERSYTET GDAŃSKI w GDAŃSKU**
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY

mgr Arkadiusz Bilecki

# Solidarność na dużym i małym ekranie w produkcjach brytyjskich (1980–1990)

rozprawa doktorska
przygotowana
pod kierunkiem naukowym
**dr. hab.**
**Krzysztofa Kornackiego**
**prof. UG**

Gdańsk, 2026

Dokument zanonimizowany za pomocą UG DLP Anonimizator, 2026-10-30 08:59:51

**Spis treści**

**Wstęp** ... **4**
Materiał i problem badawczy oraz zakres rozprawy ... 5
Ramy chronologiczne i historyczne ... 7
Hipoteza badawcza i pytania ... 8
Metoda, źródła i stan badań ... 9
Struktura pracy i uwagi redakcyjne ... 14
Motywacja i podziękowania ... 15

**Część I. Ujęcia fabularne** ... **17**

**Rozdział 1. Historia i mit Solidarności** ... **17**
1.1. Punkt wyjścia ... 17
1.2. Rekonstrukcja narodzin Solidarności ... 22
1.2.1. Docudramy Lesliego Woodheada ... 22
1.2.2. O filmie *Strajk. Narodziny Solidarności* ... 27
1.2.3. *Strajk* a polskie obrazy strajku ... 37
1.3. Spór o obraz Solidarności ... 40
1.3.1. O filmie *Kwadratura koła* ... 40
1.3.2. Łamigłówka władzy – polskie losy *Kwadratury koła* ... 51
1.4. Rekonstrukcja stanu wojennego ... 60
1.4.1. O filmie *Two Weeks in Winter. How the Army Took Over Poland* ... 60
1.4.2. Reakcje na film, w tym polskie ... 68
1.5. Zabójstwo ks. Jerzego Popiełuszki: rekonstrukcja i uniwersalizacja ... 71
1.5.1. O filmie *Umyślne zabójstwo polskiego księdza* ... 71
1.5.2. O filmie *Zabić księdza* ... 81
1.6. Solidarność w konwencji szpiegowskiej ... 88

**Rozdział 2. Historia w planie prywatnym** ... **94**
2.1. Twórcy i konteksty produkcji ... 94
2.2. Stan wojenny z perspektywy emigracji ... 95
2.3. Granice reprezentacji stanu wojennego ... 103
2.4. Dziennikarstwo i polityka pamięci ... 107

**Rozdział 3. Solidarność w komedii i satyrze** ..... **117**
3.1. Brytyjska komedia polityczna ..... 117
3.2. Solidarność w satyrze telewizyjnej ..... 119
3.3. Polska wobec strajku brytyjskich górników ..... 125
3.4. Polskość jako figura oporu ..... 133
**Rozdział 4. Podsumowanie** ..... **143**
**Część II. Ujęcia dokumentalne** ..... **152**
**Rozdział 5. Od pierwszej do drugiej Solidarności** ..... **152**
5.1. Tradycje brytyjskiego dokumentalizmu telewizyjnego ..... 152
5.2. Dokumentowanie politycznej rewolucji 1980–1982 ..... 157
5.2.1. Reporterska kronika 16 miesięcy ..... 157
5.2.2. Tłumaczenie zjawiska i kontekstu ..... 168
5.3. Dokumentowanie politycznej opresji – lata 80. XX w. ..... 188
5.3.1. Głosy (z) podziemia ..... 188
5.3.2. Droga do Gdańska, powrót do konfrontacji ..... 194
5.3.3. Co się stało z Solidarnością? ..... 207
5.4. Diagnozy społeczne – lata 80. XX w. ..... 216
5.4.1. Emigracja ..... 217
5.4.2. Religia i Kościół ..... 230
5.4.3. Dalej od Solidarności, bliżej szarej codzienności ..... 238
5.5. Epilog. I prolog ..... 246
5.5.1. Zmagania z Polską ..... 247
5.5.2. Europa inna i swoista ..... 266
**Rozdział 6. Dokumentowanie przełomu – 1989–1990** ..... **279**
6.1. Obserwacja transformacji – politycznej, społecznej, ekonomicznej ..... 279
6.2. Z dystansu ..... 281
6.3. Z bliska ..... 286
6.3.1. W przededniu ..... 286
6.3.2. Podczas ..... 293
6.4. Pomiędzy ..... 302
**Rozdział 7. Podsumowanie** ..... **314**

**Zakończenie. Syntetycznie o reprezentacji Solidarności na brytyjskim ekranie** ..... **320**
Narracja plenipotencka ..... 323
Granice przekładu kulturowego ..... 326
Ekonomia obiegu ..... 329
Postulaty badawcze ..... 333
**Filmografia** ..... **334**
**Bibliografia** ..... **343**
***Abstract*** ..... **378**

## Wstęp

„Związkowcy angielscy solidaryzują się z nami!" – ogłosił triumfalnie „Strajkowy Biuletyn Informacyjny »Solidarność«" w czternastym dniu strajku w Stoczni Gdańskiej im. Lenina[1]. Jednym z wielu obecnych podczas strajku korespondentów był Julian Manyon, brytyjski reporter z programu *TV Eye*. Dotarł do Polski z Wielkiej Brytanii łamiąc normy współpracy zagranicznych mediów z dyplomacją PRL. Zignorował przedłużane (z rozmysłem) wydanie wizy dziennikarskiej, podał się za turystę. Spędził tydzień wśród strajkujących, a jego reportaż *Seven Days in Gdansk* (pol. *Siedem dni w Gdańsku*) był pierwszym w brytyjskich mediach materiałem *current affairs*, pogłębionym niefikcjonalnym przekazem, który starał się wyjaśnić okoliczności narodzin pierwszego od 1945 r. w bloku wschodnim niezależnego od władzy komunistycznej, wolnego związku zawodowego.

„Jeśli rolą serwisów informacyjnych jest powiedzieć nam, co dzieje się w danej chwili, to rolą *current affairs* jest pomóc nam zrozumieć, co się właściwie dzieje. I właśnie ta potrzeba zrozumienia jest kluczowa", wyjaśnił w 1981 r. Jeremy Isaacs, wieloletni producent, który wywarł największy wpływ na rozwój cyklu reporterskiego *This Week*, emitowanego w telewizji Thames[2]. Cykle takie jak również *Panorama* nadawana przez publiczną British Broadcasting Corporation (BBC), a zwłaszcza *World in Action* komercyjnej Granady, realizowały społeczną misję telewizji w duchu dokumentalizmu Johna Griersona – pomagania widzowi w lepszym zrozumieniu świata, w którym żyje[3].

Ambicję wnikliwego przedstawiania rzeczywistości w fikcjonalnym kostiumie, ale wiernie imitującym realia historycznych wydarzeń, realizowała docudrama, gatunek charakterystyczny dla brytyjskiej telewizji. Dzięki docudramom widz miał nie tylko dowiedzieć się, jak przebiegło jakieś wydarzenie, lecz także lepiej zrozumieć jego wagę i motywacje ludzi w nie zaangażowanych. Osiągnąć te cele można było wyłącznie posługując się faktami, bez ingerencji w ich przebieg. Docudramy przenosiły widza tam, gdzie nie było

---

[1] *Związkowcy angielscy solidaryzują się z nami!*, „Strajkowy Biuletyn Informacyjny »Solidarność«", 29 VIII 1980.

[2] P. Holland, *The Angry Buzz. "This Week" and Current Affairs Television*, London 2006, s. 13. Sformułowanie *angry buzz* użyte w tytule publikacji jest bliskie znaczeniowo polskiemu „sianiu fermentu", co równie obrazowo wyjaśnia formułę dociekliwego stawiania pytań aż do znudzenia.

[3] D. Paget, *No other way to tell it. Docudrama on film and television*, Manchester 2011, s. 223–224.

kamer i dziennikarzy[4]. Leslie Woodhead, reżyser, i Bolesław Sulik, scenarzysta, w filmie *Trzy dni w Szczecinie* (*Three Days in Szczecin*, 1976) przedstawili spotkanie Edwarda Gierka ze stoczniowcami zakładu im. Adolfa Warskiego w styczniu 1971 r., gdy nowy I sekretarz Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej przybył tłumaczyć się z krwawego stłumienia rewolty grudniowej 1970 roku. Realizując film mogli już interpretować z perspektywy kilku lat doświadczenia jako zwodnicze słowa Gierka, zwłaszcza w odniesieniu do późniejszych losów liderów szczecińskiego protestu.

Powstanie Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność" skłoniło Woodheada i Sulika do pracy nad następnym filmem. *Strajk* (*Strike. The Birth of Solidarity*, 1982) miał służyć jako kronika pamiętnych szesnastu dni w Stoczni Gdańskiej im. Lenina, źródło informacji kim byli ludzie, którzy wznieciili i prowadzili protest oraz sposób zasygnalizowania widzowi jakie będą jego implikacje społeczne i polityczne. Tę drugą część zamysłu skorygowała jednak historia, zapoczątkowana wprowadzeniem stanu wojennego w PRL nocą 13 grudnia 1981 r.

## Materiał i problem badawczy oraz zakres rozprawy

Dwa zaprezentowane wyżej przykłady wyznaczają punkt wyjścia dla szerszego problemu badawczego. Rozprawa niniejsza poświęcona jest brytyjskim przekazom fikcjonalnym i niefikcjonalnym zrealizowanym w latach 1980–1990, które odnoszą się do „Solidarności" – związku zawodowego i Solidarności – opozycyjnego ruchu społecznego z tego samego okresu[5], do stanu wojennego w PRL oraz przemian politycznych i społecznych w Polsce u schyłku ostatniej dekady PRL. Główny problem badawczy dotyczy tego, w jaki sposób brytyjskie kino i telewizja przedstawiały polskie doświadczenie politycznych przełomów oraz jak przetwarzały je za pomocą własnych gatunków, formatów medialnych, praktyk produkcyjnych i wyobrażeń o Europie Wschodniej.

Korpus badawczy obejmuje przekazy fikcjonalne – opierające się na inscenizacji filmy fabularne kinowe i telewizyjne, seriale i serie telewizyjne, produkcje długo- i krótkometrażowe, oraz odnoszące się ściśle do świata realnego przekazy niefikcjonalne – filmy dokumentalne, nieepizodyczne i seryjne, długo- i krótkometrażowe, a także publicystykę korzystająca z formuły *current affairs*. Szczególne miejsce w korpusie zajmują właśnie reportaże *current*

[4] *Ibidem*, s. 23–23, 186–187.

[5] Autor przyjął w niniejszej rozprawie stosowanie określenia *Solidarność* jako ogólniejszego, pisownię *„Solidarność"* zastrzegając dla specyficznego kontekstu związku zawodowego właśnie.

*affairs*, pełniące rolę pokrewną wprawdzie telewizyjnym przekazom informacyjnym, ale o objętości, strukturze i ambicjach dokumentalnych[6].

Korpus jest obszernym katalogiem, ale nie jest kompletną ewidencją. Wykluczono z niego czystą publicystykę w formule debaty[7] oraz ówczesne telewizyjne newsy dotyczące Solidarności. Mimo niefikcjonalnego pokrewieństwa należą do innego obszaru: krótkiej wiadomości podporządkowanej rytmowi serwisu informacyjnego, aktualności wydarzenia i konieczności przekazania podstawowych faktów[8]. Dlatego publicystyka i telewizyjny *news* o Solidarności pozostają poza zakresem niniejszej rozprawy, choć materiał tego rodzaju mógłby z powodzeniem stać się podstawą osobnej pracy poświęconej bieżącemu, informacyjnemu obrazowi polskiej opozycji politycznej wobec PRL w brytyjskiej telewizji.

Zakres materiału nie został jednak ograniczony bezwzględnie kryterium produkcji brytyjskiej. Dla zarysowania kontekstu porównawczego, w kilku miejscach przywołano również produkcje amerykańskie. Szczególną pozycję zajmuje *Zabić księdza* (*To Kill a Priest*, reż. Agnieszka Holland, 1988), film francusko-amerykański, uwzględniony ze względu na jego obecność w brytyjskim i polskim obiegu, angielski język dialogów i znaczący udział brytyjskich aktorów. Produkcja stanowi bowiem punkt odniesienia dla wcześniejszych brytyjskich przedstawień sprawy ks. Jerzego Popiełuszki.

Kryterium tematyczne również potraktowano szerzej. Analizie poddano tytuły, które nie przedstawiały Solidarności bezpośrednio, ale stawiały głębszą diagnozę społeczeństwa i kultury okresu stanu wojennego i po nim. Dotyczy to zwłaszcza brytyjskiej twórczości dokumentalnej polskiego reżysera Witolda Starecki ego. Jego trzy filmy zrealizowane dla publicznej stacji BBC ujmowały rzeczywistość PRL poprzez tematy pozornie odległe od bieżącej polityki, tworząc zarazem kontekst dla późniejszego dwuczęściowego dokumentu *Pears on a Willow Tree* (pol. *Gruszki na wierzbie*, 1990) poświęconego Polsce początku transformacji.

Rozprawa nie jest historią brytyjskiej polityki wobec PRL ani historią samej Solidarności. Skupia się przede wszystkim na sposobie, w jaki polskie wydarzenia zostały przedstawione, uporządkowane i skomentowane w brytyjskich przekazach audiowizualnych.

---

[6] M. Kavka, *News magazines and television current affairs programming*, [w:] *Encyclopedia of the documentary film. Volume 2. H–O*, I. Aitken (red.), London – New York 2006, s. 969–970.

[7] M. Przylipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk–Słupsk 2004, s. 247–248.

[8] *Ibidem*, s. 233.

**Ramy chronologiczne i historyczne**

Najważniejszą cechą wyodrębnionego korpusu jest jego chronologiczne zamknięcie w okresie 1980–1990, w którym zbiegły się odmienne procesy polityczne w Polsce i Wielkiej Brytanii, odciskając się na tematyce i okolicznościach powstania konkretnych produkcji. Okres legalnego działania „Solidarności" 1980–1981 był na pewno samoistnym wydarzeniem przetwarzanym jako główny temat lub tło, i jest oczywistym otwarciem chronologicznej klamry badań. Wprowadzenie stanu wojennego w 1981 r. i konflikt zbrojny o Falklandy w 1982 r. wywołały w PRL i Wielkiej Brytanii podobne pytania o rolę mediów w relacjonowaniu wydarzeń inicjowanych przez aparat państwowy. Różnica między funkcjonowaniem mediów w państwie autorytarnym i demokratycznym jest zasadnicza, jednak analizowane produkcje pokazują, że polskie wydarzenia skłaniały brytyjskich twórców do refleksji nad powinnościami dziennikarskimi także we własnym kraju, wobec rodzimych zdarzeń. Z kolei końcówka roku 1990 okazała się okresem symbolicznej zmiany dynamiki losu politycznego dwojga wyrazistych liderów. Wybory prezydenckie w Polsce zaowocowały elekcją Lecha Wałęsy, a partyjne przegrupowanie w Partii Konserwatywnej poskutkowało ustąpieniem Margaret Thatcher z urzędu premiera Wielkiej Brytanii. Produkcje transformacyjne z lat 1989–1990 były zarazem ostatnim etapem regularnego powracania brytyjskiej telewizji do Solidarności. Śledziły jeszcze przejmowanie przez dawną opozycję odpowiedzialności za państwo i pierwsze konsekwencje reform, później temat pojawiał się sporadycznie.

Ta zmiana zbiegła się w czasie z przeobrażeniem samego brytyjskiego rynku telewizyjnego. Analizowane jedenastolecie wyznaczają bowiem także dwa wydania ustawy Broadcasting Act. Pierwsze – na niwie niniejszych badań, a ósme w ogóle – sankcjonowało powołanie do życia publicznego komercyjnego kanału telewizyjnego Channel 4. Decyzja ta przyniosła dalekosiężne skutki dla niezależnych producentów filmowych, którzy odtąd zyskali uprawnienia do korzystania z publicznego finansowania, co więcej, powstał kanał zobowiązany do emitowania takiej produkcji na antenie. Uruchomiło to proces zmian estetycznych, związanych z otwarciem na nowe formy, oraz tematycznych, obejmujących prezentację szerszego spektrum doświadczeń społecznych i politycznych.

Broadcasting Act z 1990 r. był zaś początkiem demontażu misyjnego myślenia o telewizji w Wielkiej Brytanii, podjętym tak z powodu gwałtownych przemian technologicznych – nadawane z zagranicy kanały omijały restrykcyjne brytyjskie przepisy – jak i w pewnym stopniu z powodów politycznych. Środowisko polityczne Partii Konserwatywnej, rządzącej od 1979 r., artykułowało wiele zastrzeżeń pod adresem polityki

programowej telewizji publicznej BBC, komercyjnej sieci ITV, a zwłaszcza publicznego komercyjnego Channel 4. Rozluźnienie zasad miało zwiększyć konkurencyjność na rynku. Choć taki sam cel przyświecał Broadcasting Act z 1980 r., to doprowadziło to do powstania pluralistycznego Channel 4, forsującego bynajmniej nie konserwatywną strategię programową. Gwałtowne zmiany technologiczne przyszły więc w sukurs dążeniom do osłabienia środowiska medialnego krytycznego wobec rządu Margaret Thatcher. W ten sposób zamyka się czas produkcji ujętych w rozprawie.

**Hipoteza badawcza i pytania**

Syntetycznie ujęte powyżej tło problemu badawczego pozwala sformułować w tym miejscu hipotezę badawczą, która zawiera się w stwierdzeniu: brytyjskie produkcje audiowizualne z lat 1980–1990 przedstawiały Solidarność przez własny kulturowy i medialny pryzmat, dokonując translacji polskiego doświadczenia na formy, pojęcia i problemy czytelne dla brytyjskiego odbiorcy. Przekład ten pozwalał ujmować Solidarność wieloaspektowo, ale zarazem wiązał się z selekcją tematów, zmianą akcentów i uproszczeniami wynikającymi z odmienności obu kultur. Ze względu na ograniczenia cenzuralne w PRL brytyjskie produkcje pełniły zarazem częściowo funkcję zastępczą, podejmując wobec zachodniej publiczności tematy, których nie można było wówczas swobodnie przedstawiać w oficjalnym polskim obiegu audiowizualnym.

Sposób ukazywania Solidarności zależał od przyjętej formy wypowiedzi: docudrama dążyła do rekonstrukcji wydarzeń i potwierdzania ich historycznej wagi, film autorski przenosił kryzys polityczny na poziom doświadczenia jednostki, satyra wykorzystywała polski temat do krytyki zachodnich rytuałów medialnych i politycznych, a dokument oraz reportaż *current affairs* próbowały przybliżyć brytyjskim widzom społeczeństwo żyjące pod presją systemu autorytarnego i w realiach gospodarki niedoboru.

Przy czym Solidarność nie była dla brytyjskich twórców tematem tylko polskim. Stawała się także narzędziem opowiadania o problemach samej Wielkiej Brytanii: o kryzysie związków zawodowych, odpowiedzialności mediów, granicach politycznej solidarności, stosunku Zachodu do Europy Wschodniej oraz sprzeczności między empatią a uproszczeniem cudzego doświadczenia.

Zweryfikowaniu hipotezy badawczej posłuży odpowiedź na główne pytanie badawcze, czyli jak brytyjskie kino i telewizja w latach 1980–1990 przedstawiały Solidarność oraz przemiany polityczne i społeczne w Polsce, a także jakie funkcje pełniły te przedstawienia

w brytyjskiej kulturze audiowizualnej. Jego rozwinięcie obejmuje analizę wszystkich filmów i programów ujętych w korpusie – ich pełną listę zawiera filmografia na końcu rozprawy – oraz odpowiedzi na następujące pytania szczegółowe, formułowane również w syntezach zamieszczonych po każdej z dwóch części dysertacji oraz w zakończeniu rozprawy:

1. Jakie gatunki i formaty kształtowały brytyjskie przedstawienia Solidarności?
2. W jaki sposób brytyjskie produkcje negocjowały relację między faktem a fikcją, rekonstrukcją a interpretacją, archiwaliami a inscenizacją?
3. Jak zmieniał się obraz Solidarności od narodzin ruchu w 1980 r., przez stan wojenny i lata opresji, po transformację polityczną, społeczną i ekonomiczną lat 1989–1990?
4. Kiedy Polska i Solidarność były przedstawiane jako samodzielny temat, a kiedy służyły brytyjskim twórcom do komentowania problemów Zachodu – i jakie były to problemy?
5. Jaką rolę w tych produkcjach odgrywali pośrednicy między polską rzeczywistością a brytyjskim widzem: reżyserowie, scenarzyści, reporterzy, lektorzy, świadkowie, konsultanci i protagoniści prowadzący narrację?
6. Jakie sprzeczności powstawały między deklarowaną solidarnością z polskim ruchem a uproszczeniami, egzotyzacją lub podporządkowaniem polskiego doświadczenia brytyjskim przyzwyczajeniom narracyjnym?
7. Jak analizowane produkcje funkcjonowały w obiegu i recepcji w Wielkiej Brytanii – wśród brytyjskich odbiorców i w polonijnym kręgu emigracyjnym – oraz w Polsce, przed 1989 r. i na początku transformacji ustrojowej?
8. Jak władze i instytucje PRL odnosiły się do brytyjskich produkcji dotyczących Solidarności, czy próbowały wykorzystywać je dla własnych celów politycznych oraz jak wyglądała współpraca polskich instytucji z brytyjskimi twórcami przy ich realizacji?

**Metoda, źródła i stan badań**

Wielka Brytania jako producent przekazów będących przedmiotem rozprawy wyłoniła się z wieloletniej kwerendy dotyczącej polskich i zagranicznych produkcji fikcjonalnych dużego i małego ekranu odnoszących się do doświadczenia Solidarności. Jej plonem jest napisana wspólnie przez promotora i doktoranta recenzowana monografia *Solidarność*

*na ekranie. Wizerunki fabularne*[9]. W przypadku autora rozprawy, kwerenda realizowana była zarówno w ramach kształcenia w Szkole Doktorskiej przy Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego (do 2024 r.: Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych i Społecznych UG), jak i pracy zawodowej w Europejskim Centrum Solidarności.

Kilkukrotne wizyty badawcze w British Film Institute, korespondencja i kwerendy online w zbiorach BBC i komercyjnej sieci Independent Television (ITV), poszukiwania w innych źródłach – opracowaniach naukowych, publicystyce, prasie specjalistycznej i codziennej – oraz przeprowadzone wywiady badawcze pozwoliły autorowi niniejszej rozprawy na wyodrębnienie korpusu badawczego brytyjskich produkcji o specyficznych cechach. Rozprawa zawiera analizy łącznie blisko sześćdziesięciu produkcji fikcjonalnych i niefikcjonalnych, szereg kolejnych wspomnianych jest dla nakreślenia tła. Autorowi udało się obejrzeć większość z nich, nieliczne są sytuacje, gdy treść relacjonowana jest za wiarygodnymi, autoryzowanymi źródłami, takimi jak internetowa baza danych *Genome* telewizji i radia BBC, czy katalog British Film Institute. Incydentalnie przytoczony bywa tytuł opatrzony zastrzeżeniem, że mimo poszukiwań pozostał poza zasięgiem badania.

Odnośnie do wielu omawianych produkcji nie sposób było odnieść się kompleksowo do polskiej literatury przedmiotu. „Nie powstało źródłowe opracowanie dotyczące brytyjskich poloników filmowych", ubolewał Artur Patek przedstawiając w „Kwartalniku Filmowym" przekrojowe zestawienie dotyczące występów polskich aktorów na brytyjskim małym i dużym ekranie[10]. Nie zatrzymując się nad zawężającym pojęciem *polonica*, ten brak rozciągnąć można również na łączenie wydarzeń politycznych z recepcją dzieł kultury audiowizualnej[11]. Cząstkowe ujęcie obecności Polaków i polskich wątków w kulturze brytyjskiej przedstawili –

[9] K. Kornacki, A. Bilecki, *Solidarność na ekranie. Wizerunki fabularne*, Gdańsk 2024.

[10] A. Patek, *Polscy aktorzy emigranci w powojennym filmie brytyjskim (do 1989 r.)*, „Kwartalnik Filmowy" 2016, nr 95, s. 97–107.

[11] Monograficzne opracowanie Arkadiusza P. Kłosowskiego *Wielka Brytania wobec stanu wojennego* informuje o wydaleniu z PRL w 1983 r. Kevina Ruane'a, korespondenta telewizji BBC. Autor nie wspomniał jednak, że decyzja była retorsją za wyprodukowanie przez BBC docudramy *Two Weeks in Winter*. Publikacja pomorskiego badacza traktuje nie tylko o działaniach administracji rządowej, zatem uzasadnione byłoby odnotowanie tego filmu jako przykładu brytyjskiej reakcji „wobec" (A.P. Kłosowski, *Wielka Brytania wobec stanu wojennego*, Toruń 2021, s. 480).

Adam Romejko, w perspektywie migracyjnej (także w ramach produkcji filmowych)[12] oraz Andrzej Jaroszyński, w perspektywie solidarnościowej (wyłącznie w literaturze)[13].

Z tych przyczyn rozprawa ma charakter pionierski. Przynosi kompleksowe opracowanie brytyjskich przedstawień Solidarności w perspektywie analizy historycznej – szkoły badawczej Nowej Historii Kina[14]. Uwzględnienia zarazem analizę estetyczną, obejmującą treść, styl i znaczenia omawianych produkcji, oraz analizę kontekstową (kontekst społeczno-polityczny i kulturowy). Metody te połączone są z badaniami *production studies* i *distribution studies* oraz analizą recepcji, zbiorowej i indywidualnej. Przyjęta metoda wynika również z powinności filmografa: analizowane produkcje starano się opisać możliwie wnikliwie, śledząc ich historię od pomysłu i realizacji po dystrybucję i recepcję. Zakres poszczególnych analiz zależy przy tym od znaczenia danego tytułu dla problematyki rozprawy. Produkcjom kluczowym poświęcono więcej miejsca, pozostałym – tyle, by przedstawić je w stopniu pozwalającym realizować postulaty Nowej Historii Kina.

Należy zaznaczyć, że w badaniu *production studies* i *distribution studies* dużą rolę pełnią teksty krytyczno-filmowe, wobec braku dostępu do dokumentów produkcyjnych[15]. Ograniczenia źródłowe w tej materii nie podważają jednak zasadniczego celu rozprawy. Nie zmierza ona do pełnej rekonstrukcji procesu produkcji wszystkich omawianych produkcji, lecz do analizy ekranowego wizerunku Solidarności. W ujęciu bliskim Jerzemu Topolskiemu obraz historyczny nie jest prostym odbiciem rzeczywistości, lecz ma charakter modelu: powstaje poprzez selekcję, hierarchizację i wiązanie jego elementów[16]. Dlatego nawet tam,

---

[12] A. Romejko, *Polacy w Wielkiej Brytanii: interpretacja mimetyczna*, Tuchów 2015. Romejko błędnie informuje, że serial *Zmagania o Polskę* wyemitowała BBC (s. 230), a niezrozumiałe jest jego utyskiwanie na nieobecność filmu *Najlepszą zemstą jest sukces* na nośnikach we współczesnych edycjach (s. 340) – wobec znanych problemów Skolimowskiego zakończonych utratą praw do niego i zagmatwaniem statusu filmu w następstwie procesów wytaczanych przez wierzycieli tej produkcji (K. Klejsa, *Obcy we mnie, obcy wśród nas. Doświadczenie emigracyjne w brytyjskich filmach Jerzego Skolimowskiego [„Fucha" i „Najlepszą zemstą jest sukces"]*, „Kwartalnik Filmowy" 2006, nr 53, s. 150, 157 [treść przypisu nr 15]).

[13] A. Jaroszyński, *Polska i Polacy okresu Solidarności w prozie brytyjskiej*, „Ekspresje" 2018, nr VI.

[14] M. Pabiś-Orzeszyna, *Zwrot historyczny w badaniach filmoznawczych*, Łódź 2020.

[15] Tu nadmienić można już o szczególnym przypadku związanym z formułowaniem przypisów. Przyjętą praktyką redaktorską jest podawanie w przypadku cytowań tygodników roku wydania, numeru wydania w roku (bądź pokrewnego oznaczenia) oraz strony lub stron. Brytyjskie tygodniki „Broadcast", „Radio Times" i „The Listener" do których odwołania są w niniejszej rozprawie najczęstsze, w omawianym okresie nie podawały w winiecie (lub stopce) numeru wydania w roku, a datę publikacji. Autor zdecydował się więc w tych przypadkach na hybrydową formułę: tytuł tygodnika, data wydania, strony cytowane.

[16] J. Topolski, *Trzy rzeczywistości świata z historią*, [w:] *Idem*, *Teoretyczne problemy wiedzy historycznej. Antologia tekstów*, E. Domańska (red.), Poznań 2016, s. 71–73; *Idem*, *Paradoks prawdy historycznej*, [w:] *Ibidem*, s. 183–184.

gdzie dane produkcyjne pochodzą z paratekstów, możliwe jest badanie tego, jaki model Solidarności został wytworzony przez brytyjskie przedstawienia ekranowe.

Tym większą pomocą były pewne wątki analizy estetycznej zagospodarowane przez polskich naukowców. Najważniejsza część bogatego dorobku naukowego prof. Ewy Mazierskiej-Kerr to opracowania na temat kontekstu polskich produkcji w kinie Europy Środkowej i Wschodniej, przygotowywane na brytyjskich uczelniach i z myślą o tamtejszym odbiorcy akademickim. Niezmiernie cenne dla niniejszej rozprawy są zatem jej opracowania na temat twórczości Jerzego Skolimowskiego z pierwszej połowy lat 80. XX w.[17]. Prof. Mirosław Przylipiak, również badacz z Uniwersytetu Gdańskiego, jest autorem *Poetyki kina dokumentalnego*, która w drugiej części tej rozprawy jest najważniejszym punktem odniesienia w zakresie teorii dokumentalizmu[18]. Praca Krisa Van Heuckeloma *Nostalgia, solidarność, (im)potencja: obrazy polskiej migracji w kinie europejskim (od niepodległości do współczesności)* pozwoliła zwrócić uwagę na inną optykę wobec twórczości Skolimowskiego[19]. Przekrojowym punktem odniesienia dla charakterystyki fikcjonalnego kina brytyjskiego był dział *Kino brytyjskie* dr. Karoliny Kosińskiej w czwartym tomie obszernej *Historii kina*, natomiast do zarysowania tła posłużyła także *Historia filmu 1895–2005* klasyka Jerzego Płażewskiego[20].

Rekonstrukcji politycznego i instytucjonalnego kontekstu analizowanych produkcji służyły materiały z Archiwum Akt Nowych oraz Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej.

---

[17] *Prof. dr Ewa Mazierska-Kerr*, „Baza wiedzy Uniwersytetu Gdańskiego" [online], https://repozytorium.bg.ug.edu.pl/info/author/UOG1ff70e918b1f47d18085115b0945dc52 [dostęp: 2.07.2026]. Badaczka była również autorką koncepcji dwóch monograficznych wydań „Kwartalnika Filmowego" pt. *Kino brytyjskie* (nr 52/2005 i 53/2006).

[18] M. Przylipiak, *Poetyka…*, *op. cit*.

[19] K. Van Heuckelom, *Nostalgia, solidarność, (im)potencja: obrazy polskiej migracji w kinie europejskim (od niepodległości do współczesności)*, Kraków 2022. W polskim wydaniu tej pracy pozostał błąd dotyczący chronologii powstania Solidarności i roli Lecha Wałęsy. Van Heuckelom napisał: „W ciągu kilku następnych lat [po 1976 r.] wokół zakazanego związku zawodowego »Solidarność« i jego przywódcy Lecha Wałęsy zgromadził się masowo wspierany ruch opozycyjny robotników, studentów i dysydenckich intelektualistów. Strajk w Stoczni Gdańskiej w 1980 r. szybko rozprzestrzenił się na cały kraj, zmuszając władze do rozmów. W ramach tzw. porozumień sierpniowych została oficjalnie uznana »Solidarność«" (*Ibidem*, s. 121–122). Van Heuckelom utożsamił zapewne powołanie Wolnych Związków Zawodowych Wybrzeża w 1978 r. z „Solidarnością". Ale Wałęsa nie był „przywódcą" w WZZ, do tej roli wyniosła go „Solidarność", która powstała dopiero w wyniku porozumienia gdańskiego (jeszcze jako bezimienny „niezależny samorządny związek zawodowy"). WZZ były też inicjatywą ściśle robotniczą, studenci i intelektualiści mieli swoje aktywności opozycyjne (np. SKS, KOR, ROPCiO itd.).

[20] Zob. K. Kosińska, *Kino brytyjskie: realizm społeczny i kino dziedzictwa*, [w:] *Historia kina. Tom 4: Kino końca wieku*, T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), Kraków 2019, s. 423–488; J. Płażewski, *Historia filmu 1895–2005*, Warszawa 2010.

Pozwalały one uzupełnić obraz m.in. o reakcje władz PRL na zachodnie realizacje i ich twórców, działania aparatu państwowego wobec zagranicznych ekip oraz praktyki cenzuralne. Ważnym punktem odniesienia dla szerszego kontekstu stosunków politycznych Polski z Wielką Brytanią była monografia Patryka Pleskota *Kłopotliwa panna „S". Postawy polityczne Zachodu wobec „Solidarności" na tle stosunków z PRL (1980–1989)* [21].

Zasadniczy jednak ciężar teoretyczny spoczął na brytyjskiej literaturze naukowej. Istotnymi punktami odniesienia dla rozprawy były prace Dereka Pageta, Petera Goodwina, Samanthy Lay, Johna Cornera i Patricii Holland, a także opracowania zebrane w *Encyclopedia of the Documentary Film* pod redakcją Iana Aitkena. Uzupełnia je m.in. studium Paula Gilesa poświęcone brytyjskiemu kinu okresu thatcheryzmu. Jednak poza obszarem badań filmoznawczych anglojęzyczna literatura poświęcona Solidarności na ogół pomija zarówno jej kulturotwórczy wymiar, jak i zachodnie produkcje filmowe dotyczące tego ruchu[22]. Z kolei obfitość anglojęzycznej literatury faktu (biografii, wspomnień) okazała się pomocna w rekonstrukcji okoliczności produkcji i dystrybucji poszczególnych tytułów. Chlubnym polskim wyjątkiem w tym aspekcie pozostają trzytomowe *Dzienniki* Wiktora Woroszylskiego, hojnie inkrustującego ich karty refleksjami o filmach i kulturze audiowizualnej.

Autor zetknął się jednak również z białymi plamami badawczymi. Sytuacja dotyczy zwłaszcza przekazów niefikcjonalnych, a tu zaznacza się np. brak opracowań na temat twórczości wspomnianego Witolda Stareckiego, który po emigracji do Wielkiej Brytanii jakby przestał budzić zainteresowanie polskich badaczy. Wśród przekazów fikcjonalnych niekiedy sytuacja jest odwrotna: przyczynkarskie teksty na temat *Kwadratury koła* (*Squaring the Circle*, reż. Mike Hodges, 1984) i *Umyślnego zabójstwa polskiego księdza* (*The Deliberate Death of a Polish Priest*, reż. Kevin Billington, 1985) zawierają informacje mylące odnośnie do genologii, czy fabuły produkcji. Być może powód takiej nieobecności w polskich badaniach naukowych jest prozaiczny – w większości przypadków mowa bowiem o produkcjach telewizyjnych, które wyemitowane raz, nie były powtórnie umieszczane w ramówkach, jako dzieła bądź silnie

---

[21] P. Pleskot, *Kłopotliwa panna „S". Postawy polityczne Zachodu wobec „Solidarności" na tle stosunków z PRL (1980–1989)*, Warszawa 2013.

[22] Zob. M. Craig, *The Crystal Spirit. Lech Walesa and his Poland*, London 1988; L. Goodwyn, *Jak to zrobiliście? Powstanie Solidarności w Polsce*, tłum. B. Łączek, K. Rosner, Gdańsk 1992; A.R. Rachwald, *In search of Poland. The superpowers' response to Solidarity 1980-1989*, Stanford 1990; D. Singer, *The Road to Gdansk. Poland and the USSR*, New York–London 1982; L. Weschler, *The Passion of Poland. From Solidarity Through the State of War*, New York, 1984. Drobnym hołdem dla dziedzictwa kinematograficznego jest użycie plakatu *Człowieka z żelaza* (reż. Andrzej Wajda, 1981) projektu Rafała Olbińskiego, na okładce pracy socjologa Romana Laba *The roots of Solidarity. A political sociology of Poland's working-class democratization* (Princeton 1991).

związane ze swoim czasem, lub po prostu niesatysfakcjonujące artystycznie. Dotarcie do nich wymagało więc poszukiwań rozszerzonych poza instytucjonalne ścieżki, np. na zbiory hobbystów archiwizujących nagrania telewizyjne w poczuciu misji ocalenia ich przed zapomnieniem (motto kolektywu Kaleidoscope Publishing: *Rescuing the past for the future*).

**Struktura pracy i uwagi redakcyjne**

Rozprawa niniejsza podzielona została na dwie części, odpowiadające podziałowi na przekazy fikcjonalne i niefikcjonalne, obejmujące pięć rozdziałów analitycznych o chronologiczno-problemowym układzie treści oraz dwa rozdziały podsumowujące. Obie części rozpoczynają się historycznymi wprowadzeniami na temat obrazu brytyjskiego rynku produkcyjnego i medialnego w kontekście danego rodzaju przekazu, wraz z esencjonalnym przybliżeniem ujętych dalej tytułów.

Rozdział pierwszy omawia filmy kinowe i telewizyjne oraz serial telewizyjny, ukazujące wybrane aspekty funkcjonowania Solidarności w latach 1980–1981, postaci działaczy „Solidarności" i osoby ją wspierające w następstwie wprowadzenia stanu wojennego i w realiach lat 80. XX w. oraz produkcje zawierające odniesienia do Solidarności w fabule, głównie w charakterze historycznego tła wydarzeń.

Rozdziały drugi i trzeci uzupełniają tę narrację o ujęcia bardziej skupione: reprezentacje kina autorskiego, skoncentrowane na indywidualnych protagonistach – obcokrajowcach i Polakach postawionych wobec doświadczenia polskiej Solidarności – oraz produkcje komediowe i satyryczne, wyodrębnione z pierwszego rozdziału jako dające się zebrać w odrębne ujęcie gatunkowe, choć bazujące na odniesieniach i kontekście historycznym. Po tych trzech rozdziałach następuje podsumowanie, organizujące przedstawione w nich spostrzeżenia i wnioski.

Druga część pracy poświęcona jest filmom dokumentalnym i reportażom *current affairs*. Jej konstrukcja zachowuje zasadniczy porządek chronologiczny, od strajku i powstania Solidarności w 1980 r. po obserwacje początku transformacji ustrojowej z lat 1989–1990, łącząc go jednak z podziałami gatunkowymi, tematycznymi oraz sposobem usytuowania twórców wobec opisywanych wydarzeń. Rozdział piąty obejmuje okres od narodzin Solidarności do schyłku lat 80. XX w., grupując materiał także według formy i podejmowanej problematyki. Rozdział szósty koncentruje się na przełomie lat 1989–1990, rozróżniając ujęcia według perspektywy autorskiej. Podsumowanie całej części zawiera rozdział siódmy.

Całość rozprawy zamyka syntetyczne zakończenie, zestawiające ustalenia obu części i porządkujące je wobec przyjętych pytań badawczych. Odpowiedzi na te pytania formułowane są jednak sukcesywnie także wcześniej, w podsumowaniach poszczególnych części pracy[23].

Przy identyfikacji produkcji nie zawsze podawane jest nazwisko reżysera. W przypadku części brytyjskich serii i programów zachowano oryginalny sposób przypisywania autorstwa, w którym jako autor występuje twórca całego przedsięwzięcia, nie zaś reżyser pojedynczego odcinka lub programu. Większość omawianych materiałów nie była nigdy prezentowana w Polsce – w obiegu kinowym, telewizyjnym lub na nagraniach wideo. Z tego powodu oprócz sposobu zapisu tytułów przyjętego w pracach naukowych, tj. *Fucha* (*Moonlighting*, reż. Jerzy Skolimowski, 1982), zaproponowano polskie tłumaczenia produkcji nieprezentowanych, aby zaznaczyć wprowadzenie ich do obiegu naukowego, np. *Two Weeks in Winter. How the Army Took Over Poland* (pol. *Dwa tygodnie w zimie. Jak armia przejęła Polskę*, reż. Christopher Olgiati, 1982). Proponowane odpowiedniki nie zawsze są tłumaczeniami literalnymi. Niekiedy przyjęto formę bardziej swobodną, oddającą sens oryginalnego tytułu, ale pozostającą zgodną z treścią produkcji, jak np. w przypadku *Herod Wears a Red Star* (reż. Andrew Barr, 1988) – *Herod spod czerwonej gwiazdy*. Wszystkie – poza oznaczonymi – tłumaczenia z języka angielskiego na polski w cytatach ze ścieżek dźwiękowych oraz tekstów publikacji naukowych i recepcji prasowej pochodzą od autora rozprawy.

**Motywacja i podziękowania**

Autorowi pozostaje wierzyć, że niniejsza rozprawa uzupełni panoramę literatury naukowej, tak na temat Solidarności, jak i brytyjskiej kultury audiowizualnej. Konkluzje niniejszych badań formułowane były w 2026 r. – roku, gdy dobiegało końca 46 lat istnienia Solidarności, z których blisko piętnaście autor przepracował w Europejskim Centrum Solidarności w Gdańsku. ECS odwiedza rocznie niemal milion gości: zwiedzających wystawę stałą poświęconą historii Solidarności i wystawę „Stocznia" o przemysłowo-społecznej historii tej części Gdańska, uczestników wydarzeń kulturalnych i naukowych, turystów przyciąganych wyróżniającą architekturą i udogodnieniami budynku. Z tego powodu zobowiązaniem – wobec solidarnościowej tradycji dziesięciomilionowego ruchu w Polsce i setek tysięcy wspierających ją na całym świecie, wobec współczesnych gości ECS, przybywających z całego świata – jest

[23] Wstęp, obie części rozprawy oraz zakończenie traktowane są w systemie przypisów jako odrębne partie wywodu, dlatego literatura przywoływana po raz pierwszy w każdej z nich otrzymuje ponownie pełny opis bibliograficzny.

poszerzanie pola jej rozpoznań o badania filmoznawcze, dotąd nieeksplorowane w tak złożony sposób.

*Last but not least*, ECS autor zawdzięcza też poznanie dwóch osób kluczowych dla rozpoczęcia naukowych badań. Renata Dąbrowska – fotografka, absolwentka Szkoły Filmowej w Łodzi, a prywatnie żona – motywowała autora do systematycznego podjęcia rozproszonych wcześniej aktywności naukowych. Co nie byłoby generalnie możliwe, gdyby nie zaufanie, wsparcie i pomoc ze strony dr. hab. Krzysztofa Kornackiego, prof. UG – promotora rozprawy, którego naukowa precyzja i dociekliwość, a przy tym ogromna kultura słowa pisanego, pozostają dla autora trwałym punktem odniesienia.

# Część I
# Ujęcia fabularne

## Rozdział 1
## Historia i mit Solidarności

### 1.1. Punkt wyjścia

Rozpoczęcie analizy brytyjskich produkcji łączących się fabularnie z Solidarnością i rozważań krytycznych na ich temat, wymaga choćby esencjonalnego przedstawienia stanu brytyjskiego rynku audiowizualnego w obszarze kinematografii i telewizji na początku lat 80. XX w. Zwłaszcza, że doświadczenia twórców w Wielkiej Brytanii zadają kłam powszechnemu postrzeganiu wyłącznie filmu kinowego jako pełnoprawnej i uznanej formy sztuki, podczas gdy telewizja zajmowała jeszcze niedawno w hierarchii akademickiej pozycję bardziej marginalną, postrzegana jako uboższa krewna kina. Reżyser Stephen Frears stwierdził, że nakręcił *Moją piękną pralnię* (*My Beautiful Laundrette*, 1985) dla kanału telewizyjnego Channel 4, ponieważ chciał, aby „film zobaczyło i dyskutowało o nim jak najwięcej osób”[24].

Autorzy programów telewizyjnych mogli mieć pewność, że „zwracają się narodu”, jak ujął to scenarzysta i dramaturg Alan Bennett, gdyż nawet ich produkcje skierowane do węższej publiczności docierały do ogromnej widowni. Statystyki, które przywołuje kulturoznawca Paul Giles potwierdzają, że w połowie lat 80. XX w. 74% Brytyjczyków nigdy nie chodziło do kina, natomiast każdy dorosły Brytyjczyk w 1988 r. oglądał średnio ponad 25 godzin telewizji tygodniowo. Najbardziej udane brytyjskie produkcje telewizyjne generowały „kolektywnie współdzielone doświadczenie” – „pozwalając widzom rozpoznać znane elementy pamięci zbiorowej, równocześnie skłaniając odbiorców do przewartościowania swojego spojrzenia na przeszłość i teraźniejszość w sposób nowy i niepokojący”, jak pisze Giles[25]. Właśnie w tym stanie ducha zaistniały produkcje tematyzujące Solidarność. W jakich zatem okolicznościach zrealizowano ich produkcję?

---

[24] J. Howkins, *Edinburgh television*, „Sight & Sound” 1985, Vol. 54, No. 4, s. 239.

[25] P. Giles, *History with holes*, [w:] *Fires were started. British Cinema and Thatcherism*, L. Friedman (red.), London–New York 2006, s. 59–60.

Dekadę lat 70. XX w. charakteryzował kryzys brytyjskiego przemysłu filmowego, spowodowany wycofaniem się amerykańskich wytwórni z rynku brytyjskiego. W 1981 r. wyprodukowano zaledwie 24 filmy brytyjskie, wobec 113 w 1963 r.[26]. Zdaniem badaczki Samanthy Lay, zamknięcie lokalnych oddziałów wytwórni zza Oceanu ujawniło słabość strukturalną sektora produkcji filmowej w Wielkiej Brytanii, który nie zdołał powiązać się z sektorem telewizyjnym, gwarantującym stabilne warunki produkcyjne[27]. W odpowiedzi na pogarszającą się sytuację interweniował rząd brytyjski, doprowadzając do przyjęcia Ustawy o kinematografii (*Cinematograph Act*) w latach 1974 i 1976. Na ich mocy powołano do życia National Film Finance Corporation (NFFC), której zadaniem było wspieranie produkcji filmowej poprzez udzielanie pożyczek twórcom. Mimo wsparcia państwa, NFFC nie osiągnęła zakładanych rezultatów. W 1979 roku wyprodukowano z jej wsparciem zaledwie 45 filmów fabularnych, z których niemal wszystkie trafiły do kin, ale liczba ta była niewystarczająca wobec potrzeb rynkowych i artystycznych. Indolencja NFFC dotknęła m.in. Jerzego Skolimowskiego, który otrzymał co prawda dofinansowanie na rozwój scenariusza pt. *Blackout*, ale już nie na produkcję wg niego filmu *Fucha* (*Moonlighting*, 1982) – o czym będzie mowa w stosownym fragmencie rozprawy.

Ważną rolę w powiązaniu produkcji filmowej z systemem nadawczym odegrał Channel 4, nowa stacja publiczna, ale o komercyjnym modelu finansowania, która łączyła misję społeczną z innowacyjnym podejściem do produkcji audiowizualnej. Funkcjonował bowiem nie posiadając własnych studiów produkcyjnych, lecz zlecając realizację programów firmom zewnętrznym. To właśnie miało ogromne konsekwencje dla rozwoju niezależnego sektora produkcyjnego oraz dla wsparcia krajowego kina artystycznego, często niekomercyjnego i podejmującego tematy społeczne (do czego nawiązywał cytowany Frears). Kanał wystartował w 1982 r., formalnie w okresie rządów Margaret Thatcher i Partii Konserwatywnej, nie bez powodu pamiętanych za brak przychylności do sektora publicznego. Idea Channel 4 wywodziła się jednak z wcześniejszych koncepcji mediów publicznych. Kluczowy dla powołania kanału był tzw. Raport Annana z 1977 r., zalecający decentralizację systemu medialnego, co podobało się konserwatywnemu rządowi. Na mocy Ustawy o nadawaniu z 1980 i 1981 roku stacji powierzono zadanie realizacji treści eksperymentalnych i innowacyjnych o ujęciu misyjnym. Działalność kanału zabezpieczono wprowadzając model finansowania z części dochodów

[26] H. Rothschild, *Labour of Love*, [w:] *Channel 4 at 25*, R. Boycott, M. Etherington-Smith (red.), London 2008, s. 394.

[27] S. Lay, *British Social Realism. From documentary to Brit-Grit*, London–New York 2002, s. 78.

komercyjnej sieci ITV, co na starcie chroniło go przed bezpośrednimi skutkami konkurencji reklamowej[28].

Sieć telewizji komercyjnych Independent Television (ITV) rozpoczęła nadawanie w 1955 r. W Wielkiej Brytanii był to okres *prosperity*: wzrostu gospodarczego i rosnących oczekiwań konsumenckich. Wcześniej istniał tylko jeden kanał telewizyjny, niezależnego niekomercyjnego nadawcy British Broadcasting Corporation (BBC). Wobec boomu na rynku dóbr i usług, a także popularyzacji odbiorników telewizyjnych, zaczęto to postrzegać jako ograniczenie wyboru dla odbiorcy. Sieć ITV została powołana jako system konkurencyjny wobec BBC. Mimo to również podlegała ramom misji publicznej i nadzorowi ciała regulacyjnego. Dzięki temu zachowano w Wielkiej Brytanii zasadę, że media służą interesowi publicznemu. Finansowana z reklam i zorientowana na zysk, ITV musiała produkować programy o wysokiej jakości i społecznej wartości, by spełnić wymagania licencyjne. ITV nie była jednostką centralnie zarządzaną, lecz federacją regionalnych telewizji, które terytorialnie zajmowały w określonych porach części wspólnego pasma. Jak dowodził badacz Des Freedman, ten unikalny model hybrydowy, oparty na kompromisie między logiką rynkową a publiczną, był wynikiem starcia wizji politycznych i gospodarczych Torysów i Lewicy[29].

Wracając do lat 80. XX w. i filmowego zaangażowania Channel 4, jego wyrazem była inicjatywa produkcyjna i pasmo emisji *Film on Four*. Model wsparcia realizacji filmów obejmował pełne finansowanie, współprodukcję oraz wykupienie prawa do emisji na małym ekranie. Chociaż wiele z produkcji miało skromne budżety, filmy takie jak wspomniana *Moja piękna pralnia*, *Posiłek oracza* (*The Ploughman's Lunch*, reż. Richard Eyre, 1983), czy *Kwadratura koła* (*Squaring the Circle*, reż. Mike Hodges, 1984) – dwa ostatnie tytuły będą przedstawione w rozprawie – zyskały międzynarodowe zainteresowanie, kreując wizerunek brytyjskiego kina jako progresywnego, społecznie zaangażowanego i estetycznie zróżnicowanego. Channel 4 partycypował w produkcji filmów Jerzego Skolimowskiego *Fucha* i *Najlepszą zemstą jest sukces* (*Success Is the Best Revenge*, 1984), i zagwarantował sobie prawo do pokazania telewizyjnej wersji spektaklu *Umyślne zabójstwo polskiego księdza* (*The Deliberate Death of a Polish Priest*, reż. Kevin Billington, 1985) – to kolejna partia tytułów będących przedmiotem analizy w pierwszej części rozprawy.

---

[28] P. Goodwin, *Television under the Tories. Broadcasting policy 1979–1997*, London 1998, s. 18–22.

[29] D. Freedman, *The Labour Party and the origins of ITV. How Her Majesty's opposition grew to like commercial television*, [w:] *Television. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. *Volume I*, T. Miller (red.), London 2003, s. 134–136.

Za Johnem Hillem można podkreślić, że dzięki Channel 4 powstało brytyjskie kino społecznie zaangażowane, a jednocześnie estetycznie odważne – swoisty sojusz artystycznych poszukiwań z ideą kulturowej misji[30]. A co ważne w polskim kontekście, otwarta polityka programowa Channel 4 umożliwiała nawiązywanie kontaktów zagranicznych, np. współpracy z Filmem Polskim, zainicjowanej podczas wizyty Justina Dukesa, dyrektora stacji, na festiwalu filmowym w Gdańsku w 1985 r.[31]. W wyniku tych relacji do polskich kin trafił kryminalny *Wetherby* (reż. David Hare, 1985)[32], a w koprodukcji brytyjsko-polskiej powstał dramat wojenny *Cienie* (*The Road Home*, reż. Jerzy Kaszubowski, 1987). W stacji emitowano polskie fabuły, wzięcie miały oczywiście polityczne klasyki jak *Człowiek z żelaza* (reż. Andrzej Wajda, 1981) i *Nadzór* (reż. Wiesław Saniewski, 1983), ale znalazło się również miejsce na polskie kino gatunkowe, np. *Wielkiego Szu* (reż. Sylwester Chęciński, 1983) i *Seksmisję* (reż. Juliusz Machulski, 1984)[33].

Inne stacje także angażowały się w produkcję filmową. ITV nadało szereg filmów zrealizowanych przez swoje stacje partnerskie, takie jak Granada Television/Granada Films – z której produkcji w pierwszej części tej rozprawy znajdą się *Strajk* (*Strike. The Birth of Solidarity*, 1982) i częściowo *Trzy dni w Szczecinie* (*Three Days in Szczecin*, 1976), oba zrealizowane przez Leslie Woodheada, oraz serial *Game, Set & Match* (pol. *Gem, set i mecz*, reż. Ken Grieve, 1988). BBC, tradycyjnie skoncentrowana na produkcji filmów telewizyjnych, również zaczęła inwestować w filmy kinowe. Początkowo głównie poprzez zakup praw do emisji po premierze kinowej i w ramach dłuższego procesu niż „szybka ścieżka" Channel 4 – młoda telewizja sprawniej podejmowała decyzje, ponieważ nie miała rozbudowanego zespołu programowego i menadżerskiego[34]. Z dorobku publicznego nadawcy w pierwszej części tej rozprawy pojawią się *Two Weeks in Winter. How the Army Took Over Poland* (pol. *Dwa tygodnie w zimie. Jak armia przejęła Polskę*, reż. Christopher Olgiati, 1982) oraz seria *Not the Nine O'Clock News* (pol. *To nie są „Wiadomości o 21"*, autor John Lloyd, 1979–1982) i serial *A Very Peculiar Practice* (pol. *Osobliwa praktyka*, autor Andrew Davies, 1986–1988).

---

[30] J. Hill, *Film and Television: A new relationship*, [w:] *British Cinema. Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Volume I: British Cinema Past and Present*, R. Murphy (red.), s. 312–313.

[31] E.M. Turska, *Co łączy Channel 4 z Filmem Polskim?*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1986, nr 12, s. 27–28.

[32] Obejrzało go 138 tys. widzów, co było 52 wynikiem na 157 tytułów w polskich kinach w 1986 r. (*Mały rocznik filmowy 1986*, Warszawa 1987, s. 77–79).

[33] E.M. Turska, *Co łączy Channel 4…*, *op. cit.*, s. 27–33.

[34] H. Rothschild, *Labour of Love…*, *op. cit.*, s. 395.

Telewizja nie tylko stała się instytucjonalnym protektorem kina, ale wywarła również istotny wpływ na jego estetykę. Umożliwiła powstanie społecznego kina artystycznego, które łączyło estetyczne aspiracje z tematyką społeczną i polityczną. Z drugiej strony, pojawiła się praktyka dostosowania formy filmów do oczekiwań telewizyjnych odbiorców: przyjmowanie standardowych długości i konwencji narracyjnych. W pewien sposób zmianę jakościową odzwierciedla przemianowanie czołowej brytyjskiej uczelni filmowej na The National Film and Television School w latach 80. XX w[35]. Film krótkometrażowy Konrada Szołajskiego *Witamy w Anglii* (*Welcome to Britain*, 1988), zrealizowany na zakończenie studiów w tej uczelni, dopełnia stawki tytułów w pierwszej części rozprawy.

Są to więc fabularne filmy kinowe i telewizyjne oraz seriale telewizyjne wyprodukowane po 1980 roku, w których Solidarność i jej aktywiści stanowią pierwszoplanowy temat fabuły bądź są treścią jednego z wątków czy nawiązań. Z nich zostaną wyodrębnione ujęcia autorskie oraz jednogatunkowe – w nurcie satyry politycznej, jako specyficznej dla brytyjskiej kultury[36]. Niekiedy z Polską łączą te produkcje również ich twórcy, którzy wybrali emigrację jako szansę na artystyczny rozwój – oprócz Skolimowskiego to Agnieszka Holland z włączonym tu międzynarodowym filmem *Zabić księdza* (*To Kill a Priest*, 1988) – lub są z Polską związani poprzez rodzinne korzenie.

Z grupy tej zwłaszcza *Witamy w Anglii* łączy się z bieżącymi wydarzeniami politycznymi w Wielkiej Brytanii i nie bazuje wyłącznie na odniesieniach do PRL. Powrót brytyjskiego kina do realizmu społecznego w duchu tradycji dokumentalnej Johna Griersona, ma bowiem oczywisty kontekst społeczny, polityczny i ekonomiczny wynikający z, zasygnalizowanych już, rządów premier Margaret Thatcher. Jej administracja, łącząc neoliberalną gospodarkę z konserwatyzmem obyczajowym, doprowadziła do znaczących zmian strukturalnych: masowego bezrobocia, prywatyzacji usług publicznych i osłabienia związków zawodowych[37].

---

[35] *History. The School (1971–2017)*, „National Film and Television School" [online], https://nfts.co.uk/history [dostęp: 2.07.2026].

[36] W XX w. rozwijającej się w odpowiedzi na wewnętrzne wytyczne cenzorskie BBC dla radia i później telewizji (C. Davies, *Puritanical and politically correct? A critical historical account of changes in the censorship of comedy by the BBC*, [w:] *The Social Faces of Humour*, G. Paton, Ch. Powell, S. Wagg [red.], Abingdon 2018 [e-book], loc. 951–986, 1216–1346).

[37] Zob. K. Kosińska, *Kino brytyjskie: realizm społeczny i kino dziedzictwa*, [w:] *Historia kina. Tom 4: Kino końca wieku*, T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), Kraków 2019, s. 440–445; S. Lay, *British Social Realism…*, *op.cit.*, s. 81–82.

Podsumowując, lata 80. XX w. były dekadą, w której relacja między telewizją a kinematografią w Wielkiej Brytanii uległa zasadniczemu przeobrażeniu. „Telewizja zapewnia dostęp do wyjątkowo szerokiego spektrum filmów, wykraczającego poza klasyczny kanon narracji", pisał branżowy tygodnik „Broadcast" w 1985 r.[38]. Telewizja więc nie tyle zastąpiła kino, ile ukształtowała jego nowe oblicze – bardziej zróżnicowane, mniej zależne od wpływów z biletów, ale bardziej świadome społecznego kontekstu i ceniące artystyczną autonomię.

## 1.2. Rekonstrukcja narodzin Solidarności[39]

### 1.2.1. Docudramy Lesliego Woodheada

W latach 60. XX w. na brytyjskim rynku telewizyjnym wykształcił się nowy gatunek: dramatyzowane rekonstrukcje. Były to produkcje, które korzystając ze środków oferowanych przez film fabularny (aktorzy, dramaturgia, scenografia), w narracji – często porządkowanej przez lektora – podążały ściśle za faktami, inscenizując współczesne wydarzenia historyczne, czy ilustrując zaznaczające się problemy społeczne. Pierwszy obszar umownie określało angielskie słowo *drama*, drugi *documentary*. Z napięcia między nimi zrodziło się podejście do tego specyficznego gatunku. Produkcjami *dramadoc* (*dramatised documentary*) miałyby być przedstawienia prawdziwych wydarzeń, w kostiumie telewizyjnego filmu, czy sztuki teatralnej. Zaś *docudrama* (*documentary drama*) to fikcyjne wydarzenia opowiedziane technikami dokumentalnymi. Za pierwszy głośny przykład docudramy w brytyjskiej telewizji uznaje się *Cathy Come Home* (pol. *Cathy szuka domu*, reż. Ken Loach, 1966), którego scenariusz opracowano na podstawie rozmów z kilkunastoma bezdomnymi kobietami i badań naukowych, a zrealizowano go w prawdziwych miejscach[40]. Samo sięganie po bieżące problemy społeczne nie było w brytyjskiej dramaturgii telewizyjnej nowością – kwestie związane z powojennymi przemianami demograficznymi i obyczajowymi podejmowano już wcześniej. Jednak to, że w *Cathy Come Home*, nominalnie spektaklu teatru telewizji, nadanym przez BBC w cyklu *The Wednesday Play*, plansza tytułowa dumnie podawała informację

[38] J. Petley, *Cinema versus small screen*, „Broadcast", 22 III 1985, s. 21.

[39] Fragmenty niniejszego działu ukazały się jako: A. Bilecki, *Solidarność na ekranie. Wizerunki zagraniczne*, [w:] K. Kornacki, A. Bilecki, *Solidarność na ekranie. Wizerunki fabularne*, Gdańsk 2024, s. 255–306.

[40] D. Paget, *Dramadoc? Docudrama? The Limits and Protocols of a Televisual Form*, [w:] *The Documentary Film Book*, B. Winston (red.), London 2013, s. 76–77.

„f i l m [podkreślenie autora rozprawy] według Jeremy'ego Sandforda", bardzo mocno zaznaczało nowatorskie połączenie dziedzin[41].

Jednym z najbardziej wpływowych brytyjskich twórców dramatyzowanych rekonstrukcji został Leslie Woodhead[42]. Rozpoczął karierę zawodową jako dziennikarz prasy, będąc 30-latkiem przeniósł się do telewizji, w której pracował jako reżyser, scenarzysta i producent. Związał się ze stacją Granada Television z Manchesteru, która od 1963 r. nadawała cykl reporterski *World in Action*[43]. Z doświadczeń jego autorów i realizatorów czerpano wzorce produkcyjne, z czasem tak rozbudowane, że w połowie lat 70. XX w. powołano w Granadzie specjalny zespół. Nawiązanie do jego nazwy – *Dramatized Documentary Department* – pozwala na wykonanie istotnego zastrzeżenia odnośnie typologii przyjętej w rozprawie. Pierwotne ujęcie (którego śladem jest nazwa działu Granady) okazało się nietrwałe. Derek Paget, brytyjski filmoznawca i medioznawca, uznał, że tradycyjne rozróżnienie dwóch nurtów nie wytrzymało konfrontacji z żywym językiem. To termin *docudrama* przyjął się w debacie publicznej (spopularyzowany głównie przez Amerykanów, jak cierpko zauważył Paget) i zmajoryzował dychotomiczny podział *dramadoc – docudrama*. Ostatecznie nawet akademicka refleksja uznała docudramę za powszechny termin, który z powodzeniem obejmuje oba rodzaje rekonstrukcji[44].

Wracając do szkicu biograficznego Woodheada: doświadczeniem przełomowym w jego karierze dziennikarskiej było zetknięcie się ze sprawą Petro Grigorienko, sowieckiego dysydenta, który zdołał przemycić na Zachód swój dziennik z okresu uwięzienia w szpitalu psychiatrycznym, gdzie poddawano go pseudomedycznemu działaniu tzw. psychiatrii represyjnej. „Natrafiłem na ważną historię, jednak okazało się, że nie da się jej opowiedzieć przy użyciu tradycyjnych metod konwencjonalnego dokumentu. […] Za to dzięki drobiazgowemu dziennikowi możliwe stało się stworzenie wartościowej rekonstrukcji przeżyć

---

[41] J. Corner, *British TV Dramadocumentary: Origins and Developments*, [w:] *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*, A. Rosenthal (red.), Carbondale 1999, s. 40–41. Konstrukcja językowa „film według Jeremy'ego Sandforda" (*film by*) podkreśla nazwisko autora scenariusza, jak i fakt, że według tekstu wziętego dramatopisarza powstał film.

[42] D. Paget, *United Kingdom: Documentary drama*, [w:] *Encyclopedia of the documentary film. Volume 3. P–Z*, I. Aitken (red.), London – New York, 2006, s. 1380.

[43] Trzy produkcje z tej serii zostaną omówione w kolejnej części rozprawy.

[44] Zob. D. Paget, *Documentary drama: Critical overview*, [w:] *Encyclopedia of the documentary film. Volume 1. A–G*, I. Aitken (red.), London – New York, 2006, s. 305–306; *Idem*, *Dramadoc? Docudrama?…*, *op. cit.*, s. 76, 81 [treść przypisu nr 3]. Do tej praktyki stosować się będzie autor rozprawy, przyjmując spolonizowanie użycia terminu (brak kursywy oraz używanie odmiany).

Grigorenki", wspominał Woodhead w wykładzie wygłoszonym w British Film Institute w 1980 r.[45].

Dalej definiował swoje podejście do gatunku: „Konsekwentnie, przyświecają mi priorytety dziennikarskie – z naciskiem na szczegółowy *research*, często trwający przez lata weryfikacji i uzupełniania informacji, oraz na pozyskanie materiałów źródłowych wysokiej jakości, takie jak nagrania dźwiękowe czy transkrypcje. Dbałość o precyzję konstrukcji oraz współpraca z ekipami filmowymi wywodzącymi się raczej z dokumentu niż dramatu miały na celu nadanie naszym rekonstrukcjom odrębnego charakteru – innego niż ten właściwy tradycyjnemu dramatowi telewizyjnemu". Za fundamentalną różnicę między filmem dokumentalnym a docudramą uznał prymat narracji (*story*), opowiedzenia spójnej historii w tej ostatniej[46]. Znamienne, że wspominając o dziennikarskiej proweniencji własnych docudram, użył zwrotu *last resort* – „ostateczność", a więc formę, po którą sięga się dopiero wtedy, gdy konwencjonalny dokument nie jest w stanie sprostać zadaniu[47]. Twórca konsekwentnie sytuował się więc po stronie (dokumentalnej) prawdy, a nie (fabularnej) fikcji.

Swoistym hołdem dla tego twórcy stało się określenie „doktryna Woodheada". Jej założenia producent telewizyjny David Boulton ujął następująco: „Dążenie do możliwie najwierniejszego odtworzenia historii tak, jak się wydarzyła, bez postaci fikcyjnych, bez wymyślonych nazwisk i bez rozwiązań dramaturgicznych, które wykraczałyby poza bezwzględny zapis faktów. Forma dziennikarstwa, a nie autonomiczna sztuka dramatyczna"[48]. W dorobku reżyserskim Leslie Woodheada jest dziewięć produkcji z gatunku docudramy, z których pięć bierze na warsztat wydarzenia rozgrywające się w zimnowojennej Europie Wschodniej[49]. Są wśród nich dwa filmy „polskie" zasługujące na wspólne omówienie, choć

---

[45] L. Woodhead, *Dramatized documentary. The Guardian lecture*, [w:] *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*, A. Rosenthal (red.), Carbondale 1999, s. 103–104.

[46] *Ibidem*, s. 104–105.

[47] *Ibidem*, s. 110.

[48] D. Paget, *No other way to tell it. Docudrama on film and television*, Manchester 2011, s. 217.

[49] Chronologicznie: *The Man Who Wouldn't Keep Quiet* (pol. *Człowiek, który nie chciał siedzieć cicho*, 1970) – o przejściach dysydenta Petro Grigorenko w ZSRS w latach 60. XX w.; *A Subject of Struggle* (pol. *Istota sprawy*, 1972) – o procesie Wang Kuang Mei w czasie chińskiej rewolucji kulturalnej w 1967 r., *Trzy dni w Szczecinie* (*Three Days in Szczecin*, 1976) – o spotkaniu Edwarda Gierka ze stoczniowcami w 1971 r., *Collision Course* (pol. *Na kursie kolizyjnym*, 1979) – o katastrofie lotniczej brytyjskiego samolotu pasażerskiego w Jugosławii w 1976 r., *Invasion* (pol. *Inwazja*, 1980) – o zdławieniu Praskiej Wiosny w 1968 r., *Strajk* (*Strike. The Birth of Solidarity*, 1982) – o strajku w Stoczni Gdańskiej w 1980 r., *Enemies of the State* (pol. *Wrogowie publiczni*, 1983) – o autorach czechosłowackiej Karty '77, *The Tragedy of Flight 103* (pol. *Tragedia lotu 103*, 1990) – o przygotowaniach terrorystów do zamachu nad Lockerbie w 1988 r.; *The Holocaust on Trial* (pol. *Holocaust przed sądem*, 2000) – o procesie negacjonisty oświęcimskiego Davida Irvinga w 1998 r.

tylko jeden dotyka tematu Solidarności. Są bowiem zarówno rokiem produkcji i tematyką połączone niemal tak samo jak dyptyk Andrzeja Wajdy *Człowiek z marmuru* (*1976*) i *Człowiek z żelaza* (*1981*).

*Trzy dni w Szczecinie* (*Three Days in Szczecin*, 1976) przedstawiały wydarzenia ze stycznia 1971 roku, kiedy do Stoczni Szczecińskiej im. Adolfa Warskiego przyjechał I sekretarz KC PZPR Edward Gierek, aby tłumaczyć się z krwawego stłumienia rewolty grudniowej sprzed kilku tygodni. Film powstał z unikatowych źródeł: stenogramu z potajemnego nagrania z zapisem spotkania, naocznych obserwacji oraz rozmów z uczestnikami.

Materiałów tych dostarczył Woodheadowi Bolesław Sulik, urodzony w Londynie w emigracyjnej rodzinie dziennikarz, współpracownik Jerzego Skolimowskiego w jego brytyjskich produkcjach w przełomu lat 60. i 70. XX w. W 1972 r. napisał scenariusz polskiej sekwencji brytyjskiego serialu obyczajowego *Home and Away* (pol. *Blisko i daleko*, reż. Donald McWhinnie, 1972). Jego protagonistka, poszukująca szansy realizacji poza stereotypową rolą żony prowadzącej dom, wyjeżdża do Polski w podróż służbową z przełożonym. Jej konfrontacja z prozą życia za żelazną kurtyną ma w tle wojenne doświadczenia Polaków. Polska staje się tam źródłem przemiany duchowej kobiety[50].

Sulik był w Polsce w końcu roku 1970 r. jako współpracownik tygodnika „The Observer", odczuł więc atmosferę Grudnia '70, a ponownie przyjechał do PRL kilka miesięcy później, w 1971 roku. Nagranie konfrontacji Gierka ze stoczniowcami w Szczecinie zostało skopiowane dzięki pomocy technicznej Krzysztofa Kieślowskiego i Tomasza Zygadło, a następnie za pośrednictwem Andrzeja Titkowa trafiło do środowiska warszawskich opozycjonistów, grupy tzw. „komandosów". Tam zapoznał się z nim Sulik, który zorganizował przemycenie taśm na Zachód przez członka swojej polskiej rodziny[51].

---

[50] Reżyserem polskiej sekwencji *Home and Away* był najprawdopodobniej Kazimierz Kutz. Tak przedstawiał to po latach Bolesław Sulik, ale nie potwierdzają tego napisy końcowe odcinków (E. Petrajtis-O'Neill, *„Outsider" zaangażowany*, „Kino" 1990, nr 7, s. 21).

[51] Kieślowski i Zygadło realizowali w Szczecinie film, w przyszłości znany jako *Robotnicy '71. Nic o nas bez nas* (1971). Już robocza wersja filmu okazała się wywrotowa, gdyż po doświadczeniach Grudnia '70 pracownicy wielu polskich zakładów (ekipy filmowców nagrywały m.in. w Gdańsku, Szczecinie, Warszawie) zgodnym chórem wyrażali zmęczenie, rozczarowanie, demonstrowali brak nadziei. Nadzorcy odebrali twórcom materiał, na bazie którego telewizja przygotowała manipulatorski reportaż *Gospodarze*, wyemitowany z okazji VI Zjazdu PZPR. Integralną wersję *Robotników '71* odtworzono po latach.

W czasie pracy ekipy w Szczecinie, Kieślowski i Zygadło zostali zagadnięci przez aktywnych uczestników strajku w styczniu 1971 r., poinformowani o taśmach, które dotąd krążyły tylko lokalnie i tak zrodził się pomysł przekazania ich „w Polskę", czyli do Warszawy. A stamtąd, dzięki Sulikowi, trafiły na początku

Dostrzegając nie tylko wagę polityczną, ale i potencjał dramaturgiczny, pasujący do stylistyki docudramy, Sulik zaczął rozwijać pomysł filmu na podstawie nagrań[52]. Edmund Bałuka, lider protestu, został zmuszony do emigracji i osiadł w Wielkiej Brytanii. Tam kontaktował się z nim Sulik, któremu pomagał również dotrzeć w 1975 r. do członków szczecińskiego komitetu strajkowego. Już w 1974 r. przedstawiciele Granady sondowali w PRL możliwość realizacji tego filmu w Szczecinie i przy współpracy z agencją Interpress (obsługującą zagranicznych dziennikarzy w PRL), do czego ostatecznie nie doszło[53]. Podobno to Brytyjczycy zmienili zdanie, gdy dziennikarze Interpressu skłonili ich, by skonfrontowali swój „brutalny pomysł z opinią szeregowych stoczniowców"[54]. Bliższa prawdy wydaje się być relacja producenta Jeremy'ego Wallingtona i reżysera Michaela Grigsby'ego, wykorzystana wręcz przez Granadę do promocji filmu[55]. Decyzję odmowną podjęto w kręgach władzy, oburzonej propozycją spojrzenia z dystansu (lat i zagranicy) na jeden z fundamentów legendy Gierka[56]. W dodatku – na tle grudniowej rewolty.

Wraz z premierą telewizyjną *Trzech dni…* we wrześniu 1976 r., do emigracyjnych czytelników trafił skomponowany z tych samych materiałów reportaż Sulika *Robotnicy*, zamieszczony przez paryską „Kulturę"[57].

---

do RFN, Francji i Wielkiej Brytanii (K. Surmiak-Domańska, *Kieślowski. Zbliżenie*, Warszawa 2018 [e-book], loc. 2746–2837).

[52] Wg informacji Służby Bezpieczeństwa, Sulik najpierw próbował zainteresować tematem stację Thames TV, gdzie pracował na początku lat 70. XX w. (Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej [dalej: AIPN], BU 1789/323, Raport, 20 IV 1976 r., k. 9).

[53] *Ibidem*, Odpis notatki z rozmowy z ob. brytyjskim B. Sulikiem, 8 II 1975 r., k. 31. W 1976 r. Leslie Woodhead i scenograf Roy Stonehouse nieoficjalnie wykonali w Szczecinie podstawową dokumentację fotograficzną.

[54] K. Komornicki, K. Bilanów, *Nie wstydź się swej urody…*, „Polityka" 1975, nr 29, s. 1. Autorzy przywołanego reportażu „Polityki" na temat współpracy PRL z zagranicznymi twórcami, obaj pracownicy Interpressu, pisali: „Przybywa do Polski jeden z najzdolniejszych dyrektorów programowych telewizji brytyjskiej »Granada« – Jeremy Wallington. Przybywa z zamiarem nakręcenia ambitnego filmu o współczesnej Polsce. Jest przy tym opętany ideą, że ta współczesna Polska zaczęła się nie wcześniej niż w Grudniu. Tak też miałby zacząć się ten film. Odtworzeniem tragicznych wypadków grudniowych w Gdańsku. Ze statystami. […] [Wallington] [n]ie może pojąć, jak szokująca jest jego propozycja. Jego telewizja niemal codziennie nadaje chłodną relację z czyjejś śmierci w Irlandii Północnej".

[55] *In Poland they said «Nigdy!»*, „The Daily Telegraph", 20 IX 1976 [reklama prasowa]. Być może z tego powodu przypadkowy numer „Polityki" użyty jest jako rekwizyt w jednej ze scen (tygodnikiem okrywa się śpiący stoczniowiec).

[56] I tu intuicja władzy była zapewne trafna. Po premierze, recenzentka londyńskiego „Dziennika Polskiego" napisała, że film wydobył w postawie Gierka pokłady „udawanej »solidarności«" (Obserwator [M. Karren-Zagórska], *Oko i ucho „Tygodnia Polskiego"*, „Dziennik Polski", 9 X 1976).

[57] B. Sulik, *Robotnicy*, „Kultura" 1976, nr 10, s. 65–77 [online], kulturaparyska.com/pl/publication/2/year/1976 [dostęp: 2.07.2026]. Michał Paziewski przedstawia inny porządek wydarzeń: premiera filmu – spotkania Sulika z dawnymi członkami komitetu strajkowego w Polsce – publikacja reportażu w „Kulturze". Jest to jednak sprzeczne z chronologią faktów (M. Paziewski, *Debata robotników z Gierkiem. Szczecin 1971*, Warszawa 2010,

### 1.2.2. O filmie *Strajk. Narodziny Solidarności*

Sierpień 1980 r. sprawił, że wcześniejsze zainteresowanie duetu reżyser Woodhead – scenarzysta Sulik polskimi buntami robotniczymi powróciło w nowym kontekście. Tym razem stawką nie była już rekonstrukcja konkretnego wydarzenia, lecz opowieść o zbiorowym doświadczeniu protestu oraz o wyłanianiu się przywództwa.

„Wałęsa – demagog, manipulator, a zarazem lider – w pewnym sensie sam prowokuje do interpretacji. […] Nie interesuje nas jego życie prywatne, bo to, kim jest jako człowiek, ma przede wszystkim wymiar publiczny. I, w pewnym sensie, film jest próbą odpowiedzi na pytanie, co sprawia, że ktoś staje się przywódcą takiego ruchu" – zapowiadał Sulik podczas prac na planie *Strajku* (*Strike. The Birth of Solidarity*, 1982)[58]. „Był niekwestionowanym liderem, pokażemy, że kierując strajkiem, musiał czasem grać jak oszust, ryzykant, oportunista" – bardziej bezpośrednio komentował Woodhead[59]. Jeśli nawet kryła się w tym jakaś zapowiedź krytycznego spojrzenia na mit Lecha Wałęsy, to zupełnie nie widać tego w gotowym filmie. Zgodnie z tytułem bohaterem jest protest: jego zaplanowany wybuch, nieoczywisty przebieg i dramatyczny finał, kiedy bunt przeciw władzy kończy się zwycięskim układem z tą władzą.

Historyczka Anna Machcewicz zwracała uwagę, że „[s]trajk na Wybrzeżu stał się niemal codziennym tematem najważniejszych tytułów prasowych w Europie Zachodniej i w USA. […] Stocznia Gdańska jako siedziba MKS-u i ukwiecona Brama nr 2 właśnie dzięki zdjęciom, które szybko obiegły świat, stały się ikonami sierpniowego strajku. […] [O]becność zagranicznych dziennikarzy była decydująca dla budowania ikonicznej pozycji Gdańska"[60]. Zachodnioeuropejski mały ekran był niewyczerpanym źródłem informacji o Sierpniu, towarzysząc mu od pierwszych dni (przynajmniej na początku zachodni dziennikarze cieszyli się większą wiarygodnością wśród strajkujących). „»Solidarność« lat 1980–1981 była pierwszą »rewolucją aksamitną«. Może właśnie dlatego sierpniowe strajki w Polsce były tak ważne nie tylko dla Polaków, ale i dla ich zachodnich obserwatorów", zauważył Marcin Frybes, powołując się na Timothy Garton Asha[61].

---

s. 14). Kwestia implikacji produkcji *Trzech dni w Szczecinie* dla Sulika zostanie obszerniej przedstawiona w drugiej części rozprawy.

[58] E. Sussex, *Getting it Right*, „Sight & Sound" 1981, Vol. 51, № 1, s. 15.

[59] S. Spinks, *Solidarity comes to town*, „Manchester Evening News", 15 X 1982.

[60] A. Machcewicz, *Bunt. Strajki w Trójmieście. Sierpień 1980*, Gdańsk 2015, s. 272.

[61] M. Frybes, *Reakcje Zachodu na polski Sierpień*, „Wolność i Solidarność" 2010, nr 1, s. 41.

Szybko objawiła się też potrzeba artystycznego utrwalenia tego mitu. W styczniu 1981 roku w Polsce nad *Człowiekiem z żelaza* pracował już Andrzej Wajda. W tym samym miesiącu Leslie Woodhead i Bolesław Sulik, działając z poręki Granada Television, spotkali się w Rzymie z Lechem Wałęsą i delegacją Solidarności, przy okazji ich audiencji u papieża Jana Pawła II. Twórcy zdołali uzyskać przychylność polskich związkowców do pomysłu nakręcenia filmu o strajku[62].

„Oto jak zaczęła się rewolucja zwana Solidarnością" – zapowiada w pierwszych minutach *Strajku* lektor, którym jest sam Leslie Woodhead[63]. Obecność lektora to ślad publicystycznej proweniencji filmu. Podaje on jak dziennikarz dodatkowe fakty: przedstawia bohaterów, wyjaśnia kontekst, informuje o niepokazanych wydarzeniach. Specyficzne dla dramatyzowanych rekonstrukcji wykorzystanie archiwaliów na ekranie jest w *Strajku* w dwóch fragmentach wyjątkowe. W czołówce filmu zdjęcia z Grudnia '70 wykonane w Trójmieście opatrzono podkładem śpiewanej po polsku *Ballady o Janku Wiśniewskim* (większości wersów towarzyszą tłumaczone podpisy). Informacja lektora o represjonowaniu w latach 70. ludzi kultywujących pamięć Grudnia przechodzi w unikatowy materiał: kilkudziesięciosekundowy kolorowy film amatorski ze spotkania działaczy Wolnych Związków Zawodowych Wybrzeża (WZZ). Stopklatki zatrzymują obraz w miarę pojawiania się kolejnych osób, dając szansę na przedstawienie widzom niektórych bohaterów rozpoczynającego się filmu: Lecha Wałęsę, Andrzeja Gwiazdę, Alinę Pienkowską i Bogdana Borusewicza. Gdy kadr pokazuje Annę Walentynowicz, obraz płynnie przechodzi w aktualne ujęcia Walentynowicz, która siedzi przy stole montażowym. Lektor wyjaśnia, że przyjechała specjalnie do Wielkiej Brytanii, aby „pomóc zrobić ten film"[64]. Jej relacje, a także relacje innych świadków, setki godzin nagrań („*Gdańsk tapes*", jak mówi lektor) stały się faktograficzną podstawą dla scenariusza Sulika.

---

[62] Zob. E. Sussex, *Getting…*, *op. cit.*, s. 10; K. Huges, *The day a rebel struck lucky*, „The Toronto Star", 17 V 1982.

[63] „Dzisiaj uznano by to za ogromną przeszkodę w budowaniu sympatii widza", uznał Woodhead po niemal dwudziestu latach (D. Paget, *No other way to tell it…*, *op. cit.*). Pogląd ten ewoluował. W reportażu *This is how it was* poświęconym docudramom, zrealizowanym na planie *Three Days*…, a wyemitowanym w młodzieżowym cyklu Granady *The Messengers*, Woodhead wyjaśniał nastoletnim widzom, że reżyser takiego gatunku filmów jest ich przewodnikiem wśród historycznych faktów, stąd jego zaangażowanie w różnych rolach w produkcję (emisja 28 września 1976 r., w dniu premiery „szczecińskiego" filmu).

[64] Sławomir Cenckiewicz podaje ogólnie, że latem 1981 r. Anna Walentynowicz odbyła kilka podróży zagranicznych, w tym do Wielkiej Brytanii. Był to już okres otwartego konfliktu ikon strajku. Latem 1981 r. stronnicy Wałęsy, pod naciskiem lidera, pozbawili Walentynowicz mandatu delegatki na zjazd regionalnych władz Solidarności. O problemach Walentynowicz wewnątrz związku donosiły światowe media. Oboje jednak zdobywali się na kurtuazyjne gesty, np. Wałęsa odwiedził Walentynowicz w domu z okazji pierwszej rocznicy zakończenia strajku, ona (dopuszczona do głosu w drodze wyjątku) na I Krajowym Zjeździe Delegatów NSZZ

Pozostałe fragmenty filmu aż do finału są niemal wyłącznie aktorskie[65]. Lektor zresztą przypomina: „To aktorzy, którzy grają prawdziwe postacie", gdy na ekranie, w planie ze stoczniową Bramą nr 2 w tle, jako pierwszy filmowy bohater rekonstrukcji pojawia się aktor grający Jerzego („Jurka", jak mówi się w filmie) Borowczaka[66].

Warto zauważyć zestawienie trzech elementów: dokumentalnego początku z udziałem świadka historii, przywołanie w komentarzu lektorskim użycia przez twórców *tapes* – taśm oraz zdemistyfikowanie przed widzami pracy ekipy filmowej. Jest to echo *Trzech dni…*, służących jako wzorzec formalny dla drugiej opowieści Woodheada i Sulika o strajku w polskim nadmorskim mieście. We wprowadzeniu do *Trzech dni…* pokazano widzom Edmunda Bałukę spacerującego po nabrzeżach portowych w Manchesterze i przedstawiono go jako świadka i konsultanta (tj. jak później Walentynowicz). Jak widać w sposobie prezentacji postaci Borowczaka, w *Strajku* nie zagrano tak ostentacyjnie jak w filmie sprzed sześciu lat. Tam włączono sekwencję w stylu *making of* – z pokazaną ekipą ustawiającą ujęcie pośród pozornego chaosu planu filmowego (jazda, reflektory, dyrygujący reżyser) i palącym papierosa w chwili odpoczynku aktorem Leslie Sandsem, przedstawionym prywatnym nazwiskiem i wyjaśnieniem, że to on zagra zaraz Gierka. Tę właśnie trzyelementową strategię autorską duetu Woodhead – Sulik uznano po latach za konstytutywną dla gatunku docudramy w amerykańskim podręczniku uniwersyteckim *Writing, Directing, And Producing Documentary Films And Videos*[67].

*Strajk* prowadzi widzów przez meandry kolejnych 18 dni w Stoczni Gdańskiej im. Lenina. Lektor na bieżąco komentuje wydarzenia, ale pozostaje poza nimi, pozwalając

---

„Solidarność" nie zaatakowała lidera, poinformowała zebranych wyłącznie o swoich zagranicznych spotkaniach (S. Cenckiewicz, *Anna Solidarność. Życie i działalność Anny Walentynowicz na tle epoki*, Poznań 2010, s. 249–282).

W relacji Cenckiewicza, Walentynowicz wypowiadała się o Wałęsie z otwartą dezaprobatą podczas spotkań w Polskim Ośrodku Społeczno-Kulturalnym w Londynie (*Ibidem*, s. 277–278). Wydaje się najbardziej logiczne, że to podczas tej wizyty w Wielkiej Brytanii doszło do spotkania Walentynowicz z ekipą Woodheada i nagrania ujęć do filmu (poznali się w Rzymie [E. Sussex, *Getting…*, op. cit., s. 10]). Zatem użycie jej osoby do legitymizacji „wałęsocentrycznej" narracji filmu, może nosić znamiona manipulacji (nieintencjonalnej zapewne) – o ile sama nie zaakceptowała takiej sytuacji, powodowana wyższymi racjami.

[65] Podczas negocjacji w pierwszej fazie strajku (14–16 sierpnia), gdy pierwszy raz wyrażony jest postulat budowy pomnika ku czci zamordowanych w 1970 r. przywołane są kolejne archiwalia. W ostatnim akcie sekwencja przyjazdu delegacji rządowej kierowanej przez Mieczysława Jagielskiego skomponowana jest z ujęć aktorskich i fotografii reporterskich dokumentujących to wydarzenie.

[66] Polskie nazwiska są wyjątkowo starannie wymawiane (protagonistów w filmie jest około 40), związane z ich przynależnością środowiskową skrótowce, jak WZZ, KOR, ROPCiO, są tłumaczone na język angielski.

[67] A. Rosenthal, *Writing, Directing, And Producing Documentary Films And Videos*, Carbondale and Edwardsville 2002, s. 292–296.

toczyć się akcji samodzielnie. Jej trzonem są negocjacje z dyrekcją zakładu, później stroną rządową, i obrady Międzyzakładowego Komitetu Strajkowego (MKS). Te statyczne sceny, choć niepozbawione dramaturgii, są przecinane dynamicznymi interludiami, scenkami rodzajowymi, które nie pomijają bodaj żadnego aspektu strajkowej prozy życia: rozmów przez bramę z rodzinami przychodzącymi pod stocznię; pomocy żywnościowej i materialnej, przekazywanej przez bramę; plenerowych modlitw i mszy; odwiedzin artystów z występami (*Piosenka dla córki* została przetłumaczona na język angielski); sposobów spędzania wolnego czasu (gra w karty, opalanie się) przez trwających w zamknięciu stoczniowców, którzy mimo napiętej sytuacji próbują zachować optymizm.

W pamięć zapada cisza dzwoniąca w Sali BHP po odczytaniu wśród pierwszych żądań postulatu budowy pomnika ku czci ofiar Grudnia ’70 – po chwili popartego wrzawą tłumu słuchającego obrad na zewnątrz – oraz dla odmiany dźwięk polskiego hymnu (śpiewanego po angielsku) w tym samym miejscu kilka dni później, gdy dotarła wieść o przyłączaniu się do strajku robotników z kolejnych zakładów Wybrzeża. Upływ czasu na strajku odmierzają plansze z kolejnymi dniami sierpnia, lektor podaje godziny, w których wydarzyły się najistotniejsze strajkowe sytuacje. Taką kronikarską formę *Strajk* utrzymuje niemal do samego końca – do 25 sierpnia, gdy negocjacje toczyły się z dala od magnetofonów kasetowych świadków i amatorskich kronikarzy. Tu fragmenty szczególnie wymownych wypowiedzi, wyłuskanych z oficjalnych rejestracji (np. gorzka uwaga Andrzeja Gwiazdy o podwyżkach napędzających inflację, skierowana do Mieczysława Jagielskiego[68]), prezentowane są z podkładem muzycznym *Poloneza op. 44* Chopina, wykonanym w scenie koncertu dla strajkujących, który dała Elwira Hodinarova, pianistka ówczesnej Państwowej Opery i Filharmonii Bałtyckiej w Gdańsku. Z komentarzy lektora podczas tych wyimków z negocjacji ze stroną rządową zagraniczni widzowie dowiadują się z czym mierzyli się strajkujący i mieszkańcy Wybrzeża: systemową blokadą informacji, możliwości poruszania, o doraźnych represjach karnych i urzędowych. Wykrętna wypowiedź delegata rządowego, że za odcięcie połączeń telefonicznych odpowiada burza, wprowadza akcent humorystyczny – Alina Pienkowska trzeźwo zauważa, że w Gdańsku była ładna pogoda, a telefony mimo to nie działają.

Po dynamicznym wprowadzeniu, kiedy kamera podążająca za bohaterami organizującymi protest odwiedza nabrzeża, dok i pomieszczenia socjalne (to przemysłowe

[68] A. Machcewicz, *op. cit.*, s. 338–339.

plenery stoczniowe u wybrzeża Morza Irlandzkiego w Liverpoolu[69]), akcja filmu skupia się na wydarzeniach w Sali BHP i przy Bramie nr 2. Manchester gra Gdańsk nie dlatego, że jest podobny, lecz dlatego, że bardzo starannie odtworzono sposób, w jaki Gdańsk został zapamiętany. Te dwa ikoniczne miejsca odtworzono z podziwu godną pieczołowitością[70]. Filmowa Sala BHP nie jest pokazywana monotonnie jak scena teatralna. Kamera śledzi akcję z różnych miejsc sali plenarnej, w kuluarach i korytarzach. Troska o detal dotyczy nie tylko scenografii – strajkującą stocznię i plac przed Bramą nr 2 zapełniają setki ludzi, tłum zindywidualizowany pod względem płci, wieku i pochodzenia[71]. Aktorzy grający główne postaci są dobrani pod względem fizycznego podobieństwa i ucharakteryzowani na podobieństwo historycznych wizerunków z Sierpnia ’80. Filmowe kadry bywają *tableaux vivants*, malarstwem ożywionym: na ekranie bez trudu można odnaleźć sceny wzorowane na ikonicznych zdjęciach, np. robotników siedzących okrakiem na stoczniowym murze[72] czy Lecha Wałęsy śpiącego na dwóch zestawionych fotelach.

*Strajk* oszczędnie sięga do solidarnościowej symboliki. Drewniane tablice z wypisanymi 21 postulatami po prostu są od pewnego momentu widoczne w kadrze, gdy Brama nr 2 pokazywana jest od strony miasta. Tylko w tle akcji, gdy następuje komentarz lektora dotyczący negocjacji, można zaobserwować, że ktoś wiesza na ścianie plakat ze znakiem „Solidarność” Jerzego Janiszewskiego. Nie oznacza to ignorowania doniosłości tych zdarzeń. W połowie akcji, w ważnym momencie soboty 16 sierpnia, z ekranu pada hasło: „strajk solidarnościowy”. Film pokazuje solidarność w działaniu, praktykowanie jej poprzez współpracę i pomoc oraz w przestrzeni pamięci. Oddanie hołdu ofiarom Grudnia ’70 jest dla stoczniowców najważniejsze, gdy rozpoczynają strajk, oraz jest powracającym motywem akcji filmu. Lektor poświęca sporo wysiłku na wytłumaczenie zachodnim widzom sensu walki o upamiętnienie ofiar grudniowej rewolty. W finałowym akcie filmu wniesienie na salę

---

[69] Brama w ceglanym murze brytyjskiej stoczni – tak samo kadrowana, w niemal bliźniaczej sytuacji dramaturgicznej (stoczniowcy próbują wyjść z zakładu na ulicę), sprawia, że na poziomie estetycznym *Strajk* wygląda miejscami jak remake *Trzech dni…* Jednak coś co byłoby niewskazane dla klasycznego filmu fabularnego (np. rodząc podejrzenia o lenistwo ekipy odpowiedzialnej za dobór lokacji), w przypadku docudramy jest zneutralizowane przez Woodheadowską demistyfikację: „Ja, twórca, opowiadam o prawdziwym zdarzeniu kreując tę fikcję”. Na potrzeby *Inwazji* Manchester był również Pragą (P. Fiddick, *Manchester’s Czech invasion*, „The Guardian”, 19 VIII 1980).

[70] Scenograf Roy Stonehouse odwiedził Stocznię Gdańską razem z Woodheadem na wiosnę 1981 r., wykonując dokumentację. Ich przewodnikiem po zakładzie był Jerzy Borowczak (E. Sussex, *Getting…*, *op. cit.*, s. 12). Oba obiekty wzniesiono na terenie studia filmowego Granady mieszczącego się przy Quay Street w Manchesterze.

[71] Przykładowo, aż 16 zawodowych aktorów i 112 statystów zagrało w scenie wiecu przy ładowarce na początku strajku (E. Sussex, *Getting…*, *op. cit.*, s. 11).

[72] Odtworzone także w *Człowieku z żelaza*.

plenarną makiety pomnika Poległych Stoczniowców 1970 witane jest owacją przez delegatów MKS. W podsumowaniu, gdy na tle autentycznych fotografii z wydarzeń, do których doszło od zakończenia strajku do grudnia 1981 roku, lektor informuje o szczegółach tych wydarzeń, a zdjęciom z odsłonięcia pomnika 16 grudnia 1980 roku towarzyszy informacja, że Solidarność w ciągu kilku miesięcy urosła do 10 milionów członków.

Widzowie poznają bliżej kilkoro z nich. Sylwetki członków Prezydium MKS czy współpracowników strajkujących są szkicowe, ale charakterystyczne: Bogdan Lis jest taranem dla pomysłów Lecha Wałęsy, Andrzej Gwiazda precyzyjnie wychwytuje z chaosu istotne detale, Tadeusz Mazowiecki namawia do starannego rozważania posunięć. Nie znikają postaci zaznaczone w prologu. Anna Walentynowicz patronuje wydarzeniom na strajku z pogodnym uśmiechem – aż do tłumionego wybuchu na posiedzeniu MKS, gdy demaskuje obłudę stoczniowego socjologa, „nawróconego" na strajk, choć wcześniej nie szczędził jej szyderstw, zwalniając ją z pracy[73]. Bogdan Borusewicz stopniowo zaczyna rozumieć, że dzieło, które zainicjował, wyrosło ponad jego plany. Ważne są epizody z udziałem Aliny Pienkowskiej i krewkiego Jerzego Borowczaka.

Ich liderem jest niewątpliwie Lech Wałęsa. Widzowie obserwują jego ewolucję, która oddaje dynamikę strajku i narodzin Solidarności. Gdy 14 sierpnia, silny poparciem załogi, pewnie przedstawia żądanie przywrócenia zatrudnienia Annie Walentynowicz, to nieśmiało dodaje, że sam też chciałby wrócić do pracy w stoczni. Pewność siebie lidera narasta, a jego autorytarny charakter objawia się w zwarciach z Klemensem Gniechem i później z Tadeuszem Szczudłowskim, którego nakazuje usunąć poza bramę stoczni (Szczudłowski, dysydent represjonowany podobnie jak działacze WZZ, gwałtownie zarzucał MKS kapitulancką postawę, niezabieganie o sprawy niepodległościowe). Filmowy Wałęsa jest dyrygentem emocji tłumów, gdy przemawia na bramie, ale też wytrawnym manipulantem, gdy pod czujnym

---

[73] Ireneusz Leśniak, socjolog, którego nazwisko pada z ekranu, inaczej tłumaczył te fakty biografom Anny Walentynowicz. Występował jako świadek w sądzie pracy, delegowany do potwierdzenia faktów o zatrudnieniu suwnicowej. Dodawał, że wkrótce po strajku spotkał się z nią, aby wyjaśnić niezręczność swojego położenia zawodowego i że go „zrozumiała i zapomniała o sprawie" (D. Karaś, M. Sterlingow, *Walentynowicz. Anna szuka raju*, Kraków 2020 [e-book], loc. 4622–4681).

Mimo całej „samoświadomości" *Strajk* nie komentuje faktu, że nie jest pierwszym filmem Granady na temat PRL. Sekwencja z Leśniakiem służy unaocznieniu manipulacji na poziomie emocji, do której uciekano się, aby utrudnić pracę MKS. Apel Leśniaka o przyjazd I sekretarza KC PZPR do Gdańska można też odczytać w perspektywie *Trzech dni…* Wezwany przez strajkujących Gierek przybył do stoczni i podjął się rozmowy, narzucając swoją wolę i brutalnie forsując narrację o „dobrym systemie i złych przedstawicielach władzy". Po 10 latach doświadczeń, także w konstruowaniu opozycyjnych strategii, wobec spotkania się w Stoczni Gdańskiej przedstawicieli dziesiątek zakładów, taka hipotetyczna strategia retoryczna nie wystarczyłaby Gierkowi.

spojrzeniem Grażyny Kuroń kilka razy od nowa poddaje pod głosowanie kwestię zawieszenia negocjacji do czasu zwolnienia aresztowanych działaczy KOR.

Już po prapremierze prasa zwróciła uwagę na nieheroiczne sportretowanie Wałęsy. Ian Holm, odtwórca tej roli, aktor rozpoznawany na całym świecie po sukcesie *Obcego – 8 pasażera „Nostromo”* (*Alien*, reż. Ridley Scott, 1979), w rozmowach z prasą bronił swojego bohatera, do etykiet reżysera „oportunista, oszust” dodając, że także „czaruś”. Użył barwnego porównania, które warto zacytować: „Kojarzycie tych kolesi, którzy zaczepiają ludzi na ulicy i proponują: »Potrzebujesz radia? Załatwię ci radio!«? To właśnie Wałęsa. Zaczepił cały naród: »Chcecie wolności? Załatwię wam wolność!«”[74]. Bolesław Sulik uznał, że to dzięki szczególnej więzi jaka wytworzyła się między Ianem Holmem a tłumem aktorów i statystów, udało się oddać sens gdańskiego strajku jako wydarzenia nie tylko politycznego, lecz także kulturowego, swoistego „festiwalu wolności” trudnego do przełożenia na zachodnie realia[75]. Nie oznacza to jednak, że rola była pozbawiona słabości. W scenach opartych na ruchu postaci widać, że Holmowi, 50-letniemu w czasie realizacji zdjęć, brakuje dynamiki Wałęsy, 37-letniego w momencie wybuchu strajku, choć nadrabia to skupieniem i siłą charakteru.

Zdjęcia do filmu rozpoczęły się 21 września 1981 roku, poprzedzone tygodniem intensywnych przygotowań pod kierunkiem Bolesława Sulika. Zorganizował on zapoznanie aktorów ze scenariuszem oraz przeprowadził przyspieszony kurs wiedzy o Polsce i Solidarności. Początkowo planowano realizację scen w porządku chronologicznym, jednak plan ten zakłóciły niesprzyjające warunki pogodowe. Reżyser Leslie Woodhead stosował i inne praktyki nieczęsto spotykane na planach, choćby ze względów ekonomicznych. Na przykład kładł duży nacisk na obecność statystów, nawet w sytuacjach, gdy nie byli widoczni w kadrze. Zależało mu bowiem na ich autentycznych odruchach wobec wydarzeń z udziałem bohaterów pierwszoplanowych. W scenie aplauzu po ogłoszeniu zgody władz na budowę pomnika, statyści znaleźli się poza filmową makietą sali BHP, bo Woodhead chciał nagrać ich żywiołową reakcję – na którą odpowiadają członkowie komitetu strajkowego (ulgą) i dyrekcji (konsternacją), co ma istotne znaczenie dla oddania atmosfery. Okres zdjęciowy zakończył się 25 października 1981 roku po pięciu tygodniach pracy, po czym rozpoczęto etap postprodukcji[76]. Budżet filmu wyniósł 300 tys. funtów, dlatego prasa obwołała *Strajk*

[74] K. Macdonald, *The right man for the job*, „Manchester Evening News”, 17 V 1982.

[75] E. Sussex, *Getting…*, *op. cit.*, s. 15.

[76] Informacje w akapicie za: E. Sussex, *Getting…*, op. cit., s. 10–15.

„najdroższą docudramą w historii brytyjskiej telewizji”[77]. Kwota ta odpowiadała ówczesnym kosztom produkcji filmu telewizyjnego, wciąż o połowę niższym niż w przypadku produkcji kinowych[78].

Pierwotnie planowano, że *Strajk* będzie wyemitowany w 16 grudnia 1981 r. w komercyjnej sieci ITV. Granada Television była jedną z czterech stacji, które sformowały sieć w 1955 r., korzystając z rządowej licencji na nadawanie, w 1982 r. jedną z 15 lokalnych stacji wchodzących w jej skład[79]. Datę seansu wyznaczono z okazji ważnej dla Solidarności i Polaków rocznicy odsłonięcia pomnika Poległych Stoczniowców 1970. Na początku miesiąca nic jednak nie zapowiadało, że mimo planowego zakończenia zdjęć uda się na czas przygotować film[80]. Historia przyspieszyła 13 grudnia 1981 r. Po wprowadzeniu stanu wojennego w PRL i internowaniu Lecha Wałęsy większość brytyjskich nadawców zmieniała ramówki, serwując alarmistyczną publicystykę o sytuacji w Polsce. Kierownictwo Granady z dnia na dzień podjęło decyzję o emisji nieukończonego jeszcze filmu. Prapremierowy pokaz odbył się nagle 16 grudnia 1981 r., niezapowiedziany przez prasę, a jedynie anonsowany na gorąco na macierzystej antenie[81].

---

[77] S. Spinks, *Solidarity*…, op. cit. Około 1,2 mln funtów w 2025 roku (*Inflation calculator* [online], bankofengland.co.uk/monetary-policy/inflation/inflation-calculator [dostęp: 2.07.2026]).

[78] Zob. A. Moses, *British film production 1981*, „Sight & Sound”, 1982, Vol. 51, nr 4, s. 260; H. Rothschild, *Labour of Love…*, *op. cit.*, s. 394–395.

[79] A do 2013 r. (scalenie ITV w jedno przedsiębiorstwo) jej najstarszą, działającą nieprzerwanie uczestniczką. Zob. D. Freedman, *The Labour Party and the origins of ITV…*, *op. cit.*, s. 132; *Independent Television (ITV). A short chronology (1954-1997)*, „Soundscape” 2001, Volume 4 [online], archive.org/web/20100527130204/http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/VOLUME04/ITV_Appendix01.shtml [dostęp: 2.07.2026].

[80] Padła nawet data 23 lutego 1982 r., jako możliwy dzień premiery (B. Bhegani, *Rushes*, „Broadcast” 30 XI 1981, s. 10).

[81] Mimo statusu dzieła nieukończonego, wersję tę wyemitowano także w Kanadzie, Szwecji i Australii (B. Blackadar, *Solidarity docudrama a striking film*, „The Toronto Star”, 5 I 1982; *TV-programmen*, „Svenska Dagbladet”, 10 I 1982; B. Hooks, *A timely reminder of Poles' anguish*, „The Age”, 28 I 1982).

Pokaz w Szwecji jest ciekawy, bowiem dwa dni później przypomniano widzom rodzimą produkcję – film telewizyjny *Dagar i Gdansk. Ett polskt drama* (pol. *Dni w Gdańsku. Polski dramat*, reż. Peter Berggren, 1981), przygotowany przez SVT, szwedzką telewizję publiczną. To właśnie był pierwszy w ogóle zagraniczny film fabularny poświęcony Solidarności. Jego premiera w październiku 1981 r. była także podyktowana historycznymi okolicznościami. W Szwecji powszechnie spodziewano się, że Lech Wałęsa i Solidarność zostaną ogłoszeni laureatami Pokojowej Nagrody Nobla. Choć twórcy powoływali się na gatunek docudramy, traktowali z dezynwolturą fakty historyczne, mieszając porządek wydarzeń, czy kreując sytuacje (np. scenę, w której załamany Wałęsa płacze na wieść o sukcesach dyrektora Gniecha w podburzaniu załogi przeciwko komitetowi strajkowemu). Dwanaście scen i sekwencji z filmu *Robotnicy ’80* zostało włączonych do *Dagar i Gdansk* z naruszeniem praw polskich twórców – bez podania źródeł cytatów filmowych w napisach. Zob. H. Schiller, *En nyttig historielektion*, „Svenska Dagbladet”, 14 X 1981; M. Górski, *Zaskoczenie w Szwecji*, „Dziennik Bałtycki”,

Dopiero seans z 17 maja 1982 roku był premierą kompletnego obrazu. Optymizm niektórych komentarzy lektora został stonowany nutą fatalizmu, charakterystyczną dla czasu po wprowadzeniu stanu wojennego[82]. Na początku *Strajku* dodano dwa fragmenty filmów, które dopiero na początku 1982 r. przemycono do Wielkiej Brytanii. Kolorowe, nieme nagranie z domowego spotkania członków WZZ posłużyło jako swoiste *dramatis personae*[83]. Skrawki amatorskiego nagrania z nielegalnych obchodów rocznicy grudniowej rewolty z 1970 roku zostały wykorzystane do spięcia narracji klamrą nawiązań do tego wydarzenia.

*Strajk* rozpoczyna więc profetyczna wypowiedź Lecha Wałęsy z 1979 roku: „W przyszłym roku będziemy obchodzić dziesiątą rocznicę tej tragedii – musimy postawić pomnik. Jeżeli do tego czasu nie powstanie, proszę wszystkich, by każdy na przyszłą rocznicę przyniósł ze sobą kamień. Jeśli wszyscy przyniosą po jednym, to na pewno zbudujemy pomnik”[84]. Lektor tłumaczy oryginalne nagranie słów, zilustrowane zdjęciami tłumu przed Bramą nr 2, wykonane amatorską kamerą na tym wiecu. Do tej sceny odsyła minorowy epilog. Na tle montażu zdjęć z pacyfikacji strajku w Stoczni Gdańskiej w grudniu 1981 roku i fotografii Lecha Wałęsy lektor informuje: „Solidarność nie zginęła. Ruch zszedł do podziemia, gdzie rośnie jako przekonujący mit, niebezpieczna idea, która zapuściła korzenie i trwa mimo przeciwności”.

Opisane szczegóły produkcji i elementy narracji pozwalają odnieść *Strajk* do typologii docudramy zaproponowanej przez Johna Cornera, który uznał za kluczowe stworzenie wyrazistego punktu widzenia (odniesienia) z potencjałem kształtowania stanu świadomości widzów (przedstawienie)[85]. Taką właśnie zmianę tonów w ostatnich docudramach Woodheada

---

15 X 1981; A. Bilecki, *Lech Wałęsa płacze. Rekonstrukcja i kreacja strajku sierpniowego w filmie „Dagar i Gdansk” (1981)* [tekst w druku].

[82] D. Stuckey, *Strike!*, „Daily Post”, 17 V 1982; R. West, *Those stirring 17 days in Gdansk*, „Liverpool Echo”, 17 V 1982.

[83] Z tego powodu niektórzy protagoniści przedstawiani są niejako dwukrotnie: w dokumentalnej wstawce i później w miarę rozwoju akcji, podczas pierwszego występu na ekranie (np. Alina Pienkowska i Bogdan Borusewicz).

[84] J. Skórzyński, *Zadra*, Gdańsk 2009, s. 39.

[85] Badacz wyróżnił cztery podstawowe cechy docudramy: odniesienie – dotyczącą stopnia powiązania filmu z rzeczywistymi wydarzeniami (oscylowanie między wiernością a swobodną interpretacją, przedstawienie – dotyczącą korzystania z technik dokumentalnych (film budzi zaufanie autentycznością czy wprowadza w błąd naśladując „czysty” dokument), manipulowanie – dotyczącą układu faktów, która może służyć przekazywaniu z góry założonej interpretacji, oraz tematyzowanie – dotyczącą przyjmowania bądź podważania ugruntowanych poglądów (J. Corner, *British TV Dramadocumentary…*, *op. cit.*, s. 44–45).

Obszerniejszy komentarz do punktu „przedstawienie” znalazł się we wspomnianym wcześniej wykładzie Woodheada dla BFI w 1980 r. Reżyser, przywołując hemingwayowskie pojęcie „prawdy absolutnej”, tj. przetworzenia wyselekcjonowanych faktów w uniwersalnie prawdziwą literaturę, mówił: „Wyższość »prawdy absolutnej« nad zwykłą dokładnością nie potrzebuje mojego poparcia. Ale to raczej przydatna przestroga [dla

przed *Strajkiem* dostrzegła Elizabeth Sussex. Zauważyła, że w *Collision Course* (1979) oraz *Invasion* (1980): „Woodhead wraz z aktorami sięgają po obszerne dokumentacje – materiały źródłowe, które według jego filozofii należy darzyć najwyższym szacunkiem – by otwarcie zgłębiać psychologiczne mechanizmy tych wydarzeń. Dzięki temu opowieści zyskują nowe wymiary, rozrastają się, a co najważniejsze – zaczynają dotykać każdego z nas”[86]. Po premierze w 1982 r. tę cechę *Strajku* podkreślał John Naughton, krytyk i wykładowca akademicki: „Czego właściwie oczekujemy od dramatów dokumentalnych? Przede wszystkim wglądu w to, co zwykle trafia do nas jedynie przez nagłówki gazet. I pod tym względem *Strajk* spełnił swoją rolę znakomicie. […] [Film] oddaje napięcie między związkowym ruchem robotniczym a jego zapleczem intelektualnym. Pokazuje nie tylko odwieczne zmagania myśli z działaniem, ale i gorzką prawdę o kompromisach, które nagle wydają się dopuszczalne, gdy poczujemy zapach władzy”[87].

Recenzje w prasie codziennej mieszały grzecznościowe pochwały za „skrupulatną i autentyczną rekonstrukcję” z refleksjami o prozie życia, które wyprzedziły „euforię zwycięstwa [Solidarności] w filmie”[88]. Uznanie wyraził „Dziennik Polski”, codzienna gazeta wydawana w Londynie w języku polskim, pisząc o „dużym osiągnięciu artystycznym”, delikatne uwagi kierując wyłącznie pod adresem kwestii kulturowych („Robotnicy byli bardzo polscy, choć trochę sztucznie całowali panie w rękę i ściskali sobie dłonie”)[89]. „Dziennik” zwrócił uwagę na liczbę aktorów, tj. postaci ekranowych – i nie w tym był jedyny. „Nie da się zaprzeczyć sile scenariusza i wyrazistej obsadzie, której zaangażowanie samo w sobie musiało być znaczącym wkładem w walkę z bezrobociem na północnym zachodzie [Wielkiej Brytanii]” – złośliwie skomentował mnogość postaci na ekranie „Daily Telegraph”[90].

---

twórcy] przed pychą niż powód, by unieważniać samo pojęcie dziennikarskiej rzetelności. W dziennikarstwie »oddanie rzeczy takimi, jakie są« naprawdę ma sens – nie w odniesieniu do jakiejś nieuchwytnej, absolutnej prawdy, lecz według kryteriów dowodów, jakie mogłyby zostać uznane w sądzie” (L. Woodhead, *Dramatized Documentary*, op.cit., s. 107–108). Woodhead w zawoalowany sposób mógł nawiązywać do sytuacji z filmem *Collision Course* (1979). 10-minutowa sekwencja zdarzeń przed wypadkiem samolotu pasażerskiego British Airways została dopuszczona w 1980 r. w brytyjskim sądzie w postępowaniu przeciwko jugosłowiańskim kontrolerom ruchu lotniczego (E. Sussex, *Getting…*, *op. cit.*, s. 14).

[86] E. Sussex, *Getting…*, *op. cit.*, s. 14.

[87] J. Naughton, *Papal bull*, „The Listener”, 27 V 1980.

[88] R. Connolly, *Last night's view*, „The Standard”, 18 V 1982.

[89] K. Rowiński, *Polonica*, „Dziennik Polski”, 17 VII 1982.

[90] S. Day-Lewis, *Poland: it seems further than the South Atlantic*, „The Daily Telegraph”, 18 V 1982. Autor tekstu był przyrodnim bratem aktora Daniela Day-Lewisa.

### 1.2.3. *Strajk* a polskie obrazy strajku

Powiązania *Strajku* z wczesnymi polskimi filmami solidarnościowymi lat 1980–1981 – *Robotnikami ’80* (reż. Andrzej Chodakowski i Andrzej Zajączkowski, 1980) oraz *Człowiekiem z żelaza* – pozwalają uchwycić obieg obrazów i sposobów przedstawiania Sierpnia po obu stronach (uchylonej) żelaznej kurtyny. Dokument Chodakowskiego i Zajączkowskiego dostarczył brytyjskim twórcom konkretnych wypowiedzi i rozwiązań wizualnych oraz stał się wzorcem przedstawienia strajku jako procesu politycznego, kształtowanego przez spory wewnątrz MKS. *Człowiek z żelaza* należał do powstających równolegle prób filmowego utrwalenia kształtowania się polskiej opozycji. Odniesienia te określają miejsce *Strajku* w międzynarodowym obiegu obrazów Sierpnia.

Już po grudniowym pokazie recenzent dziennika „Guardian” porównał film z *Robotnikami ’80*, wyemitowanymi we wrześniu 1981 r. w BBC: na plus polskiego dokumentu zapisał emocje bijące z ekranu, ale w filmie Woodheada odnalazł pełniejszy portret frakcji i sporów wewnątrz MKS[91]. *Strajk* jawi się więc jako wypełnienie luki, o której mówił Andrzej Wajda właśnie podczas prac nad *Człowiekiem z żelaza*: konieczności zrealizowania filmu wyłącznie o strajku – jako wydarzeniu politycznym, ze swoją dynamiką i bohaterami[92]. Realizując *Strajk*, Sulik i Woodhead podkreślali, że choć dokument Chodakowskiego i Zajączkowskiego był od początku punktem odniesienia, to nie chcieli go powtarzać. Woodhead widział w nim zapis ograniczony do fragmentu zdarzeń, potwierdzający potrzebę rekonstrukcji całego przebiegu protestu. Sulik zaś traktował go jako przykład „politycznego teatru”, który wymagał przełożenia na spójną, dramatyzowaną opowieść[93].

Mimo deklarowanej przez autorów rezerwy, w części ich docudramy przedstawiającej negocjacje, kilkakrotnie akcja kolorowego filmu zostaje zatrzymana w czarno-białej stopklatce, po szczególnie pamiętnych wypowiedziach. W połączeniu z ustawieniem kamery na wysokości oczu siedzących protagonistów stanowi to wyraźny dialog z polskim filmem. Niejako wprost

---

[91] M. Simmons, *Strike*, „The Guardian”, 17 XII 1981.

[92] J. Grajter, *„To mój najtrudniejszy film”. Andrzej Wajda o „Człowieku z żelaza”*, „Dziennik Bałtycki”, 20–22 II 1981. Tylko w fazie planów pozostał strajkowy film Kazimierza Kutza na podstawie noweli Janusza Głowackiego *Moc truchleje* (*Z Wybrzeża*, „Czas” 1981, nr 10). Zupełnie chybione zaś wydaje się komplementowanie Wajdy jako „kodyfikatora nowego gatunku – docudramy”, jak miała pisać zachodnia krytyka po sukcesie *Człowieka…* na festiwalu w Cannes (K.J. Zarębski, *Odnowiony cyfrowo „Człowiek z żelaza”* [online], sfp.org.pl/wydarzenia,5,12568,1,1,Odnowiony-cyfrowo-Czlowiek-z-zelaza.html [dostęp: 2.07.2026]). Pomijając fakt, że rzekomo nowy gatunek istniał już wówczas dobre 15 lat, Wajda posłużył się środkami, których docudrama programowo unikała: używał archiwalnych zdjęć połączonych z własną twórczością oraz protagonistami historycznego wydarzenia uczynił postaci fikcyjne.

[93] E. Sussex, *Getting…*, *op. cit.*, s. 11–12.

z *Robotników ’80* pochodzą sekwencje wypowiedzi Anny Walentynowicz o represjach, które ją spotykały, i Andrzeja Gwiazdy o desperacji ekonomicznej robotników. Ale już np. Ian Holm zdecydował się wypowiedzieć pamiętne zdanie „Mamy wreszcie niezależne, samorządne, związki zawodowe” nie akcentując poszczególnych słów tak jak Wałęsa, zarejestrowany w *Robotnikach ’80*, ale zawieszając głos na początku zdania i resztę wyrzucając szybko na jednym oddechu. W ten sposób *Strajk* odnosił się do *Robotników ’80* – korzystając z estetyki polskiego dokumentu, a zarazem akcentując własną odmienność.

Równolegle do refleksji nad formacyjną rolą polskiego dokumentu konieczne wydaje się osobne naświetlenie elementów odnoszących się do religii, tak w kontekście produkcji *Strajku*, jak i okoliczności jego premiery. Pozwoli to pokazać, jak rozwiązania przyjęte przez twórców i decyzje brytyjskich nadawców wpływały na sposób przedstawiania religijnego wymiaru Solidarności.

Woodhead jako lektor rzeczowo wytłumaczył widzom, dlaczego msza św. odprawiona w stoczni była ważna dla strajkujących, a jako reżyser ujął w fabule scenki rodzajowe ilustrujące religijność strajkujących (np. spowiedź pod gołym niebem w deszczu, przepychanki w kolejce po specjalny egzemplarz świętego obrazka z Matką Boską). Przygotowanie do sceny mszy ujawniło, że nie był obeznany z materią religijną. Podczas jej realizacji na planie byli obecni dziennikarze i to fotograf bulwarowego dziennika „Daily Mail” poinstruował aktora odtwarzającego rolę ks. Henryka Jankowskiego, jak prawidłowo posługiwać się naczyniami liturgicznymi[94]. W gotowym filmie dopuszczono do zaskakującego błędu. Ujęcia modlącego się tłumu zilustrowane zostały dźwiękiem modlitwy „Zdrowaś Maryjo”, szeptanej przez wielogłos uczestników mszy, tylko że poszczególne wersy zdrowaśki zostały zmontowane w niewłaściwej kolejności. Miejsce religii w życiu Polaków i rola dostępu do posługi religijnej w czasie gdańskiego strajku zostały oddane prawidłowo mimo tego potknięcia, trudno więc dopatrzyć się w manchesterskim *Strajku* zabiegów pomniejszania roli religii, których doświadczyli *Robotnicy ’80* w BBC.

Nie bez konsekwencji pozostawał bowiem fakt, że brytyjska publiczność oglądała polski dokument w zmodyfikowanej postaci. BBC pokazała niepełną, „francuską” wersję *Robotników ’80*, czyli godzinny skrót, który przygotował Chris Marker, uznany francuski dokumentalista[95]. Powodem przemontowania miały być wymagania czasowe zachodnich

---

[94] S. Spinks, *Solidarity*…, *op. cit.*

[95] *„Wszystkie seanse zarezerwowane”. Z Andrzejem Zajączkowskim rozmawia Adam Wyżyński*, „Zeszyty Telewizyjne” 2003, nr 9, s. 136–137.

telewizji. Także w kontekście *Strajku* ważne jest, co zostało opuszczone. „Z *Robotników* Francuzi usunęli sceny religijne: mszę, spowiedź itp.", relacjonował Mirosław Chrzanowski, redaktor naczelny Polskiej Kroniki Filmowej w latach 1973–1981. Powstała w ten sposób asymetria między obrazem Sierpnia, do którego odwoływali się Woodhead i Sulik, a tym, który wcześniej poznała brytyjska publiczność. Chrzanowski dociekał: „Korzystając z okazji, zapytałem […] dlaczego tak postąpili, czyżby we Francji istniała cenzura? Pan Marcel Colin-Reval [sekretarz generalny International Newsreel Association (INA)] […] odpowiedział […] poważnie: »We Francji nie wykorzystuje się religii do celów politycznych. Przejawy klerykalizacji Solidarności nie znalazłyby zrozumienia w naszym kraju i osłabiłyby sympatię do tego ruchu. Pomoc duchowa i materialna z Francji – dodał – nie pochodziła wszak od wielkiego kapitału, a od organizacji robotniczych, inteligencji, artystów i intelektualistów«"[96].

Należy wyjaśnić, że w 93-minutowym dokumencie Chodakowskiego i Zajączkowskiego są trzy sekwencje religijne, które zajmują niecałe 8 minut (fragment negocjacji dotyczący emitowania mszy w środkach masowego przekazu, wspólna modlitwa, celebracja mszy). Skrót do wymogów tzw. godziny telewizyjnej (ok. 50–55 minut) musiał więc objąć także inne sekwencje, bynajmniej nie z powodu sekularyzmu. Chrzanowski wskazał jednak problem wykraczający poza sam zakres skrótu: przekonanie, że mocno katolicki obraz Solidarności może osłabić jej odbiór wśród zachodnich środowisk związkowych. Dziennik „The Guardian" przytoczył utrzymaną w podobnym duchu wypowiedź Denisa MacShane'a, autora pierwszej brytyjskiej książki o Solidarności. MacShane powiedział, że swoją publikacją chciał przekonać krajowych związkowców, że Solidarność nie jest „zamaskowaną ekspozyturą Watykanu"[97].

Wobec takich obaw szczególnego znaczenia nabiera decyzja ITV o emisji pełnej wersji *Strajku* w tygodniu poprzedzającym rozpoczęcie pierwszej pielgrzymki Jana Pawła II do Wielkiej Brytanii[98]. Wydawany przez BBC tygodnik „The Listener" wykpił zaś politykę programową macierzystej stacji, najwyraźniej próbującej znaleźć przeciwwagę dla religijnego uniesienia wywołanego wizytą papieża. BBC umieściła wówczas w ramówce seryjny spektakl *Mróz w maju* (*Frost in May*, reż. Ronald Wilson, 1982) oparty na autobiograficznej prozie

---

[96] M. Chrzanowski, *Czarno-biała… i w kolorze* [online], dziennikarzerp.org.pl/wp-content/uploads/2016/02/Miroslaw-Chrzanowski_Czarno-biala-i-w-kolorze.pdf [dostęp: 2.07.2026].

[97] *A first for MacShane*, „The Guardian", 5 IX 1981. Informacja sąsiaduje na kolumnie z recenzją *Robotników '80* po emisji w BBC.

[98] Dwunasta podróż apostolska Jana Pawła II odbywała się w dniach 28 maja – 2 czerwca 1982.

Antonii White, przedstawiający niepochlebny obraz relacji kadry duchownych z uczennicami rzymskokatolickiej szkoły z internatem[99].

## 1.3. Spór o obraz Solidarności

### 1.3.1. O filmie *Kwadratura koła*

Podążając za chronologią wydarzeń związanych z Solidarnością po zwycięskim strajku z sierpnia 1980 r. nastąpiło burzliwych 16 miesięcy legalnej działalności związku. Ekranową reprezentację tego okresu jest brytyjsko-amerykańska *Kwadratura koła* (*Squaring the Circle*, 1984), film telewizyjny w reżyserii Mike'a Hodgesa. Jest to kronika wydarzeń w Polsce z lat 1980–1981. Tytułową „kwadraturą koła" jest próba pogodzenia wolności w rozumieniu Solidarności z socjalizmem w wydaniu sowieckim, problem niejako matematyczny – wartości tych nie można ze sobą połączyć, gdyż są wewnętrznie sprzeczne. Akcja rozpięta jest między strajkiem w Stoczni Gdańskiej im. Lenina a wprowadzeniem stanu wojennego w PRL: przedstawia zmiany, które zaszły pod wpływem Solidarności i w samej Solidarności, gdy przeobrażała się z ruchu protestu w polityczną siłę.

Scenarzystą filmu był Tom Stoppard, wybitny dramaturg, doceniany za twórczość teatralną, filmową i telewizyjną[100]. Produkcja filmu przebiegała w atmosferze starcia wokół odmiennego postrzegania potrzeb widza przez współproducentów z Wielkiej Brytanii i USA. Z tego powodu nie w pełni udało się zrealizować autorski zamysł Stopparda – przyjęcie silnie subiektywnej perspektywy pisarza Stopparda, który stara się zrozumieć prezentowane na ekranie wydarzenia, wartościuje i komentuje. Zatem nie podąża za obiektywizującymi przekaz ideałami docudramy, co odróżnia *Kwadraturę koła* od *Strajku*, mimo tego samego pola tematycznego.

*Kwadratura*, pierwotnie planowana jako komentarz do pierwszej rocznicy wprowadzenia stanu wojennego w Polsce, zamiast w grudniu 1982 trafiła na małe ekrany dopiero w maju 1984 roku. Seans zainaugurował drugi sezon cyklu prezentacji premier *Film*

---

[99] J. Naughton, *Papal bull*, *op. cit.*

[100] M.in. nagrody: Society of London Theatre (Laurence Oliver Award) – *Arkadia* (*Arcadia*, 1994), *Wiatr w topolach* (*Heroes*, 2006); Excellence in Broadway Theatre (Tony Award) – *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* (*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, 1968), *Trawestacje* (*Travesties*, 1976), *Prawdziwa rzecz* (*The Real Thing*, 1984), *Leopoldstadt* (2023); Venice International Film Festival (Złoty Lew) – *Rosencrantz i Guildenstern…* (1990); Academy Awards (Oscar) – *Zakochany Szekspir* (*Shakespeare in Love*, reż. John Madden, 1998) oraz nominacje: British Academy Film Awards (BAFTA) – *Imperium Słońca* (*Empire of the Sun*, reż. Steven Spielberg, 1987), *Parade's End* (reż. Susanna White, 2013); Oscar – *Brazil* (reż. Terry Gilliam, 1985).

*on Four* w publicznym kanale Channel 4. Polskie tematy trafiały wówczas rzadko do wiadomości w Wielkiej Brytanii, a w oficjalnych kontaktach międzypaństwowych trwał pat, mimo zniesienia stanu wojennego w PRL. Minęło pół roku od ogłoszenia przyznania Lechowi Wałęsie pokojowej Nagrody Nobla. Wiosną tamtego roku w Wielkiej Brytanii rozpoczęły się jednak strajki górników, budzące pewne skojarzenia z polską Solidarnością i gorzką autorefleksję w mediach. Jak napisała jedna z gazet o (ekranowym) Wałęsie, zapowiadając premierę filmu: „To człowiek, który – gdyby był Brytyjczykiem – za swoje czyny zostałby zgnojony przez prasę”[101]. Jest to jednak przypadkowa zbieżność. W kwietniu działacze stowarzyszenia *Solidarity with Solidarity* prowadzili głodówkę przed Ambasadą PRL. Dopiero procesy polityczne przywódców podziemia i amnestia w PRL w lipcu 1984 nie tylko przywoła ponownie polskie sprawy do brytyjskich mediów, ale na moment połączy je z filmem Stopparda i Hodgesa – duetu twórców równie wyrazistego co Sulik i Woodhead[102].

W pierwszej partii *Kwadratury koła*, wybuch i rozwój strajku sierpniowego przedstawiany jest z perspektywy władzy. Na wieść o wydarzeniach na Wybrzeżu I sekretarz PZPR Edward Gierek przerywa urlop na Krymie i wraca do Warszawy. Biuro Polityczne próbuje zneutralizować protest sprawdzonymi środkami (obietnicą podwyżek i miękkimi groźbami), ale Stanisław Kania w końcu wypowiada brzemienny przymiotnik: „Stocznia w większości chciała już zakończyć strajk, ale za namową radykałów postanowiła być solidarna z innymi zakładami”. „Solidarna!” – lekceważąco prycha Gierek. Gdy nie powiedzie się nawet desperacki apel Gierka do prymasa Polski kard. Stefana Wyszyńskiego o ostudzenie nastrojów w kraju, partia musi przystać na spełnienie 21 postulatów. Solidarność w pierwszym akcie jest odczuwana przez obóz władzy niczym rekin w *Szczękach* (*Jaws*, reż. Steven Spielberg, 1975): to zagrożenie, które narasta, ale nie widać go na ekranie.

Centralna część filmu przedstawia kolejne wydarzenia aż do I Krajowego Zjazdu Delegatów NSZZ „Solidarność” między wrześniem a październikiem 1981 roku. Lech Wałęsa już po strajku mówi dziennikarzom, że największym niebezpieczeństwem dla ruchu jest on sam. Wewnętrzne napięcie w związku symbolizują Jacek Kuroń, który zabiega o nadanie Solidarności oblicza robotniczo-socjalnego, oraz Andrzej Gwiazda wraz z Marianem Jurczykiem i Janem Rulewskim, którzy dążą do rozszerzania solidarnościowej rewolucji na zagadnienia polityczne. Wałęsa próbuje lawirować między tymi sprzecznościami – ma też

---

[101] *Paradoxes enjoyed*, „Herald Express”, 26 V 1984.

[102] P. Pleskot, *Kłopotliwa panna „S”. Postawy polityczne Zachodu wobec „Solidarności” na tle stosunków z PRL (1980–1989)*, Warszawa 2013, s. 425–429.

własne koncepcje. Widzi się w roli partnera władzy i Kościoła, a nie burzyciela porządku politycznego PRL.

Gdy osamotnienie Wałęsy pogłębia się (oparcie ma on tylko w żonie Danucie, ważnej drugoplanowej postaci filmu), swoje szachy rozgrywa generał Jaruzelski. Stosuje taktykę, aby zniszczyć Solidarność i rywali. Podsyca konflikty między grupami interesów i jako minister obrony spokojnie czeka, obserwując upadek Gierka, a później akolitów Moskwy: Stanisława Kani i Stefana Olszowskiego. Gdy zostaje premierem i pierwszym sekretarzem, pozwala sobie na wątpliwość: „Czy to nie jest zbyt latynoamerykańskie?" (w ten sposób odnosi się do przewrotów militarnych i watażków chętnie obdarzających się tytułami). Gambitem Jaruzelskiego jest wprowadzenie stanu wojennego: odsuwa przeciwników politycznych, rozwiązuje Solidarność, a Moskwie daje sygnał, że jest sprawnym przywódcą, który rozprawił się z kontrrewolucją – i utrzymuje wojska sowieckie poza granicami PRL.

Jedną z nielicznych postaci fikcyjnych i wiodącym protagonistą filmu jest dziennikarz, występujący wobec widzów w roli narratora – porte-parole Toma Stopparda. We wstępie do książkowej edycji tekstu autor wyjaśnił, że wprowadzenie takiej postaci było potrzebne, żeby zaadresować już na wstępie możliwe zarzuty o nieścisłość faktograficzną. Jest to odcięcie się od zasad docudramy w ujęciu Woodheada, przyjmującego niespekulatywną, ograniczoną do potwierdzonych faktów, perspektywę na wydarzenia.

Stoppard nazwał to dylematem „nieprawdziwego Jaruzelskiego w prawdziwym aucie". Wyjaśnił, że dokumentalno-dziennikarski research dostarczył twórcom filmu informacji, że Jaruzelski był wożony samochodem BMW, ale już nie o tym, co myślał główny pasażer limuzyny[103]. Narrator-Stoppard wyrażał zdanie autora-Stopparda, któremu wolno było ironicznie komentować zdarzenia, zwłaszcza, że zna ich przyszłe skutki. Gry z docudramą dopełniają postaci świadków, łączników między protagonistami (związkowcami i politykami) a dziennikarzem-narratorem. To świadkowie wytykają mu błędy, sugerują odmienną perspektywę i nader często objaśniają niuanse polskiej historii (dawniejszej, jak zabory, i współczesnej, jak rewolta w 1976 roku). Ich obecność wynika z konieczności zaopiekowania się zachodnim widzem, pozbawionym głębszej wiedzy na ten temat, oraz doświadczenia Stopparda, świadomego, że takie dydaktyczne pasaże fałszywie brzmiałyby wplecione do dialogów między realnymi postaciami, a uchodzą w żartobliwej konwencji rozmów

[103] T. Stoppard, *Introduction*, [w:] *Idem*, *Squaring the Circle*, London 1984, s. 8. Jest to nieznacznie zmieniona wersja tekstu prasowego, który ukazał się w dniu premiery filmu (T. Stoppard, *Lech's troubles with Chuck, Bruce and Bob*, „The Times", 31 V 1984).

w restauracji, czy zaczepek natrętnego pijaczka-filozofa. „Czy Wałęsowie mieli psa?", zastanawia się na głos dziennikarz. „Teraz już trochę za późno, żeby sprawdzać", kpiarsko odpowiada świadek – nawiązując poza omówionymi kontekstami do faktu, że film już powstał i właśnie oglądają go widzowie.

Stoppard sformułował własny manifest, wyrażony w drugiej minucie filmu: „Wszystko to jest prawdą – poza słowami i obrazami"[104]. Stoppard długo wierzył, że on sam zagra narratora, gdyż chciał tym gestem dodatkowo dać wyraz swoim dylematom na temat wiarygodności pisarza. Ze względu na skomplikowane losy produkcyjne filmu, co zostanie omówione dalej, ostatecznie rolę tę spełnia postać dziennikarza, który poznaje fakty, docieka ich znaczeń, porządkuje wiedzę. Uprawnione byłoby zinterpretowanie tej postaci jako „detektywa", używając terminologii Lucy Fischer, która poddała analizie manifestacje pisarzy w kinie[105]. Zdaniem Stopparda, była to tylko klisza, konwencjonalna figura protagonisty rzuconego w wir niezrozumiałych wydarzeń[106].

Dziennikarz-narrator jest nie tylko ambasadorem zachodniego widza. Bywa też głosem rozsądku. Zwraca uwagę, że skupienie się zachodnich mediów na Lechu Wałęsie przyćmiło całą Solidarność i pośrednio zaważyło na losach ruchu sterowanego autokratycznie. Dzięki tej postaci film posługuje się tonacją nieoczywistą dla dzieła historyczno-politycznego: humorem, dystansem i ironią. W żadnym jednak momencie dziennikarz-narrator nie kpi ani nie szydzi. Jest patetyczny i gdy trzeba, sięga po zgrabne bon moty, jak w podsumowaniu pierwszej części filmu. Po zakończeniu strajku w Stoczni Gdańskiej im. Lenina podpisaniem Porozumień Sierpniowych stwierdza sentencjonalnie: „Niemożliwe udało się w szesnaście dni. Nieuniknione nadeszło po szesnastu miesiącach"[107].

Formalny zabieg z bezpośrednim odwoływaniem się protagonistów *Kwadratury koła* do widzów filmu, badaniem ich wiedzy o wspominanych wydarzeniach i poniekąd sondowaniem opinii na ich temat, można też widzieć szerzej. Paul Giles wiązał ten zabieg z praktyką polityków, którzy w latach 80. XX w. w Wielkiej Brytanii dostrzegli, że w telewizji

---

[104] Czarowi fantazji Stopparda na temat nieznanego przebiegu zdarzeń o znanych po latach efektach dała się porwać publicystka Mary Craig, biografka Lecha Wałęsy. W *The Crystal Spirit* trzykrotnie przywołuje cytaty z tekstu Stopparda w miejscach, gdzie zabrakło jej dokumentalnych źródeł (M. Craig, *The Crystal Spirit. Lech Walesa and his Poland*, London 1988, 280–282).

[105] L. Fischer, *Body Double. The Author Incarnate in the Cinema*, New Brunswick, New Jersey, and London 2013, s. 40, 46–47, 52.

[106] T. Stoppard, *Introduction*, *op. cit.*, s. 12.

[107] Prawdopodobnie dla większego efektu Stoppard przyjął 16 dni strajku solidarnościowego (kierowanego przez MKS), zamiast liczyć 18 dni – od początku strajku zainicjowanego przez działaczy WZZ.

mogą zwracać się nie tylko do dziennikarzy i współrozmówców – mogą również do kamery wygłaszać oświadczenia (często udając, że to spontaniczna sytuacja). Badacz łączył zachowanie dziennikarza-narratora z protagonistą serialu *A Very British Coup* (pol. *Zamach w brytyjskim stylu*, reż. Mick Jackson, 1988), posługuje się makiaweliczną zagrywką: pomawia dziennikarzy o spisek zwracając się bezpośrednio do widzów podczas występu w telewizji na żywo. Analizując *Kwadraturę koła*, Giles odwoływał się zarazem do zaczerpniętego od Fredrica Jamesona określenia *history with holes* – „historia z lukami". W tym ujęciu przeszłość trafia na ekran jako wybór podporządkowany formie, a sam przekaz nie ukrywa własnego zapośredniczenia. *Kwadratura koła* szczególnie wyraźnie eksponuje ten mechanizm, rekonstruując wydarzenia historyczne, a zarazem przypominając widzowi o umowności ich ekranowego przedstawienia[108].

Prace nad *Kwadraturą koła* z inicjatywy amerykańskiego producenta rozpoczęły się na początku 1982 roku. Ambitnie zakładano, że film uda się pokazać 13 grudnia 1982 r., w pierwszą rocznicę wprowadzenia stanu wojennego w Polsce. Poszukiwania finansów i reżysera dla projektu zajęły jednak więcej czasu. Tom Stoppard pracował nad scenariuszem, przedzierając się przez tony dokumentów: prasowych wycinków, nagrań rozmów, audycji telewizyjnych.

Stoppard nadał scenariuszowi *Kwadratury koła* formę sztuki teatralnej[109]. Film obficie czerpie z tradycyjnych teatralnych rozwiązań inscenizatorskich, co jest przy tym źródłem

---

[108] P. Giles, *History with holes*, *op. cit.*, s. 67, 70.

[109] Prawdopodobnie dlatego *Kwadratura koła* jest jedną z niewielu produkcji, omawianych w tej rozprawie, która doczekała się opracowań w tekstach naukowych w Polsce i za granicą. Teksty te zawierają jednak fundamentalny błąd formalny, wynikający ze zignorowania przez autorów wskazania Stopparda „A film for television" (pol. film dla telewizji), poczynionego w – także przez nich cytowanym – londyńskim wydaniu *Kwadratury* z 1984 roku. Badacze ci omawiają *Kwadraturę koła* jako tekst sceniczny, niejako wyobrażając sobie jej realizację w teatrze i pomijając różnice między tekstem Stopparda a filmem Hodgesa. Zob. J. Limon, *Obroty przestrzeni*, Gdańsk 2008, s. 219–225; P. Schreiber, *Solidarność niemożliwa. „Squaring the Circle" Toma Stopparda*, „Didaskalia" 2014, nr 121–122, s. 73–79; J. Du Verger, *Writing, rewriting and revisiting the Cold War in Tom Stoppard's „Squaring the Circle. Poland 1980-81" (1984)*, „Sillages critiques" 2021, nr 31 [online], https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.12304 [dostęp: 2.07.2026].

Szczególny przypadek stanowi opracowanie łódzkiej filolożki Jadwigi Uchman *Angielscy dramaturdzy o polskim totalitaryzmie: „Squaring the Circle" Toma Stopparda i „The Deliberate Death of a Polish Priest" Ronalda Harwooda* („Neofilologia. Zeszyty naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Płocku", Płock 2003, Tom IV, s. 235–254). Autorka używa zwrotów typu: „Początek filmu" (s. 242), „metaforą powtarzającą się w filmie" (s. 246), „Przedstawione powyżej streszczenie filmu" (s. 241), które sugerują analizę obrazu Mike'a Hodgesa. Tymczasem w obszernym streszczeniu fabuły autorka odwołuje się do numerów stron w książkowym wydaniu sztuki Stopparda i jego numeracji scen. Różnicę między tekstem a filmem wyraźnie zaznacza jedynie raz – opisując, jak Stoppard rozpoczął akt drugi pt. „Solidarność" i jak rozwiązano to w filmie Hodgesa. Innych zmian nie odnotowuje. Nie wspomina np., że w scenie spotkania przywódców Solidarności Hodges wprowadził

ironicznej zabawy filmowców. W bliskich planach pokazywane są pomieszczenia (miejsce posiedzeń Biura Politycznego, Sala BHP Stoczni Gdańskiej), które w szerokim planie demaskowane są jako scenografia. Stalowe konstrukcje służą do podtrzymania elementów scenografii, okazjonalnie same nią są, np. schody na lotnisku, którymi Gierek wychodzi z samolotu, są tymi samymi, którymi do mieszkania wchodzi Wałęsa z córką na rękach. W scenie nagrywania przemówienia telewizyjnego postaci rozmawiają o tym, że są w studiu bardzo zręcznie zaaranżowanym na gabinet, który już po chwili jako „prawdziwe" pomieszczenie jest miejscem rozmowy Gierka z prymasem Wyszyńskim. Autorem tej służebno-grającej scenografii był Wojciech Szendzikowski, powstaniec warszawski, który po wojnie osiadł w Wielkiej Brytanii, zawodowo związany z londyńskimi teatrami i telewizją[110].

Amerykański producent zakładał odpowiedni rozmach. Ale z powodu problemów finansowych realizację ograniczono do (nader pomysłowych) zdjęć w londyńskim atelier Pinewood Studios, zamiast realizacji w Hamburgu, Helsinkach, czy Liverpoolu, gdzie pierwotnie wyszukiwano plenery. Paradoksalnie, dzięki ograniczonemu budżetowi reżyserowi Mike'owi Hodgesowi łatwiej było przeforsować obsadzenie ról brytyjskimi aktorami – gwiazdami teatru o nieopatrzonych twarzach. Realizacja filmu rozpoczęła się w październiku

---

odwołanie Wałęsy do pomnika Poległych Stoczniowców (zarówno idei, jak i stojącej na stole makiety) jako punkt wyjścia do sformułowania strategii związku, podczas gdy Stoppard zaplanował tę kwestię jako pointę dyskusji.

Kulminacyjna sekwencja filmu – trójstronne spotkanie Lecha Wałęsy, kard. Józefa Glempa i Wojciecha Jaruzelskiego – została przedstawiona w różnych wariantach. Zdaniem Jadwigi Uchman: „W pierwszej wersji Jaruzelski jako pierwszy mówi na temat specyficznej roli Kościoła […]" (s. 243). Tymczasem taki układ dialogu występuje jedynie w tekście Stopparda. W montażu filmowym tę kwestię generała pominięto, dlatego nie sposób podtrzymać twierdzenia autorki, jakoby w filmie „Glemp wspierał Jaruzelskiego". To jeden z istotniejszych przykładów nieścisłości. Autorka zdaje się opierać także na tekście Stopparda w drobiazgach. Pisze np. o wykorzystaniu *Lacrimosy* Pendereckiego (s. 240) w realizacji filmowej, podczas gdy jest to jedynie niezrealizowana sugestia z didaskaliów. W samym filmie scena odsłonięcia pomnika Poległych Stoczniowców (który Uchman błędnie nazywa pomnikiem Ofiar Grudnia) została zilustrowana *Preludium A-dur op. 28 nr 7* Fryderyka Chopina – podobnie jak czołówka, pierwsza scena i napisy końcowe. Autorka nazywa wreszcie *Kwadraturę koła* „filmem BBC", mimo że – jak sam Stoppard zaznaczył we wstępie cytowanym przez nią – obraz został wyprodukowany i wyemitowany przez Channel 4.

Reasumując, w części poświęconej *Kwadraturze koła* Jadwiga Uchman sprawia wrażenie, jakby starała się nadać swym uwagom o ekranizacji większą wagę, niż pozwalał na to faktyczny zakres jej wiedzy. W rezultacie traci na tym wnikliwość z jaką interpretuje teksty Stopparda i Harwooda.

[110] M. Adams, *Mike Hodges*, Harpenden 2001, s. 56–57. Jadwiga Uchman stwierdziła tymczasem, że scenografię „filmu opracował Polak, Voytek, którego nazwisko nie zostało, z oczywistych w tym czasie powodów, podane". Szendzikowski posługiwał się pseudonimem Voytek zapewne z racji praktycznych (trudność wymowy jego nazwiska w Wielkiej Brytanii), a że mieszkał tam nieprzerwanie od 1945 r., to trudno przypuszczać, by obawiał się retorsji ze strony władz PRL, jak zdaje się sugerować Uchman (*Eadem*, *Angielscy dramaturdzy*…, op. cit., s. 247).

1983 roku i trwała do wiosny 1984 roku[111]. Już w kwietniu pierwszą wersję *Kwadratury koła* pokazywano na targach telewizyjnych MIP w Cannes.

W kampanii reklamowej filmu wykorzystano ulotki i postery[112]. Ich charakterystyczny element – krwawiący znak „Solidarność", przebity sierpem jak z sowieckiego godła (sierp to jednocześnie litera „G" w anglojęzycznym tytule) – to trawestacja słynnej pracy Petera Kennarda, brytyjskiego artysty zaangażowanego, który wprowadzenie stanu wojennego w PRL skomentował w 1981 r. plakatem, na którym znak „Solidarność" krwawił przebity bagnetem osadzonym na lufie karabinu[113]. Przeróbkę wykonano bez wiedzy i zgody autora oryginału[114]. Bodaj najciekawszym elementem kampanii było ogłoszenie zamieszczone w dzień premiery w kilku dziennikach. Składało się na nie reporterskie zdjęcie Lecha Wałęsy, zasłaniającego twarz dłonią – wydrukowane do góry nogami, opatrzone również odwróconym hasłem „To, co zrobiłeś z tą gazetą, on zrobił z Polską – a Polska z jego życiem"[115].

Publiczna stacja Channel 4 była zdeterminowana, aby wypromować *Kwadraturę koła* jako wizytówkę swojej polityki programowej, którą otwierała nowy sezon sekcji *Film on Four*[116]. Kanał istniał wówczas dopiero drugi rok i mierzył się ze złośliwościami pod adresem swojej oferty: nawiązując do brzmienia słów „Channel Four" przezywano go „Channel Bore" (czyli „czerstwy" zamiast „czwarty")[117]. Produkująca obraz Television South (TVS) nazywała wręcz *Kwadraturę* „filmem dla wyrobionej publiczności", a więc stosowniejszą do ramówki Channel 4 niż komercyjnej sieci ITV[118]. Dla dziennikarzy zorganizowano więc pokazy prasowe, jak przy premierach poważnych produkcji kinowych, umożliwiając im opublikowanie autorskich recenzji odwołujących się do treści filmu już w dniu premiery.

Możliwe, że TVS robiła dobrą minę do złej gry, bardzo potrzebując finansowego wsparcia Channel 4 w czasie produkcji. ITV nie miała przecież oporów przed pokazywaniem

---

[111] Pierwszego dnia pracy na planie ekipa dowiedziała się, że Lechowi Wałęsie przyznano pokojową Nagrodę Nobla (*Side by side with real Lech Walesa* [materiał prasowy z fotosem z filmu], w zbiorach autora).

[112] Archiwum British Film Institute [dalej: ABFI], PBS-291285, Squaring the Circle, [1984]; *Ibidem*, PBS-291286, Squaring the Circle, [1984].

[113] P. Kennard, *Visual Dissident*, London 2019, s. 52–53.

[114] Korespondencja elektroniczna z Peterem Kennardem, kwiecień 2025 (e-mail w zbiorach autora). Inspirację do tej samowolnej przeróbki mógł nieświadomie ujawnić sam Stoppard opisując, że spodobała mu się grafika „z bagnetem przekłuwającym słowo »Solidarność«", który ekipa umieściła na okładce scenariuszy (T. Stoppard, *Introduction*, *op. cit.*, s. 12).

[115] *Keep your eye on Four*, „The Daily Telegraph", 31 V 1984; *Keep your eye on Four*, „The Times", 31 V 1984.

[116] ABFI, T-159245, Squaring the Circle, [1984].

[117] S. Emmanuel, *Channel 4*, [w:] *Encyclopedia of Television*, H. Newcomb (red.), London 2004, s. 486.

[118] *Squaring the story*, „Broadcast", 8 VI 1984, s. 19.

*Strajku* i innych niszowych docudram Woodheada. Strategia jednak opłaciła się. *Kwadratura koła* – niesiona nie bieżącymi odniesieniami do wydarzeń w Polsce, a samym wciąż nie wyjaśnionym ostatecznie fenomenem Solidarności, nazwiskiem Toma Stopparda, czy siłą kreacji aktorskich – wywołała żywą polemikę w opiniotwórczej prasie, przebiegającą generalnie zgodnie z profilem politycznym tytułów.

Wspierający konserwatystów „The Times" zarzucał Stoppardowi zapędy moralizatorskie, uprawianie propagandy i bufonadę, zamanifestowaną w postaci narratora, sprzyjającego punktowi widzenia prostego człowieka – najwyraźniej odczytując film jako komentarz do relacji rządu Thatcher z obywatelami Wielkiej Brytanii. Reprezentujący punkt widzenia prostego człowieka „Morning Star" chwalił naświetlenie problemów ekonomicznych PRL, wziętej w kleszcze utopijnej polityki społecznej z jednej i zachodniego kapitału z drugiej strony (ekonomiczna kwadratura koła). Chwalono zgodnie odwagę podjęcia tematu (wracało pytanie, dlaczego w 1984 r., kiedy Solidarność zeszła do podziemia i „nie widać" jej z Wielkiej Brytanii), ale różnie oceniano skutek. Skrajnie lewicowy „Morning Star" zachwycał się też przeglądem idei wewnątrz Solidarności (zwłaszcza, że postaci Kuronia dano do wyartykułowania rozpacz z powodu erozji wartości marksistowskich), dostrzegając, że Solidarność była tyglem sprzeczności – „kwadraturą koła" samą w sobie. Zaś przegadanie filmu, wnikanie w absurdalne detale, sekwencje takie jak np. koncyliacyjne w zamyśle spotkanie u Wałęsów przy stole, które zamienia się w starcie Gwiazdy z Kuroniem, a liczna rodzina przewodniczącego sprowadzona jest do roli statystów, zgodnie krytykowały „The Observer", „International Herald Tribune" i „New Statesman".

Dyskusji nie podlegała strona wizualna i aktorstwo Bernarda Hilla, o którym będzie dalej mowa. Omawiający (m.in. w lewicowym „Guardianie" i centrowym „The Times") doceniali podniosłość atmosfery w scenie odsłonięcia pomnika Poległych Stoczniowców – zasygnalizowanego przez wielki znicz i filmowany z ptasiej perspektywy – skontrastowanej powracającą dwukrotnie grozą ataku ZOMO na demonstrantów, podkreślaną muzyką Chopina (symboliczna ilustracja dla przemocy, np. w czasie wydarzeń bydgoskich w marcu 1981 r.). Rozpatrując formę filmu dziennikarz konserwatywnego „The Sunday Times" uznał za zaletę połączenie skrajności: fikcyjnego przekazu z perypetiami realnych protagonistów, co nazwał nazwał „sztuką udawania". Sean French napisał dalej: „Taki film nie mógłby powstać w Polsce. Wobec tego musiała dojść do głosu sztuka. […] Celem nie było – jak w większości produkcji – przekonanie nas, że oglądamy rzeczywistość, tylko że to wszystko jest prawdą". Dodał, że na ironię zakrawa fakt, że naczelny postulat lewicowych teoretyków teatru zrealizował autor o poglądach prawicowych.

Recenzenci nie ograniczali interpretacji *Kwadratury koła* do poziomu politycznego. Część z nich (zwłaszcza French w „Sunday Times", Peter Kemp w „The Times" i Julian Barnes w „The Observer"), dostrzegała, że film podejmuje również namysł nad własnym medium oraz nad tym, jak telewizja pokazuje historię. Zwracano uwagę na świadomą sztuczność, dokumentalną stylizację, eksponowanie studia, kamer i chwytów narracyjnych Stopparda i Hodgesa, a także na relację między faktami a ich inscenizowanym przedstawieniem. Recenzenci rozpoznawali w filmie przekonanie autorów, iż telewizja nie tyle pokazuje historię wprost, ile buduje jej obraz za pomocą określonych środków kulturowych i estetycznych[119].

Z dzisiejszej perspektywy, choć w 1984 r. określenie to nie było jeszcze popularne, *Kwadraturę koła* można nazwać filmem postmodernistycznym, ponieważ łączyła temat polityczny z ostentacyjnie sztuczną, samoświadomą formą. Narrator podważał wiarygodność własnej opowieści, sceny pokazywano w różnych wariantach, a film stale przypominał, że przedstawia rekonstrukcję, a nie przezroczysty zapis historii. Taki zestaw chwytów należy do repertuaru strategii postmodernistycznych[120].

Maciej Cybulski, recenzent londyńskiego „Dziennika Polskiego", przewidywał, że film nie spodoba się Polakom, że z pewnością wzbudzi sprzeciw działaczy Solidarności zagranicznych. Z tym, że nie były to przewidywania z pozycji widza rozczarowanego. „Film jest fascynujący", stwierdził Cybulski krótko, ale nie jest „przeznaczony dla Polaków znających aktualną sytuację w Polsce. Jest adresowany do cudzoziemców, i to nie do wszystkich". Komplementując Stopparda krytyk uznał, że erudycyjna konstrukcja i specyficzna stylistyka to nawiązanie do klasyków poruszających się „na krawędzi tragedii i komedii" – Szekspira

---

[119] Powyższe trzy akapity na podstawie: B. Dent, *A bombardment of argument*, „International Herald Tribune", 25 V 1984; S. Lane, *Imaginative view of Solidarnosc*, „Morning Star", 26 V 1984; N. Banks-Smith, *Square bashing*, „The Guardian", 1 VI 1984; J. Barnes, *Tom Stoppard's Solidarity*, „The Observer", 3 VI 1984; S. French, *The art of faking it*, „The Sunday Times", 3 VI 1984; H. Williams, *„Squaring the Circle"*, „New Statesman" 8 VI 1984; P. Kemp, *The usual ventriloquist act*, „The Times", 15 VI 1984.

[120] Cristina Degli-Esposti wymienia wśród typowych strategii postmodernizmu m.in. autorefleksyjność (*self-reflexivity*), intertekstualność (*intertextuality*), parodię (*parody*) i pastisz (*pastiche*), a także podkreśla niepewność oraz ironiczność narratora, dla którego ironia staje się sposobem podważania prawdy i sztuczności przedstawienia. Degli-Esposti zaznacza zarazem, że choć termin „postmodernizm" zaczął być odnoszony do filmu już na początku lat 80. XX w., to dopiero później wszedł częściej do teorii kina (*Eadem*, *Postmodernism(s)*, [w:] *Postmodernism in the Cinema*, C. Degli-Esposti [red.], New York – Oxford 1998, s. 4–5).

Strategie te były obecne w twórczości Toma Stopparda jeszcze przed upowszechnieniem samego terminu. Już *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* przepisywał *Hamleta* z perspektywy postaci drugoplanowych, łącząc intertekstualność z parodystycznym przetworzeniem pierwowzoru i wyraźną autorefleksyjnością teatralną (H. Lee, *Tom Stoppard. A Life*, New York 2021, s. 117–118, 124). Nakładanie się poziomów fikcji, ironiczne podważanie statusu przedstawienia oraz niepewność bohaterów co do własnej tożsamości i losu pozwalają uznać ten dramat za wczesny przykład strategii później opisywanych jako postmodernistyczne.

i Grahama Greene'a. Cybulski trafnie dostrzegł odwołanie również do polskiego klasyka – Andrzeja Wajdy. Przejście podwórkiem Wałęsy, który po strajku wraca do domu, wyplątywanie się przywódcy z białych prześcieradeł suszącego się na sznurach prania – to przepisanie wajdowskiego obrazu: broczącego krwią prześcieradła Maćka Chełmickiego z *Popiołu i diamentu* (1958). Chełmicki był sam, obraz jego śmierci był upomnieniem się o zdławioną pamięć, zaś Wałęsa jest tryumfujący, otaczają go dziennikarze, którzy przekażą w świat jego słowa o Solidarności[121].

Postmodernistyczna konstrukcja i erudycyjne nawiązania nie zmieniły faktu, że w odbiorze prasy popularnej podkreślano bardziej bezpośrednie atuty filmu, takie jak obsada. Zwłaszcza aktorstwo Bernarda Hilla w roli Wałęsy (aktor mówił, że nie starał się go naśladować, a zagrać na miarę tekstu i wyobrażeń zachodniego widza) i wysiłki nad nadaniem drugoplanowym bohaterom (polskim politykom) indywidualnych rysów, np. upadek Kani to klęska wytrawnego dotąd aparatczyka, w końcu przygniecionego biurokracją. Stanowiło to zaletę filmu, gdyż większość zachodnich widzów miała duże trudności z percepcją polskich drugoplanowych postaci[122].

Dla Hilla była to druga w ciągu kilku lat głośna rola na małym ekranie. W *The Black Stuff* (pol. *Czarna robota*, reż. Jim Goddard, 1980) i *Boys from the Blackstuff* (pol. *Goście od czarnej roboty*, reż. Philip Saville, 1982), filmie telewizyjnym i jego rozwinięciu do pięcioodcinkowego serialu, wyróżniał się jako Yosser Hughes, jeden z pięciu bezrobotnych znajomych, którzy próbują znaleźć jakąkolwiek płatną pracę. Seria napisana przez Alana Bleasdale'a w latach 70. XX w. trafnie przewidywała rzeczywistość Wielkiej Brytanii A.D. 1984, w której posiadanie stałego zatrudnienia określało wartość człowieka. Widzowie empatyzowali z desperatem Yosserem, walczącym o byt trójki swoich dzieci, brutalem targanym wątpliwościami egzystencjalnymi. Jego obsesja na punkcie odzyskania pracy jako fundamentu ludzkiej godności niosła skojarzenia z Wałęsą (postacią w interpretacji Hilla): to, co w Yosserze uzyskiwało ujście w gwałtowności, w Lechu buzowało pod powierzchnią i pchało go do heroizmu w starciu z państwem. Skojarzenie ról Hilla narzucało się tak mocno, że w jednej z gazet ukazał się poświęcony im tekst, opatrzony tytułem *Gissa job, Lech!* – łączącym Wałęsę z „firmową" odzywką Yossera: „Daj pracę!", rzucaną gdziekolwiek się

[121] M. Cybulski, *Błędne koło do kwadratu*, „Dziennik Polski", 11 VI 1984.

[122] *Paradoxes enjoyed*, *op. cit.*; K. Doyle, *The natural hero faced with an impossible task*, „Manchester Evening News", 30 V 1984.

pojawił[123]. Cytowany Maciej Cybulski napisał z nutką podziwu, że Hill jako Wałęsa „nawet nie usiłuje być sympatyczny – ale jest".

*Kwadratura koła* nie trafiła w gusta amerykańskiej sieci telewizyjnej Metromedia, która wyłożyła ⅔ budżetu wynoszącego ok. 1,2 mln. funtów (pozostałą część zapewniły brytyjska Television South i prywatne przedsiębiorstwo Britannic Film & Television). Początkowo produkcji towarzyszyła nadzieja, że film przyczyni się do poszerzenia wśród amerykańskich widzów wiedzy o Polsce i Solidarności, zazwyczaj zredukowanej do mechanicznego skojarzenia „Solidarność jest dobra, bo jest antykomunistyczna"[124]. Okazało się, że przekaz do USA musi spełniać kilka warunków. Nie wystarczyło, by narratora zagrał znany amerykański aktor, jak sobie życzono. Został nim Richard Crenna, w latach 60. i 70. XX w. sporadycznie zatrudniany w Europie, na początku kolejnej dekady rozpoznawany na świecie jako wyrozumiały dowódca Johna Rambo (Sylvester Stallone) w filmie *Pierwsza krew* (*First Blood*, reż. Ted Kotcheff, 1982).

Już na etapie produkcji Metromedia zastrzegła sobie prawo do skrócenia filmu, aby wygospodarować czas na przerwy reklamowe[125]. Później zaczęła domagać się prawa do przemontowania go (np. rozpoczęcia od sekwencji z Wałęsą, który oryginalnie pojawia się po pierwszej półgodzinie) i uzupełnienia o alternatywne wersje scen. Frustrację poprzez swoją niejednoznaczność budziła kulminacyjna sekwencja rozmowy Wałęsy, Jaruzelskiego i kard. Glempa, zrealizowana na wzór odnoszony w kinie do *Rashomona* (reż. Akira Kurosawa, 1950) – widz ogląda kolejno jej trzy warianty, o wymowie zależnej od danej perspektywy każdej osoby. Wg Stopparda była to kwintesencja zmierzenia się z niemożliwością pokazania „jak było", przy jednoczesnej pewności, że „na pewno się odbyło". Amerykańska wersja miała być prostsza fabularnie, pozbawiona dwuznaczności i ironicznego angielskiego humoru. Wg relacji Hodgesa, wywiązał się dialog „obraźliwy dla amerykańskich widzów".

Producenci:

– Kierowca ciężarówki z Denver tego nie zrozumie.

---

[123] „Gissa job", czyli „Give us a job" (P. McLeod, *Gissa job, Lech!*, „Daily Mirror", 4 I 1984).

[124] B. Mills, *Lech Walesa as seen by Stoppard*, „Los Angeles Times", 8 I 1984.

[125] Biografia Hodgesa podaje 110-minutowy czas trwania filmu (M. Adams, *Mike Hodges*, *op. cit.*, s. 55), wersja która stanowi podstawę analizy w rozprawie liczy 99 minut.

Reżyser:

– A może jednak będzie mu miło, że traktuje się go jak inteligentną osobę?[126].

Obawy za oceanem budziła nawet muzyka Chopina i zamówiono konwencjonalną ilustrację muzyczną u jazzmana Roya Budda[127]. Z powodu przekształceń własnościowych w Metromedii, jeszcze w 1986 roku, dwa lata po premierze w Wielkiej Brytanii, nie doszło do premiery w USA[128].

### 1.3.2. Łamigłówka władzy – polskie losy *Kwadratury koła*

Nieoczekiwaną rolę w historii tego filmu mogła odegrać PRL. *Kwadratura koła* pojawiła się w zasięgu radarów TVP w kwietniu 1984 roku. W Cannes film obejrzał Lew Rywin, dyrektor Poltelu – przedsiębiorstwa podległego Radiokomitetowi, odpowiedzialnego za produkcję filmową. Mimo że na publicznych pokazach prezentowano tylko 20-minutowy fragment, Rywin nieoficjalnie zdobył pełną kopię filmu, którą triumfalnie przywiózł do Warszawy[129]. Wkrótce TVP zakupiła od TVS prawo do wyświetlenia za 1000 funtów[130].

Film przetłumaczono i już w lipcu pokazywano na specjalnych seansach sondażowych przygotowanych przez OBOP, ale dla starannie wybranych grup odbiorców: pracowników TVP i aktywistów partyjnych. Badanie wypadło zachęcająco, bo ⅔ ankietowanych uznało, że film można wyświetlić w telewizji, gdyż „władza ma poparcie społeczeństwa", nie obawia się krytyki, a w ten sposób pokaże, że jest „otwarta i szczera", a poza tym film to „tendencyjna propaganda Zachodu na temat Polski"[131].

Pomagała także wymowa, przypadkowo zbieżna z duchem partyjnych rozliczeń w PRL: ekranowy Gierek jest przekonany o własnej nieomylności i nie dostrzega nadchodzącej

---

[126] S. Farber, *Tom Stoppard TV film on shelf after 2 years*, „The New York Times" [online], https://www.nytimes.com/1985/12/31/arts/tom-stoppard-tv-film-on-shelf-after-2-years.html [dostęp: 2.07.2026]

[127] M. Adams, *Mike Hodges*, *op. cit.*, s. 57.

[128] Autorowi rozprawy nie udało się ustalić czy w ogóle doszło do amerykańskiej premiery. Najpóźniejsze informacje związane z przemontowaną wersją „amerykańską" filmu, zapowiadają oferowanie jej stacjom na targach producentów telewizyjnych w styczniu 1986 r. (S. Farber, *Tom Stoppard TV film…*, *op. cit.*).

[129] Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP SA [dalej: ODiZP TVP], 2001/98, t. 2, Sprawozdanie z podróży zagranicznej na Targi canneńskie MIP – 1984 [1984]. Brytyjczycy pozostawali nieświadomi operatywności Rywina i utrzymywali, że mają przewagę w negocjacjach ze stroną Polską, gdyż on i dyrektor Aleksander Perczyński to jedyne osoby, które widziały *Kwadraturę* (BC [pseud.], *Solidarity film sold to Poles*, „Broadcast", 1 VI 1984, s. 13).

[130] R. Stringer, *Poles buy Solidarity TV play*, „The Daily Telegraph", 1 VI 1984. Później prasa „podbiła stawkę" do 1500 funtów (T. May, *TVS cheers the Chancellor*, „The Guardian", 26 VI 1984).

[131] ODiZP TVP SA, 4627/67, A388. Komunikat z badań. Opinie o filmie „Kwadratura koła" [VII 1984].

katastrofy, a jowialny Kania jest wykpiony, żarty z jego podległości Moskwie były bodaj na granicy cenzuralności. Zaś filmowy Jaruzelski w *Kwadraturze koła* jawi się jako obrońca pamięci o ofiarach Grudnia ’70. Gdy na posiedzeniu Biura Politycznego wspominany jest rok 1970, Jan Szydlak lekceważąco mówi o uczestnikach rewolty: „Wystarczyło im pogrozić. Pokrzyczeli i wszyscy wrócili do pracy”. „Wszyscy poza tymi, którzy zginęli” – odpowiada Jaruzelski[132]. Tom Stoppard wspominał, że w trakcie pracy nad sztuką dał się nabrać na wizerunek Jaruzelskiego, który „zakazał strzelać”, a prawda o roli generała w 1970 r. dotarła do twórców, gdy gotowy film oczekiwał na premierę[133].

*Kwadratura koła* nie jest też antykościelna. Było to wygodne dla władz PRL, których polityka wobec Kościoła w latach 80. XX w. miała charakter ambiwalentny: łączyła okresowe gesty szacunku wobec Jana Pawła II i wiernych oraz próby pozyskania Kościoła przeciwko opozycji z równoczesnym osłabianiem jego wpływu społecznego, działaniami aparatu bezpieczeństwa i promowaniem świeckiego modelu życia[134]. Filmowi prymasi Wyszyński i Glemp pozostają stronami politycznej gry, a Kościół jest opisywany jako trzecia polityczna siła. „Z jednej strony mam Kościół katolicki, który napomina mnie, bym nie drażnił Rosjan, z drugiej – kieruję partią komunistyczną, w której dwie trzecie członków wierzy w Boga”, jak konstatuje Kania.

Rozpoczęto przymiarki do emisji, ale ostatecznie, mimo zachęcających opinii po pokazach testowych, do niej nie doszło. Lato 1984 roku to w PRL m.in. wybory do Rad Narodowych (17 czerwca), proces działaczy dawnego Komitetu Obrony Robotników (13 lipca) i wreszcie hucznie obchodzone 40-lecie PRL (22 lipca). Można wyobrazić sobie trudności z połączeniem propagandowej oprawy tych wydarzeń z postmodernistyczną zabawą intelektualną Stopparda i Hodgesa, nawet mimo pewnych doraźnych zalet tejże. Faktem jest, że w takich trudnych politycznie przypadkach „decyzje programowe nie zapadały na Woronicza”, jak skomentował po latach Lew Rywin[135]. Granicą żartów był bowiem majestat sowieckiej władzy. Obawy partyjnych decydentów wzbudziła frywolna inscenizacja scen

---

[132] W zbiorach TVP znajduje się odręczny wypis Lwa Rywina z recenzji *Kwadratury koła* w „Newsweeku”, który przetłumaczył fragment: „Z ogromną sympatią i zrozumieniem Stoppard ukazuje w jaki sposób poszczególne odłamy Solidarności rozdzierają ten ruch na drobne kawałki. Ale również przedstawia Jaruzelskiego jako prostego przywódcę wojskowego, człowieka, który był zmuszony podjąć działanie powstrzymujące inwazję” (ODiZP TVP SA, 2001/98, t. 1, Newsweek 25 czerwca 84 [1984]; oryginalna recenzja zob. E. Behr, *A Tale of Inexorable Doom*, „Newsweek International”, 25 VI 1984, s. 55).

[133] T. Stoppard, *Introduction*, *op. cit.*, s. 7–8.

[134] A. Dudek, R. Gryz, *Komuniści i kościół w Polsce (1945–1989)*, Kraków 2006, s. 410–411, 421–423, 426–427.

[135] Rozmowa z Lwem Rywinem, grudzień 2023 (notatka z rozmowy w zbiorach autora).

rozmów Leonida Breżniewa z polskimi pierwszymi sekretarzami na Krymie[136]. Sowiecki gensek pokazywany jest jak urlopowicz: w spodenkach kąpielowych, między połami hawajskiej koszuli świeci spoconym torsem i wydatnym brzuchem.

Być może jako element pewnego rodzaju kampanii promującej ideę pokazania filmu polskim widzom można interpretować recenzję zamieszczoną w sierpniu w opiniotwórczej „Polityce". Krzysztof T. Topelitz wyrażał się pozytywnie o *Kwadraturze koła*, jako przykładzie dialogu na temat najnowszej historii Polski, tym ciekawszego, że o dużych walorach literackich i zainicjowanego za granicą. Zgodnie ze swoją postawą ideologiczną, interpretował przy tym film jako apoteozę wprowadzenia stanu wojennego w odpowiedzi na nierozerwalny konflikt dwóch równorzędnych racji.

> Stoppard, pokazując zderzenie sił, które doprowadziło do ich konfrontacji, widzi także zróżnicowanie w ramach ścierających się obozów. Jest to być może najciekawszy aspekt całego widowiska. Oglądamy wyraźnie to, co nazwane zostało u nas narastaniem ekstremy w ramach „Solidarności", jego przebieg i motywy, widzimy też autentyczny spór po stronie władzy państwowej. 13 grudnia […] jawi się jako zakończenie logiczne. Widać, że innego być nie mogło […]. Ciekawe, że tak wyraźnie widać to z Londynu, czasem znacznie wyraźniej niż z Warszawy czy Gdańska.

– pisał Toeplitz[137]. Pokpiwał przy tym z prób zrealizowania zagranicą produkcji dziejącej się w Polsce, co wygląda podobnie nieudolnie do prób czwartkowego teatru telewizyjnego „Kobra", w którym Kobyłka pod Warszawą udaje Walię lub Szkocję. Ten motyw, ale w aspekcie serio, zaznacza się w dalszych działaniach szefa Poltelu.

Rywin był zdeterminowany. Podejmował próby ściągnięcia do Warszawy Toma Stopparda i Petera Snella, producenta z TVS, aby wynegocjować możliwość dokonania zmian w filmie. Pierwotnie, w myśl zakupionej licencji, TVP miała prawo do usunięcia sekwencji

---

[136] *Ibidem*. Spekulować można zatem o przyczynach, dla których w dokumentach ODiZP zachowane jest pełne tłumaczenie tekstu scenariusza Stopparda na język rosyjski (ODiZP TVP SA, 2001/98, t. 2, *Квадратура круга*, [1984]). Specyficzną grupę widzów polskiego kina i telewizji stanowili bowiem pracownicy Ambasady ZSRS w Warszawie, którzy w 1982 r. użyli politycznych wpływów, aby wymóc zmiany w szykowanej do dystrybucji *Austerii* Jerzego Kawalerowicza i utrudnić temu filmowi międzynarodowy obieg (P. Kaniecki, *Z archiwum KC PZPR: Sprawa „Austerii" Jerzego Kawalerowicza*, „Studia Filmoznawcze" 2009, nr 30, s. 203–209).

[137] KTT [K.T. Toeplitz], *„Kwadratura koła"*, „Polityka" 1984, nr 33, s. 16. Należy jednak zaznaczyć, że Toeplitz pisał konsekwentnie o *Kwadraturze koła* jako „spektaklu" i „sztuce", jednoznacznie utożsamiając ten tytuł ze sceną. Najwyraźniej ta identyfikacja wybrzmiewa w zdaniu: „Nie będę twierdził, że widowisko Stopparda przez rozkład swoich sympatii nadaje się do tego, aby je żywcem przenieść na deski Teatru Narodowego, twierdzę jednak, że jest to rozmowa, a nie bełkot […]".

wykraczających przeciwko polskiemu prawu w kwestiach obyczajowych i propagowania przemocy[138]. Rywin zaproponował im zrealizowanie nowego filmu, opartego na fragmentach *Kwadratury koła*[139]. Opracowany w gronie jego współpracowników literacki zarys scenariusza (*treatment*) jest źródłem informacji nie tylko o treści tej konkretnej produkcji. Zdradza też stan wiedzy na temat oferty zagranicznych mediów oraz mimowolnie ujawnia potrzeby w zakresie kształtowania wizerunku PRL za granicą.

Ekspozycja przedstawia niezależnego brytyjskiego filmowca Johna S., który świeżo po seansie *Kwadratury koła* ocenia ją jako ubogą co do faktów i realizacji. Wspomina też *Strajk* Woodheada, jego zdaniem zbyt dydaktyczny i sztuczny. Dochodzi do wniosku, że uczciwy film o Polsce lat 1980–1981 może powstać tylko w Polsce, i tylko jeśli wyjdzie poza dostępną dotąd faktografię. Uważa, że świadkami, którzy w *Kwadraturze* krytykują przebieg akcji powinni być bohaterowie tych wydarzeń. Chciałby więc dotrzeć do osób z drugiego szeregu: związkowców, sekretarek, kierowców, lokalnych dziennikarzy. Także – uzyskać od generała Jaruzelskiego zgodę na wykorzystanie filmu dokumentalnego *Sto dni* (1981) Tomasza Pobóg-Malinowskiego o tragedii Grudnia ’70, produkcji zatrzymanej na półkach po wprowadzeniu stanu wojennego, ale za granicą pokazywanego niepublicznie z nieoficjalnej kopii.

W Polsce Johnowi S. pomóc ma zespół Interpressu, państwowej agencji powołanej do obsługi pracy zagranicznych dziennikarzy w PRL[140]. Interpressowi przyświeca maksyma gen. Jaruzelskiego „Nie pytamy skąd kto przychodzi, lecz dokąd zmierza”, więc do współpracy deleguje Marylę, kilka lat wcześniej negatywnie zweryfikowaną dziennikarkę „Polityki”. Maryla z Johnem oglądają *Kwadraturę koła*: omawiają jej najbardziej newralgiczne momenty, konfrontując je z archiwaliami dotyczącymi przetworzonych przez Stopparda wydarzeń. Pokazują je także drugoplanowym uczestnikom wydarzeń, np. dziennikarzowi, który był osobistym sekretarzem Gierka. Kiedy Maryli udaje się spotkać z ukrywającym się członkiem podziemia, kobieta orientuje się, że *Kwadratura koła* krąży w PRL nie tylko w kręgach władzy, ale również w drugim obiegu opozycyjnym. W finale dziennikarka czeka na lotnisku w Warszawie na powrót Johna S. Nikt nie wie, dlaczego filmowiec nie zjawia się. Maryla dochodzi do wniosku, że zrezygnował, gdy zdał sobie sprawę, że prawdziwą „kwadraturą koła” jest próba zrobienia filmu o Solidarności, który byłby uczciwy wobec każdej ze stron[141].

---

[138] ODiZP TVP SA, 2001/98, t. 2, Ostrzeżenie dotyczące „Kwadratury koła” [1984].

[139] Rozmowa z Lwem Rywinem, *op. cit.*

[140] Więcej na temat Interpressu w drugiej części rozprawy.

[141] ODiZP TVP SA, 2001/98, t. 2, An Outline of Idea (Script) [1984].

PRL-owska *Kwadratura koła* miała więc proponować formułę „gadających głów", skupioną na prostowaniu przeinaczeń Brytyjczyków – dyskusyjne czy atrakcyjniejszą od skrzącego się humorem i efektownego wizualnie filmu Stopparda i Hodgesa. Jak wynika z *treatmentu*, jedynym autentycznym wydarzeniem popychającym akcję naprzód (choć na bardzo krótko) byłoby finałowe zniknięcie brytyjskiego filmowca. Udrapowana na uczciwą i szczerą konkluzja, że nie da się zrobić obiektywnego filmu o Solidarności, paradoksalnie jest przyznaniem się zespołu Rywina do intelektualnej klęski, brakiem twórczej koncepcji filmowców z Poltelu. Produkcja taka byłaby też spełnieniem postulatu autotematycznego kina refleksywnego: „filmu o niemożności zrobienia filmu", jak pisał Mirosław Przylipiak[142]. Wobec nieprzejednanego stanowiska Brytyjczyków *Kwadraturę koła* definitywne zdjęto z anteny TVP – propozycja pocięcia gotowego filmu i dodania nowych scen przez Polaków musiała brzmieć podobnie zaskakująco, jak zapowiedzi amerykańskich partnerów.

Oficjalnie *Kwadraturę koła* zatrzymano na półkach do 1989 roku. Nieoficjalnie, film został jednak prawdziwym „przebojem wideo", jak pisała partyjna prasa. W kręgach sprzyjających władzy dopuszczano do okazjonalnych pokazów zamkniętych dla wtajemniczonych, z kopii wypożyczanej z TVP[143]. Równocześnie, milicja i Służba Bezpieczeństwa wytrwale konfiskowały kopie *Kwadratury* zwykłym obywatelom, uzbrojone w opinię cenzury, że jej „reżyser wyszydza konstytucyjny ustrój PRL, organa władzy państwowej, Partię i sojusze z krajami socjalistycznymi"[144].

---

[142] M. Przylipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk–Słupsk 2004, s. 219–221, 229.

[143] ODiZP TVP SA, 2001/98, t. 1, [Pismo Tadeusza Hołuja, przewodniczącego Rady Programowej Ośrodka Kultury „Krakowska Kuźnica" do Mirosława Wojciechowskiego, przewodniczącego Komitetu d/s Radia i Telewizji], 29 VIII 1984. Zapewne dzięki temu pokazowi Andrzej Urbańczyk z miesięcznika „Kuźnicy" „Zdanie" mógł zapytać M.F. Rakowskiego, czy rzeczywiście jest taki „kamienny i opanowany, niemal beznamiętny", jakim pokazał go Stoppard w *Kwadraturze koła*. „Nie jestem", odparł cierpko wicepremier (*„Zawsze będę przeciwny zawracaniu Polaków w przeszłość" – rozmowa z Mieczysławem F. Rakowskim*, „Zdanie" 1985, nr 5, s. 14).

Grono wtajemniczonych pozostawało szczelne, znajomi prezesa Radiokomitetu z elitarnej organizacji lewicowych intelektualistów i dziennikarze wysokonakładowej „Polityki" byli elitą, więc dziennikarce koncesjonowanego katolickiego „Tygodnika Polskiego" pozostało tylko utyskiwać: „Przyznam, że bardzo zazdroszczę Teoplitzowi [sic!] znajomości widowiska Stopparda i to nie tylko dlatego, że spala mnie ciekawość jak też wyglądał *leader of Solidarity* w wykonaniu angielskiego aktora z przyklejonym wąsem" (E. Sawicka, *Świadkowie naszej współczesności*, „Tygodnik Polski" 1984, nr 40, s. 8).

[144] Archiwum Akt Nowych [dalej: AAN], Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk [dalej: GUKPPiW], 3313, [Pismo NN zastępcy naczelnika Wydziału Śledczego Stołecznego Urzędu Spraw Wewnętrznych w Warszawie do Kazimierza Garnysa, dyrektora gabinetu prezesa GUKPPiW], 24 X 1985, k. 48; *Ibidem*, [Pismo Marka Birnbacha, dyrektora Zespołu Widowisk, Radia i TV GUKPPiW do Stołecznego Urzędu Spraw Wewnętrznych w Warszawie], 5 XI 1985, k. 55. Autor rozprawy dziękuje Konradowi Klejsie za zwrócenie uwagi na te dokumenty.

Kręgi kościelne także uczestniczyły w tym obiegu, nie zawsze bez konsekwencji. W maju 1985 r. na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim wyświetlano filmy z kaset na wideo, wśród nich m.in. *Przesłuchanie* (reż. Ryszard Bugajski, 1982), *Łowcę jeleni* (*The Deer Hunter*, reż. Michael Cimino, 1978) i *Kwadraturę koła*. Lubelski urząd cenzury uznał pokaz za naruszenie przepisów i interweniował u bpa prof. Piotra Hempereka, rektora uczelni. Biskup bronił organizatorów powołując się na przepis ustawy wyłączający spod kontroli prewencyjnej wewnętrze wydarzenia artystyczne[145]. Nie chodziło więc tylko o prywatne kopie VHS, lecz także o półpubliczne projekcje oraz działania, dzięki którym film mógł trafić do krajowych widzów.

Polską wersję językową *Kwadratury koła* opracowała bowiem już w 1984 r. grupa związana z Ośrodkiem Duszpasterskim Video w Gdańsku, nieoficjalnie pracującym na potrzeby drugiego obiegu. Lektorem filmu był Piotr Suchora, aktor Teatru Wybrzeże, solidarnościowy związkowiec, po stanie wojennym zaangażowany w niezależne inicjatywy artystyczne[146]. Własne wydanie *Kwadratury* zapowiadała też Niezależna Oficyna Wydawnicza NOWa, kiedy ofertę książek i kaset magnetofonowych wydawnictwo postanowiło poszerzyć o kasety wideo[147].

W opozycji, czy środowiskach z nią sympatyzujących, film Hodgesa wywoływał skrajne opinie[148]. Anna Maria Mydlarska, tłumaczka Solidarności, później autorka filmów dokumentalnych, autorytarnie, choć niezrozumiale, stwierdziła, że „zastąpienie prawdziwych twarzy uczestników wydarzeń twarzami aktorów uniemożliwiło – zwłaszcza polskim widzom przyjęcie tego obrazu”[149]. Waldemar Płocharski, producent i realizator Ośrodka Duszpasterskiego Video, zainicjował przygotowanie polskiej wersji językowej, zafascynowany humorem językowym Stopparda i uczciwością w ironizowaniu ze wszystkich stron politycznego sporu w PRL[150]. Można domniemywać, że z podobnych powodów admiratorem

---

[145] AAN, GUKPPiW, 130, Informacje o niektórych zjawiskach związanych z rozpowszechnianiem widowisk organizowanych pod patronatem Kościoła katolickiego, 10 VII 1985, k. 41.

[146] Rozmowa z Waldemarem Płocharskim, marzec 2023 (notatka z rozmowy w zbiorach autora).

[147] *Video*, „Kultura Niezależna” 1985, nr 11–12, s. 127.

[148] Bogdan Lis, sygnatariusz Porozumienia Gdańskiego, w rozmowie z autorem rozprawy potwierdził, że widział *Kwadraturę koła*, najprawdopodobniej przed 1989 r. Poproszony o komentarz do filmu, ograniczył się do lakonicznego stwierdzenia (po długiej pauzie): „Dziwny”. (Rozmowa z Bogdanem Lisem, sierpień 2025 [notatka z rozmowy w zbiorach autora]).

[149] A.M. Mydlarska, *Filmowy obraz stoczni*, [w:] *Historia Stoczni Gdańskiej*, K. Knoch, J. Kufel, W. Polak i in. (red.), Gdańsk 2016, s. 444.

[150] Rozmowa z Waldemarem Płocharskim, *op. cit.*

*Kwadratury* był Stanisław Tym, który puszczał ten film znajomym podczas organizowanych u siebie spotkań towarzyskich, jak zapamiętała aktorka Ewa Wiśniewska, ich uczestniczka[151].

Władza zdecydowanie rozpoznawała film Hodgesa jako popularny wśród Polaków krytycznie nastawionych do PRL, nie bacząc na hipokryzję takiego stawiania sprawy, skoro sama pokazywała go pokątnie wybrańcom. W 1987 r. w miesięczniku „Sugestie", poświęconym partyjnej propagandzie wizualnej, ukazał się fotokomiks pt. „Z listy przebojów wideo…", oparty na kadrach z czterech hitów drugiego obiegu, opatrzonych szyderczymi komentarzami bądź cytatami z dialogów. Były to: *Przesłuchanie*, film dokumentalny *The Road to Gdansk* (pol. *Droga do Gdańska*, reż. Maxim Ford, 1983), *Rambo II* (reż. George P. Cosmatos, 1985) i *Kwadratura koła* (podpisana błędnie jako film wyprodukowany przez BBC)[152]. *Rambo II* i jego kontynuacja *Rambo III* (reż. Peter MacDonald, 1988) były widowiskami w duchu twardej antykomunistycznej retoryki prezydenta USA Ronalda Reagana[153]. Łączenie *Kwadratury* z takim sposobem myślenia zdarzało się też w anglosaskiej części świata, co budziło sprzeciw Bernarda Hilla. Aktor już podczas pracy na planie uświadamiał dziennikarzy (również amerykańskich), że film Mike'a Hodgesa nie będzie się nazywał *Marks i Engels nie żyją*, a on nie zagra Wałęsy „jako antykomunisty, który spodobałby się Reaganowi"[154].

Dla twórców z Zachodu dotarcie ze swoją twórczością do odbiorców, a nierzadko i do jej bohaterów, w Polsce było kwestią ambicji[155]. Realizowanej za cenę rezygnacji z dochodów z honorariów, czy zaognienia relacji z władzami PRL – ale zawsze z powodu świadomości,

---

[151] A. Szarłat, *SPATiF. Upajający pozór wolności*, Wołowiec 2022, s. 485.

[152] *Z listy przebojów wideo…*, „Sugestie" 1987, nr 3, s. 13.

[153] O czym także pisały „Sugestie", prezentując materiały propagandowe sympatyków Partii Republikańskiej, na których Reagan: „wszedł, jako »Ronbo«, w rolę filmowego Rambo, awanturnika, z bronią w ręku walczącego o imperialistyczny »wolny świat«" (j.a.n. [pseud.], *Popularność po amerykańsku*, „Sugestie" 1986, nr 9, s. 31).

[154] Hill parafrazował oczywiście tytuł sztuki Stopparda *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* z 1966 r. (B. Mills, *Lech Walesa…*, *op.cit.*; *Squaring up to battle*, „Evening Post", 31 V 1984).

[155] Żelazna kurtyna nie była tak szczelna, żeby kasety VHS z nieprawomyślnymi treściami nie mogły przenikać do PRL, a propagandowe zaklęcia tak silne, aby powstrzymać spragnionych rozrywki wideomanów w Polsce (G. Fortuna jr., *Elektroniczny bandyta*, Gdańsk 2025 [e-book], loc. 1295–1312, 1367–1385).

Właśnie w odniesieniu do wspomnianego wcielenia Sylvestra Stallone, Jackson Diehl, korespondent „Washington Post" w PRL, z satysfakcją opisał gorszącą propagandowo scenę, gdy na zimowym obozie członkowie Związku Socjalistycznej Młodzieży Polskiej oblegali magnetowid podczas seansu Rambo (J. Diehl, *The VCR Cracks Censorship*, „The San Francisco Examiner", 6 IV 1986 [przedruk z „The Washington Post"]). Diehl powołał się na notatkę tygodnika „Kultura", która oryginalnie karciła dziennik „Sztandar Młodych" za niefrasobliwie umieszczenie takiej informacji w relacji z zimowiska: „A jak myśli »Sztandar Młodych«, czemu »Rambo« nie jest pokazywany w kinach? Z troski o brak frekwencji?" ([kub] [pseud.], *Pełny surrealizm*, „Kultura" 1986, nr 9, s. 15).

że odbiór dzieł tematyzujących Polskę jest inny w zależności od położenia geopolitycznego widzów. Już w latach 70. XX w. pokazy *Trzech dni w Szczecinie* odbywały się w ośrodkach polskiej emigracji w Wielkiej Brytanii[156]. Mogło to rezonować w kraju. Leslie Woodhead wspominał bowiem, że gdy zwrócili się wraz z Bolesławem Sulikiem do władz Solidarności z pomysłem na film o Sierpniu 1980, związkowi przywódcy byli świadomi, że rozmawiają z autorami filmu dotykającego wydarzeń Grudnia 1970. Prosili wręcz o możliwość obejrzenia go[157]. Zorganizowano taki seans w Warszawie, w którym wzięła udział szeroka reprezentacja opozycji, m.in. Anna Walentynowicz, Zofia i Zbigniew Romaszewscy, i bliskiej jej części świata kultury, m.in. Agnieszka Holland, Marcel Łoziński, Andrzej Titkow[158]. Dzięki popularyzacji domowych odtwarzaczy, w dekadzie lat 80. XX w. takie życzenia były łatwiejsze do spełnienia. Świadczy o tym choćby kaseta VHS ze *Strajkiem*, którą Anna Walentynowicz miała w swojej domowej kolekcji[159]. W 1984 r. producenci *Kwadratury koła* zapowiadali, że dostarczą Lechowi Wałęsie nie tylko kasetę z filmem, ale i magnetowid, jeśli będzie trzeba[160].

Tym samym zaznaczył się dysonans między możliwościami widzów w Polsce a widzami w Wielkiej Brytanii. W latach 80. XX w. odbyły się tylko dwie emisje *Kwadratury koła* w Channel 4 (przypomniano ją w 1987 r. w paśmie *Take 2* – „drugie podejście"), mimo zainteresowania towarzyszącego premierze i przyznaniu filmowi głównych nagród na festiwalach produkcji telewizyjnych w Nowym Jorku i kanadyjskim Banff[161]. Komercyjna sieć ITV *Strajku* nie przypomniała w ogóle do 1989 r., pojawił się dopiero w 2006 r. w innej rzeczywistości medialnej (w jednym z tematycznych kanałów, zapełnionych archiwaliami). Granada Television, bezpośredni producent, wypuszczał swoje filmy na kasetach video, ale z docudram Woodheada uznano za najbardziej rokującą komercyjnie *Invasion*. Być może

---

156 M. Paziewski, *Debata robotników…. op. cit.*, s. 14.

157 E. Sussex, *Getting it right*, *op. cit.*, s. 10.

158 Wiktor Woroszylski, który w dzienniku zamieścił obszerny przegląd towarzyskich koligacji w relacji z tego wieczoru, odnośnie samego filmu zanotował: „Grali angielscy aktorzy, niezbyt podobni do swoich prototypów, ale do przyjęcia. Obcym ciałem wydawał się autentyczny [Edmund] Bałuka snujący się po ekranie – aktor grający Bałukę był jakby prawdziwszy. Myślę, że poza tym Bałuka zbyt zaciążył na filmie jako informator Bolka [Bolesława Sulika] – na przykład jednoznaczne przedstawienie socjologa [Lucjana] Adamczuka jako zdrajcy jest z pewnością krzywdzące" (*Idem*, *Dzienniki. Tom 1. 1953–1982*, Warszawa 2017 [e-book], loc. 11163–11179).

159 Kaseta zdeponowana jest w zbiorach Instytutu Pamięci Narodowej. Film jest w angielskiej wersji językowej, bez polskiego tłumaczenia (napisy, lektor), nieznane są okoliczności w jakich trafił do Walentynowicz (AIPN, Gd 750/73, Fabularyzowany film dokumentalny „Strike. The Birth of Solidarity" [1982], kaseta VHS).

160 *Circle squared*, „Evening Standard", 30 V 1984.

161 *Channel Four's 'Tube' wins Gold Award*, „The Daily Telegraph", 5 XI 1984; J. Adams, *British comedy tops TV Rockies*, „Edmonton Journal", 8 VI 1985.

ze względu na tytuł, sugerujący bardziej dynamiczną akcję i sekwencje „wojenne" z agresji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację (fotos z czołgami i żołnierzami znalazł się na okładce)[162].

Przełom demokratyczny 1989 roku w Polsce pozwolił na przemeblowanie ideowe i estetyczne ramówki TVP. Na początku grudnia tamtego roku *Kwadraturę koła* wyświetlano jeszcze na seansach VHS w Gdańsku (w przeglądzie kina niezależnego, ale zapowiadanym już oficjalnie przez prasę), a już po kilku dniach film w końcu oficjalnie wyemitowała TVP. Nie wykorzystano materiałów przygotowanych w Gdańsku, drugoobiegowy głos lektorski Piotra Suchory zastąpiono w oryginalny sposób – kwestie postaci podzielonych na trzy grupy czytało trzech lektorów TVP: Władysław Frączak, Tomasz Knapik i Janusz Szydłowski[163].

Film Hodgesa anonsowano jako „półkownika", który „zaskakuje czasem trafnością spostrzeżeń, ale też często śmieszy uproszczeniami", ignorując fakt, że rozbawienie widza było intencją autorów[164]. W 1991 roku telewizja publiczna pokazała też *Strajk*, ale nie był to seans, którym chciała dotknąć narodowej mitologii, gdyż film zapowiedziano jako ciekawostkę z gatunku: „jak udanie angielski aktor imituje Lecha Wałęsę"[165]. Oskar Sobański w „Filmie" także pochylił się nad aktorstwem, swoją krytykę mocując w wątpliwych rejestrach psychoanalizy: „Różnica między typem i psychofizyczną osobowością Polaków i Anglików jest zbyt wielka, aby można było przekonywająco wcielić się w indywidualności […]: są tylko mniej lub bardziej udane imitacje"[166]. Sprowadzanie solidarnościowych filmów wyłącznie do takiej perspektywy nie było specyfiką tylko polskiej prasy. O ile Ian Holm, a potem Bernard Hill ostentacyjnie odcinali się od naśladowania Lecha Wałęsy, to np. w przypadku aktora Dona Hendersona, kreującego Jacka Kuronia w *Kwadraturze*, zachwyty budziło nie tylko fizyczne

---

[162] Jeśli tak, byłby to przykład tzw. *false advertising* – celowego wprowadzania w błąd co do fabuły filmu w celu zwiększenia jego szans komercyjnych na rynku wideo i w wypożyczalniach (G. Fortuna jr., *Elektroniczny bandyta*, *op. cit.*, loc. 2101–2118). W *Invasion* nie ma jednak takich scen poza jedną, której fotos wykorzystano na okładce: czołgi pozostają tam nieruchome, a archiwalia pokazują jedynie niektóre zdarzenia z udziałem żołnierzy sił okupacyjnych.

[163] ODiZP TVP SA, 2174/37, Kwadratura koła [1989].

[164] *Prosto z półki*, „Dziennik Bałtycki", 15 XII 1989; *Telekino*, „Antena" 1989, nr 50.

[165] *Strajk*, „Dziennik Bałtycki", 23 VIII 1991; *Telekino*, „Antena" 1991, nr 35. W 1990 r. Bolesław Sulik mówił o pomyśle na „przegląd filmów Woodheada" w polskiej telewizji (E. Petrajtis-O'Neill, *„Outsider"...*, *op. cit.*, s. 21). Trudno rozstrzygnąć, czy przegląd zmaterializował się ostatecznie w postaci tego jednego seansu.

[166] O. Sobański, *Strajk*, „Film" 1991, nr 34, s. 23.

podobieństwo, ale wierna imitacja manieryzmów polskiego opozycjonisty, znanego za granicą z licznych wywiadów w telewizji[167].

Sobański oddał ostatecznie sprawiedliwość *Strajkowi* pisząc: „Największym sukcesem […] jest jednak uchwycenie prawdy o procesie przekształcania się epizodycznego i lokalnego strajku w rewolucję, która wybiła kamień węgielny z fundamentów systemu komunistycznego. […] Pragmatyczny, oschły nawet film bez bliskich naszemu sposobowi myślenia odwołań do polskiego romantyzmu, mesjanizmu – przekazuje prawdę o […] zwycięstwie ducha"[168]. Współcześnie *Strajk* Woodheada dwukrotnie prezentowany był w Gdańsku: podczas Międzynarodowego Przeglądu Filmów Producentów Niezależnych w 2006 r. oraz blisko 20 lat później, w cyklu wydarzeń podczas obchodów 45 rocznicy strajku i narodzin Solidarności[169].

## 1.4. Rekonstrukcja stanu wojennego

### 1.4.1. O filmie *Two Weeks in Winter. How the Army Took Over Poland*

Po filmach poświęconych sierpniowemu strajkowi, powstaniu Solidarności, jej walce o ideową tożsamość opartej m.in. na dziedzictwie rewolty grudniowej 1970 r., oraz rozwoju ruchu społecznego i próbach nadania mu oblicza politycznej siły – kolejne brytyjskie produkcje dotyczące najnowszej historii Polski skierowały uwagę ku represjom aparatu państwa i ich tragicznym następstwom. Najwcześniejszym z przedstawionych w nich wydarzeń było wprowadzenie stanu wojennego.

W jego pierwszą rocznicę, 13 grudnia 1982 roku, brytyjska telewizja publiczna BBC wyemitowała – jako specjalne wydanie w ramach cyklu reporterskiego *Panorama*[170] – film telewizyjny *Two Weeks in Winter. How the Army Took Over Poland* (pol. *Dwa tygodnie w zimie. Jak armia przejęła Polskę*, reż. Christopher Olgiati, 1982). Film rekonstruuje pierwsze dwa tygodnie stanu wojennego w PRL z dwóch perspektyw: strajkujących górników kopalni „Wujek", przede wszystkim członków Solidarności, oraz zróżnicowanej grupy internowanych, obejmującej działaczy związku, aktywistę PZPR i osoby przypadkowo objęte represjami.

---

[167] K. Irwin, *Doubles, but Poles apart*, „Daily Mirror", 31 V 1984. Wątek zdolności imitacyjnych Hendersona powróci w drugiej części rozprawy.

[168] O. Sobański, *Strajk*, *op. cit*.

[169] *Międzynarodowy Przegląd Filmów Producentów Niezależnych*, „Video Studio Gdańsk" [online], https://www.videostudio.com.pl/aktualnosci/miedzynarodowy-przeglad-filmow-producentow-niezaleznych [dostęp: 2.07.2026]; *Strajk. Narodziny Solidarności*, „Europejskie Centrum Solidarności" [online], https://ecs.gda.pl/wydarzenia/strajk-film [dostęp: 2.07.2026].

[170] Cykl zostanie szerzej omówiony w drugiej części rozprawy.

Wątki te przedstawiono w scenach fabularnych, natomiast ⅓ filmu zajmują materiały archiwalne różnej proweniencji. Wykorzystano m.in. sceny z polskich ulic w grudniu 1981 r. zarejestrowane przez korespondentów BBC, materiały operacyjne wykradzione milicji (np. fotografie i film z pobicia działaczy związkowych w Bydgoszczy w marcu 1981 r., zaprezentowany dla podkreślenia narastającej przemocy), oraz fotografie dokumentalne (np. z ośrodków internowań, użyte jako ilustracje odczytywanych przez lektorów relacji świadków). Przywołano także oryginalne telewizyjne przemówienie gen. Wojciecha Jaruzelskiego, ogłaszającego wprowadzenie stanu wojennego, którego kluczową część tłumaczy lektor imitujący intonację przewodniczącego Wojskowej Rady Ocalenia Narodowego. Kronikarski charakter filmu podkreślają plansze wskazujące daty i miejsca wydarzeń, a głos narratora wiąże poszczególne sceny w chronologiczną całość. Nazwiska bohaterów scen fabularnych zmieniono, jak wyjaśniono w filmie, w celu ochrony osób nadal mieszkających w Polsce.

Zestawienie tego filmu ze *Strajkiem* i *Kwadraturą koła* pozwala uchwycić szczególnie wyraźną rozbieżność właściwą docudramie: między roszczeniem do faktograficznej wierności a kreacyjnym charakterem rekonstrukcji. *Strajk* rezygnował z przedstawiania wydarzeń, których dokładnego przebiegu nie można było potwierdzić, natomiast *Kwadratura koła* korzystała z inscenizacji, aby pokazać również sytuacje niedostępne bezpośredniej obserwacji. Twórcy *Two Weeks in Winter* deklarowali ścisłe oparcie filmu na zgromadzonej dokumentacji, zarazem jednak połączyli archiwalia (zajmujące 25 min. z 90 min. trwania filmu) ze scenami fabularnymi, które porządkowały i uzupełniały niepełny zapis wydarzeń. George Carey, producent cyklu *Panorama*, określił film jako „dramatyzowaną rekonstrukcję" (*dramatised reconstruction*)[171]. W pierwotnym rozróżnieniu zaproponowanym przez Dereka Pageta odpowiadałby on formule *dramadoc*, a więc fabularnej rekonstrukcji rzeczywistych wydarzeń[172]. Zgodnie z późniejszym, szerszym użyciem terminu, przyjętym również w rozprawie, film będzie jednak określany jako docudrama.

Carey łączył tę formułę z daleko idącą deklaracją faktograficznej dokładności: „Nie ma w tym filmie ani jednej sceny, co do której nie moglibyśmy powiedzieć: tak, mamy dowody, że wyglądało to właśnie tak – że na ścianie w tamtym biurze wisiał dokładnie taki obraz,

[171] D. Wheeler, *Fortnight of fear*, „Radio Times", 11–17 XII 1982, s. 82–83; M. Walker, *Reliving Poland's hour of agony*, „The Guardian", 13 XII 1982.
[172] D. Paget, *Dramadoc? Docudrama?*, *op. cit.*, s. 76–77.

że barykada miała dokładnie taki kształt”[173]. Tak daleko idącego zapewnienia nie można jednak utrzymać w odniesieniu do każdej sceny. W gabinecie dyrektora kopalni nie mógł wisieć portret gen. Wojciecha Jaruzelskiego, gdyż był on już trzecim z kolei I sekretarzem KC PZPR, który nie podtrzymał zwyczaju umieszczania podobizny przywódcy partii w urzędowych wnętrzach. Fikcja nie obejmuje wyłącznie drobiazgów scenograficznych. Kreacja nie ogranicza się przy tym do szczegółów scenograficznych. Niezgodna z rzeczywistym przebiegiem wydarzeń jest również scena, w której kapelan górników z „Wujka” przypadkowo obserwuje nocne internowanie Edwarda Gierka. Nie przekreśla to historycznej wiarygodności filmu, lecz pozwala dokładniej określić jej podstawy: wynikają one ze źródłowego umocowania narracji jako całości, nie zaś z dosłownej zgodności każdej inscenizowanej sceny z przebiegiem wydarzeń. Rozróżnienie to jest istotne dla dalszej analizy fabuły, pozwala bowiem uwzględnić zarówno jej podstawę dokumentalną, jak i funkcję rozwiązań kreacyjnych.

W prologu przedstawiono scenę pogrzebu jednego z górników z „Wujka”. Pamięć o ofiarach przywołana jest jako zobowiązanie dla dokładnego opowiedzenia ich historii. Kilka skrótowych scen filmowych nakreśla atmosferę przed wprowadzeniem stanu wojennego (np. związkowa Barbórka z udziałem sekretarza partii i księdza – w odróżnieniu od *Strajku* polski hymn odśpiewany jest po polsku), archiwalia dziennikarskie pokazują pacyfikację szkoły pożarniczej w Warszawie – tu bezcenne są zarejestrowane głosy tłumu obserwatorów, bezprzykładnie wyklinających zomowców. Wraz z wprowadzeniem stanu wojennego akcja fabularnej części filmu biegnie dwutorowo. Władza internuje Tarnowskiego, niepokornego przewodniczącego zakładowej Solidarności w „Wujku” (postać wzorowana na Janie Ludwiczaku, przewodniczącym związku). Doświadczenia tego bohatera przecinane są rekonstrukcją strajku w kopalni i pokazują zachodnim widzom alternatywę, przed którą stawali ludzie wybierający opór wobec reżimu stanu wojennego. Komentarze Tarnowskiego, prezentowane z *offu*, są refleksją o oporze, uwięzieniu, sensie walki, a dzięki temu wątkowi fabuła oddaje realia internowania: rozmowy zatrzymanych o ich obawach, poczucie osamotnienia, reakcje na traktowanie przez funkcjonariuszy (brutalne przesłuchania, poniżanie rewizjami, utrudnianie spożycia posiłków).

Równocześnie związkowcy, którzy wymknęli się z obławy, szukają schronienia w pracującej nieprzerwanie kopalni, kilku zostaje wysłanych do parafii z prośbą o posługę i otuchę. Tak zaznaczona jest rola ks. Pawlaka (postać wzorowana na ks. Henryku Bolczyku,

[173] Z którego się jednocześnie jakby trochę wycofywał, mówiąc: „Ostatecznie nigdy nie możemy powiedzieć: to wydarzyło się dokładnie tak, jak w tej rekonstrukcji” (M. Walker, *Reliving Poland's hour of agony*, *op.cit.*).

kapelanie „Wujka"), który będzie odtąd łącznikiem między światem górniczym a kolejnymi kręgami władzy (dyrekcją, wojskowymi komisarzami, dowodzącymi pacyfikacją).

Film wiernie odtwarza postawę związkowców z „Wujka": strajk rozpoczął się w obronie przewodniczącego, zabranego w nieznane, a decyzję o zamknięciu się w kopalni podjęto po publicznej dyskusji, uświadamiając wszystkim, że po wprowadzeniu stanu wojennego strajk jest już nielegalny, więc każdy, kto chciałby wyjść z kopalni, powinien to zrobić. Kolejne sceny wieców, odbywających się w następnych dniach pod sztandarami Solidarności, podkreślają odpowiedzialność i ideowość górników, którym przewodzi Konopka (postać wzorowana na Stanisławie Płatku, przewodniczącym komitetu strajkowego). Pewien uczestnik wiecu wyznaje 14 grudnia, że stracił zdrowie w batalionach górniczych w latach 50. XX w., gdy zesłanie do kopalni było dotkliwą karą, i przypomina, że Solidarność powstała jako siła broniąca godności pracy. Pod wpływem tej agitacji ogłoszony jest strajk okupacyjny, ale mimo eskalacji sytuacji w kraju górnicy z „Wujka" okazują ugodowość. 15 grudnia oferują zakończenie strajku, ale proszą, aby do zakładu weszło tylko wojsko – skoro w kraju trwa stan wojenny. Siłom milicji już nikt nie ufa[174].

Finałowy akt filmu rozgrywa się wokół 16 grudnia. Lektor informuje widzów o porannej pacyfikacji Stoczni Gdańskiej im. Lenina słowami: „Serce oporu Solidarności zostało złamane – miejsce jej narodzin w Gdańsku najechane" (w ścieżkę dźwiękową dalszego fragmentu filmu wpleciono przechwyconą korespondencję radiową wojska z tłumienia w następnym dniu zamieszek na ulicach Gdańska[175]). Skrótowo pokazano kolejne etapy pacyfikacji „Wujka": koncentrację sił wojskowych i milicyjnych przy kopalni, napór wygrażającego tłumu mieszkańców, aż wreszcie wkroczenie mundurowych i walkę wręcz górników przeciwko zomowcom atakującym zbrojnie (w rzeczywistości odbyło się to w dwóch etapach). O ile w tej ograniczonej w czasie (i możliwościami filmu telewizyjnego) sekwencji

---

[174] Film powtarza pokutujące na Zachodzie przekonanie, jakoby do ZOMO powoływano więźniów z długimi wyrokami, co tłumaczyć ma gorliwość formacji w atakowaniu demonstrantów (tzn. zdemoralizowani przestępcy ulegający niskim instynktom). Status ZOMO jako zawodowej formacji milicyjnej, składającej się z kadrowych funkcjonariuszy MO oraz odpowiednio przeszkolonych poborowych odbywających zastępczą służbę wojskową, wykluczał możliwość wcielania do niej osób odbywających wyroki więzienia (M. Sywula, *Zmotoryzowane Odwody Milicji Obywatelskiej w Gdańsku – struktura organizacyjna, kadry, codzienna służba*, „Aparat Represji w Polsce Ludowej 1944–1989" 2024, nr 22, s. 589 [online], https://doi.org/10.48261/arprl242220 [dostęp: 2.07.2026]).

[175] Współcześnie nagrania te zostały opracowane naukowo i udostępnione przez gdański oddział Instytutu Pamięci Narodowej (*„Przecież czołgi jadą!". Wyjątkowy film Archiwum IPN Gdańsk o stanie wojennym*, Instytut Pamięci Narodowej [online], https://gdansk.ipn.gov.pl/pl2/aktualnosci/84816,Unikatowy-material-o-stanie-wojennym-z-Archiwum-IPN-Gdansk.html [dostęp: 2.07.2026]).

dramaturgia nieco umyka, o tyle tragedia w pełni podkreślona jest kolejną autentyczną sceną spotkania górników z wojskową delegacją. Zyskała ona zaufanie, gdyż strajkujący do ostatniej chwili przed pacyfikacją podkreślali, że ustąpią tylko przed wojskowymi, ale milicja nie odeszła sprzed kopalni. W umywalni (naprawdę: stacji pogotowia górniczego) okazano żołnierzom ciała zamordowanych górników. Do głębi poruszony generał Smykowski (postać wzorowana na płk. Piotrze Gębce) deklaruje górnikom, że przekaże prokuratorowi generalnemu, że milicjanci nie użyli broni w obronie własnej, tylko podczas ataku na tłum. Zakończenie pacyfikacji znów ilustrują autentyczne archiwalia, w tym wstrząsające zdjęcia Marka Janickiego, które przez lata funkcjonowały jako anonimowe[176]. Internowani o pacyfikacji „Wujka" dowiadują się z zakłamanych informacji w radiu. Ich dylemat: „Czy lepiej, że stanęliśmy naprzeciwko czołgów polskich niż rosyjskich?" pozostanie nierozstrzygnięty.

Film kończy się przeplataną sekwencją scen aktorskich i autentycznych materiałów: ocaleli bohaterowie modlą się w kościele z bliskimi, lektor odczytuje posłanie ukrywającego się Zbigniewa Bujaka, który zaapelował do rodzin zabitych górników, aby nie traciły nadziei na wolną Polskę – nadziei, z której narodziła się Solidarność. Podobnie jak w *Strajku*, film zdążył się odnieść do najświeższych wydarzeń: na końcu dodano planszę z informacją, że dzień przed premierą, 12 grudnia 1982 roku, gen. Jaruzelski ogłosił zawieszenie stanu wojennego i zapowiedział zniesienie go w niedługim czasie. „Mimo to Solidarność nadal jest nielegalną organizacją", dodano w komentarzu.

Wiodącą postacią filmu, może nawet bardziej niż wynika to z powyższego esencjonalnego przedstawienia fabuły, jest powściągliwy ks. Pawlak, w skupionej interpretacji aktorskiej Jonathana Pryce'a. Jego ekranowa obecność nie ogranicza się do sytuacji związanych ściśle ze strajkiem. Widzom dokładnie przedstawiona jest rola księdza w społeczności, wykraczająca poza posługę kościelną (tu: odprawienie mszy, ceremonii pogrzebowej, niesienie duchowego wsparcia). Ks. Pawlak uczestniczy też w radosnym przyjęciu barbórkowym, dba o najmłodszych parafian. Twórcom filmu postać ta służy też do przeprowadzenia zabiegów fikcjonalizacji zdarzeń, np. we wspomnianej scenie, gdy ksiądz Pawlak obserwuje z okna plebanii internowanie Gierka. Rozdźwięk społeczny w opozycyjnie zorientowanej części społeczeństwa w pierwszych tygodniach stanu wojennego, zwłaszcza dylemat zachowywać się biernie czy działać na rzecz zmian, jest podkreślony przez

[176] *Janicki Marek*, Muzeum Fotografii [online], https://zbiory.mufo.krakow.pl/artist/janicki-marek/ [dostęp: 2.07.2026].

zacytowanie fragmentu homilii kard. Glempa i towarzyszącą jej inscenizację. Angielskie tłumaczenie akcentuje rozdźwięk między apelem o spokój (*calm*), a nie o pokój (*peace*), zupełnie jakby prymas umywał ręce i nie chciał zmierzyć się z tragedią.

Szereg tych działań realizacyjnych powoduje, że mimo intensywnej obecności ekranowej ks. Pawlaka, przeżycie przez Polaków tragedii w kopalni „Wujek" w wymiarze religijnym nie jest pokazane dostatecznie wnikliwie. Jest to sytuacja, którą Krzysztof Kornacki nazwał za Oliverem Clémentem „zasadą alegorii" w filmie: „Topika i wątki metafizyczne (bądź religijne) stają się tylko zeświecczonym religijnym emblematem, czytelnym wprawdzie na poziomie rozumowej (kulturowej) identyfikacji, ale wypranym z tego, co transcendentne"[177]. Odwrotną strategię przyjęto w *Strajku* Woodheada, gdzie lektor wyjaśniał widzom zagadnienie religijności Polaków, obywateli nominalnie komunistycznego państwa, czy znaczenie mszy, jako źródła siły duchowej i nauki chrześcijańskiej zakładającej wyrozumiałość wobec wrogów (tj. władzy). Przy czym, jedyny pokazany z imienia i nazwiska ksiądz – Henryk Jankowski – ucharakteryzowany był akurat na złoczyńcę, zawsze pokazywany w ciemnych okularach przeciwsłonecznych, zasłaniając oczy, *ergo* malujące się w nich emocje.

O ile nie spełnił się ukłon w stronę metafizyki, to silnie wyeksponowano w *Two Weeks…* wątki martyrologiczne. I to w sposób nieprzystający do obiektywizujących tradycji dokumentalnych, którym hołdowała BBC, a także realizowanych w docudramie. Narzuca ten ton oczywiście szok wprowadzenia stanu wojennego, siłowej rozprawy z Solidarnością, która dawała nadzieję na zyskanie społecznej przeciwwagi dla autorytarnego rządu w Polsce. Sięgnięcie przez rząd gen. Jaruzelskiego do najbrutalniejszych rozwiązań sowieckich, jest w filmie podkreślone poprzez nawiązania do zamordowania polskich oficerów w Katyniu w 1940 r. przez NKWD. Okoliczności zatrzymania związkowców Solidarności, nocą z 13 na 14 grudnia 1981 r. – użycie określenie „internowanie", niejasne informacje przekazywane przez mundurowych, ich wrogość i agresja, transport samochodami w nieznanym kierunku – porównane są wprost do doświadczeń z II wojny światowej.

> – Las katyński – mówi jeden z zatrzymanych, któremu udało się odchylić plandekę wojskowego pojazdu[178].

---

[177] K. Kornacki, *Wizerunek Boga i zaświatów w kinie współczesnym*, „Ethos" 2010, R. 23, nr 1, s. 68.

[178] Robi to tak łatwo, że rodzi się pytanie, dlaczego nikt z opozycjonistów nie spróbował ucieczki. W rzeczywistości transporty odbywały się opancerzonymi więźniarkami, internowanym towarzyszyli funkcjonariusze-konwojenci. Por. relacja Tadeusza Mazowieckiego: T. Mazowiecki, *Internowanie*, Warszawa 1982, s. 4–5.

– Co proszę? – pyta najmłodszy z zatrzymanych.

– Smoleńsk, tam, gdzie Stalin zamordował 5 tysięcy polskich żołnierzy – wyjaśnia pierwszy i pokazując na swoje kajdanki na rękach dodaje: – Taka jest nasza więź z Moskwą.

Można nadmienić, że sprawa katyńska epizodycznie została wspomniana już w *Strajku*. Stało się to w scenie z pierwszego dnia protestu, gdy komitet strajkowy naciskał dyrektora stoczni i przedstawicieli zakładu w sprawie budowy pomnika ku czci zabitych w grudniu 1970 r. Ciężar tej rozmowy przyjęli na siebie Piotr Maliszewski, który zwracał się przez radiowęzeł do stojących poza salą BHP i Adam Dębowski, który wypowiedział następujące słowa:

> Targujemy się o martwych bohaterów jak ślepi żebracy pod latarnią! Mówicie o problemach z planowaniem, a ludzie czekają od trzydziestu lat na pomnik dla piętnastu tysięcy polskich żołnierzy zamordowanych przez sowiecki rząd w Katyniu. Przepraszam – od czterdziestu lat. Ile jeszcze mamy czekać?! Ci stoczniowcy zginęli, byśmy mogli żyć lepiej, by nadać jakiś sens temu życiu – a wy się spieracie, jak ich upamiętnić. Czy w ogóle ich upamiętnić![179].

Nawiązanie do Katynia pojawiło się też w związku z *Trzema dniami w Szczecinie*. Dziennikarka Hella Pick z „Guardiana" stwierdziła: „Brytyjski rząd, który nie jest zależny od Związku Sowieckiego, powinien był uznać, że dowody historyczne wskazują na odpowiedzialność Sowietów za masakrę w Katyniu. Pan Gierek jednak nie może sobie pozwolić na taki gest"[180]. Pick odnosiła się do wydarzeń, które rozpoczęły się pięć lat wcześniej.

Zbrodnia katyńska to jedno z tych wydarzeń, które w Wielkiej Brytanii mocno rezonowało, nie tylko za sprawą działań diaspory polskiej i dyplomacji. W kwietniu 1971 r., w okolicach 30 rocznicy masakry, BBC nadała pierwszą „polską" docudramę: *...The Issue Should Be Avoided* (pol. *Lepiej omijać ten temat*, reż. Robert Vas). Znamiennie jest nie tylko odniesienie się do sprawy budzącej potrzebę głośnego wyartykułowania winy Związku Sowieckiego. Równie ważna okazała się forma: Vas od razu odsłaniał mechanizm rekonstrukcji, zamiast ukrywać go przed widzem. W filmie Vasa od pierwszej sceny lektor ujawnia założenia formalne. Grupa aktorów zbliża się do polany w lesie, a komentarz informuje: „To nie jest las katyński w Związku Sowieckim. Nie byłoby możliwe sfilmowanie tego śledztwa tam, na miejscu. To las pod Londynem, jesienią 1970 roku. A ci mężczyźni nie

---

[179] Zob. A. Machcewicz, *Bunt…*, *op. cit.*, 203–206; E. Sussex, *Getting…*, *op. cit.*, s. 14.

[180] H. Pick, *The proletarian army that voted with its stomach*, „The Guardian", 21 IX 1976.

są ocalałymi ani naocznymi świadkami – to aktorzy". Gdy aktorzy siadają przy długim stole, narrator przedstawia ich z imienia i nazwiska oraz mówi, kogo reprezentują: „stanowisko polskie, punkt widzenia Związku Sowieckiego…" itd.[181]. To rozwiązanie z filmu katyńskiego przejął później Leslie Woodhead[182], a jego ślad widać także w polemice z docudramą u Toma Stopparda w *Kwadraturze koła*.

Otwarte wspominanie o Katyniu w *Two Weeks…* to wyraźny znak, że ideowy przekaz Solidarności, włączenie jej walki w martyrologiczną sztafetę pokoleń, był zrozumiały w Wielkiej Brytanii bez dodatkowych wyjaśnień. Zwłaszcza, że nie tylko seans *…The Issue…* wywołał reakcję ambasady ZSRS w Londynie, protest dotyczył też wydania w 1971 r. pracy Louisa FtizGibbona *Katyn – A Crime without Parallel*[183]. Z tego typu akcją dyplomatyczną zetknęli się również twórcy *Two Weeks…*, o czym więcej dalej.

Produkcja filmu wyraźnie kierującego oskarżenia pod adresem innego państwa nie była łatwa. Zorganizowanie wiarygodnych źródeł wymagało działań niemal szpiegowskich od zespołu Carrey'a i Andrew Carra (scenarzysta – etatowy dramaturg telewizji). Dziennikarze BBC poszukiwali w Wielkiej Brytanii i USA emigrantów, którzy na ich prośbę kontaktowali się z rodzinami w Polsce, wypytując, co społeczeństwo wie o tragedii w „Wujku"[184]. Jedną z konsultantek została ich amerykańska koleżanka po fachu, urodzona w Polsce Ursula Obst, której w styczniu 1982 r. udało się wjechać do PRL, pod pozorem pożegnania ze śmiertelnie chorą babcią. Obst napisała cykl reportaży z Polski pierwszych tygodni stanu wojennego do dziennika „Philadelphia Daily News"[185]. Allan Bookbinder z zespołu *Panoramy* odbył w Berlinie Zachodnim serię wywiadów z polskimi emigrantami politycznymi, wśród których byli internowani związkowcy[186]. Materiały napływały też z Polski (również kanałami dyplomatycznymi), głównie archiwa: zdjęcia, nagrania filmowe i dźwiękowe[187]. Operacja gromadzenia i weryfikacji materiałów trwała 5 miesięcy.

Alan Hart, dyrektor naczelny programu pierwszego BBC (tzw. *controller*),

---

[181] E. Sussex, *Getting…*, *op. cit.*, s. 14.

[182] Podczas przeglądu „TV Documentary Drama" w National Film Theatre w Londynie w lutym 1984 r. przypomniano widzom m.in. *…The Issue Should Be Avoided* i *Trzy dni w Szczecinie* (K. Rowiński, *Polonica*, „Dziennik Polski", 24 VI 1984).

[183] W. Wasilewski, *Związek Sowiecki wobec podejmowania sprawy Katynia w Wielkiej Brytanii*, „Zeszyty Katyńskie" 2007, nr 22, s. 84–97.

[184] D. Wheeler, *Fortnight of fear*, *op.cit.*

[185] D. Bittan, *Stark Film on the Death of Freedom*, „Philadelphia Daily News", 16 XII 1982.

[186] E. Klimczak, *Dwa tygodnie zimą. Jak wojsko zajęło Polskę*, „Pogląd" 1982, nr 5, s. 54–55.

[187] D. Wheeler, *Fortnight of fear*, *op. cit.*

krytykowany za zachowawczą politykę programową[188], mocno wsparł produkcję *Two Weeks…*, co wyrażało się m.in. może drobnym gestem, ale wymownym w telewizji ceniącej porządek i rytuały: w ramówce BBC-1 konieczne było poszerzenie pasma *Panoramy* o połowę, aby nadać w całości 90-minutowy film. Umożliwił też współpracę międzynarodową, gdyż część wynoszącego 250 tys. funtów budżetu filmu wyłożyła włoska telewizja publiczna RAI[189].

Zdjęcia realizowano w znacznej części w USA. Podobno żadna brytyjska kopalnia nie nadawała się na plener[190]. Zaś umówiona wcześniej kopalnia w RFN wycofała zgodę w ostatniej chwili z powodów politycznych[191]. Sprzeczne są informacje jak ekipa BBC trafiła do stalowni i kopalni w stanie Pensylwania. Amerykanie twierdzili, że zgłosili się słysząc o kłopotach Brytyjczyków z poszukiwaniem specyficznych przemysłowych plenerów, Brytyjczycy odwrotnie, że reżyser sam znalazł potrzebne miejsca za oceanem[192]. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności, statystami zostało 140 bezrobotnych górników i hutników oraz ich rodziny – wielu polskiego pochodzenia. I tylko zawodowi aktorzy z Wielkiej Brytanii mieli kłopoty ze zdobyciem w tak krótkim czasie pozwoleń na pracę w USA, podejrzliwie potraktowani przez służby imigracyjne[193].

### 1.4.2. Reakcje na film, w tym polskie

Równocześnie z premierą w BBC *Two Weeks…* obejrzeli widzowie w części USA, Holandii, RFN i we Włoszech, a w kolejnych dniach także w innych stanach USA[194]. Jak na tak szeroką dystrybucję ukazało się zaskakująco mało recenzji z filmu. Prasa towarzyszyła powstawaniu filmu, ale straciła zainteresowanie gotowym dziełem. Autorowi udało się dotrzeć do trzech tekstów z Wielkiej Brytanii i jednego z USA. Dysproporcja ta wskazuje, że silniejszy rezonans emocjonalny wywoływała pamięć o wprowadzeniu stanu wojennego

---

[188] P. Fiddick, *The man at television's centre*, „The Guardian", 14 I 1982.

[189] M. Walker, *Reliving Poland's hour of agony*, *op. cit.*

[190] Tak brzmiała oficjalna informacja przekazywana prasie. Jednak pamiętać należy o utrzymujących się od początku lat 80. XX napięciach w przemyśle wydobywczym (D. Metz, *How the Miners' Strike Was Lost*, „History Today" [online], https://www.historytoday.com/archive/feature/how-miners-strike-was-lost [dostęp: 2.07.2026]). Motyw ten wróci w jednym z omawianych dalej filmów.

[191] Zob. C.G. Fraser, *Television Week*, „The New York Times", 12 XII 1982; M.C. [Maciej Cybulski], *Polska zima w telewizji*, „Dziennik Polski", 15 XII 1982.

[192] Por.: J. Welker, *Making Movies, Making $$ in Pennsylvania*, „Sunday Pensylvanian", 16 I 1983; D. Wheeler, *Fortnight of fear*, *op. cit.*

[193] M. Walker, *Reliving Poland's hour of agony*, *op. cit.*

[194] W USA prezentowano film pod nieco zmienionym tytułem *Poland: Two Weeks in Winter*.

i towarzyszących mu tragediach niż ich ekranowa rekonstrukcja. Telewizyjna inscenizacja, owszem, wypełniała dotkliwy brak autentycznych obrazów przemocy w grudniu 1981 r. Znaczenie tej wizualizacji nie przełożyło się na wysoką ocenę walorów artystycznych.

Film zawiódł nawet tych nielicznych recenzentów. Zgodnie krytykowano jednowymiarowe postaci, karykaturalnie idealizowane lub demonizowane, szeleszczące papierem dialogi. Wątpliwości budziło centralne ustawienie ks. Pawlaka. „Ten zabieg nie do końca zdaje egzamin, bo Pawlak tak naprawdę nie znajduje się w centrum wydarzeń, a niektóre z jego scen – choć bez wątpienia zgodne z faktami – wypadają teatralnie w zestawieniu z materiałem dokumentalnym, czuć w nich dydaktyczną nutę", stwierdził Walter Goodman w „The New York Times"[195]. „Zatroskany święty, wznoszący oczy do nieba – właśnie tak jak to robią księża w filmach", wytknął Ray Connolly w „The Standard"[196]. Nie podobała się dramaturgia, postrzegana jako podporządkowana celom dydaktycznym (raziły statyczne sceny rozmów grupy internowanych).

Sean Day-Lewis poczynił na łamach „The Daily Telegraph" uwagę szczególnie cenną w kontekście niniejszej rozprawy. Jego zdaniem, BBC realizując *Two Weeks…* pozbawiała reżim gen. Jaruzelskiego wygodnej możliwości utrzymywania własnej, zmanipulowanej narracji wizualnej o początkach stanu wojennego[197]. W grudniu 1981 r. w zamkniętym i odizolowanym kraju uniemożliwiono pracę niezależnym mediom, preparując rzeczywistość, ograniczając ją do neutralnych obrazków poboczy ulic obstawionych wojskowymi transporterami i żołnierzy, którzy legitymują kierowców. Zatem BBC poprzez swoją inscenizację nie tyle nadrabiała brak wizualnych relacji z zatrzymań, pacyfikacji zakładów pracy (bo to aktorzy i filmowy plan), co w końcu pozwoliła kształtować emocje nie tylko słowami relacji i komentarzy. Martin Walker w „Guardianie" spuentował z emfazą: „Na dobre czy na złe – to prawdopodobnie te obrazy zadecydują o tym, jak stan wojenny w Polsce będzie zapamiętany poza granicami tego nieszczęsnego kraju, który przez niego przeszedł. I nawet jeśli śnieg zrobiony jest z piany gaśniczej, a jedzenie z obozu internowania ugotowano w stołówce BBC, to rozkaz dla załogi czołgu, by strzelać – jest równie realny jak chrzęst wojskowego buta"[198].

Była to obserwacja słuszna, jak pokazały najbliższe tygodnie. Ze względu

---

[195] W. Goodman, *TV: 'Two Weeks in Winter', A Docudrama About Poland*, „The New York Times", 13 XII 1982.
[196] R. Connolly, *Last night's view*, „The Standard", 14 XII 1982.
[197] S. Day-Lewis, *The Polish tragedy*, „The Daily Telegraph", 14 XII 1982.
[198] M. Walker, *Reliving Poland's hour of agony*, *op. cit.*

na drastyczność przedstawianych zdarzeń film odbił się echem w oficjalnym obiegu w Polsce, na skalę wcześniej niespotykaną. W 1976 r. PRL wpisała co prawda Bolesława Sulika na „indeks cudzoziemców niepożądanych", nazywając *Trzy dni…* „filmem-paszkwilem"[199]. Represja wówczas dotknęła jedną osobę, zainteresowanego, i pozostała nieznana opinii publicznej.

Służby dyplomatyczne PRL w Londynie poinformowały centralę w Warszawie o premierze *Two Weeks…*, „filmu spreparowanego według najgorszych reguł propagandy antykomunistycznej", i proponując zastosowanie represji w odwecie[200]. Rząd PRL zaprotestował przeciwko „tendencyjnemu" serwisowi zagranicznemu w BBC, a TVP zawiesiła współpracę z nią[201]. W styczniu 1983 r. w Londynie i w lutym Warszawie odbyły się trzy spotkania z udziałem przedstawicieli BBC. Ci, na różne sposoby wyrażający pełne zrozumienie dla polskich emocji wywołanych przypomnieniem tragedii kopalni „Wujek", bronili twardo brytyjskiej niezależności dziennikarskiej (nie tylko jako mediów *per se*, ale i wewnątrz redakcji, autonomii pracy dziennikarzy od przełożonych)[202].

Mimo tych rozmów, potrzebujące dobitnego gestu Ministerstwo Spraw Zagranicznych cofnęło na trzy miesiące akredytację Kevinowi Ruane'owi, korespondentowi BBC w Polsce[203]. Można powiedzieć, że „na swoje nieszczęście" na tak krótko, gdyż to Ruane był dziennikarzem, który w niedalekiej (liczonej w tygodniach) przyszłości odegra ważną rolę w poinformowaniu świata o zabójstwie Grzegorza Przemyka[204].

„Trybuna Ludu" wpisywała partię w grono opłakujących śmierć górników, informując

---

[199] AIPN, BU 1789/323, Postanowienie o wpisaniu Cudzoziemca do indeksu osób niepożądanych w PRL, 2 XI 1976 r., k. 17; *Ibidem*, Szyfrogram nr 4445 z Londynu, 22 IX 1976, k. 39. Ambasada PRL w Londynie odnotowała też produkcję i premierę *Strajku*, ale to nie pociągnęło żadnych reperkusji dla twórców (*Ibidem*, Ksero nasłuchu BBC dot. filmu „Strajk", 24 X 1981 r., k. 50; *Ibidem*, Claris nr 1421/2547 z Londynu, 18 V 1982 r., k. 48).

[200] AIPN, BU 222/564, Szyfrogram 3573/IV z Londynu, 13 XII 1982 r., k. 48; *Ibidem*, Pilna notatka, 21 XII 1982 r., k. 46–47.

[201] *Zawieszenie współpracy między BBC a Telewizją Polską*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1983, nr 3, s. 31. Do sprawy *Two Weeks…* PRL dokładała także treść serwisu polskiego radia BBC, często cytującego niepochlebne dla władzy w Warszawie listy napływające z Polski (*BBC Annual Report and Handbook 1984*, London 1983, s. 62).

[202] AIPN, BU 222/564, Szyfrogram nr 12/I z Londynu, 3 I 1983 r., k. 51; *Ibidem*, Szyfrogram nr 145/I z Londynu, 6 I 1983 r., k. 49–50; *Ibidem*, Szyfrogram nr 2279/I z Londynu, 17 II 1983 r., k. 55; *Ibidem*, Szyfrogram nr 3643/I z Londynu, 13 III 1983 r., k. 57–58.

[203] *Ibidem*, Szyfrogram nr 4469/I z Londynu, 28 III 1983 r., k. 63.

[204] C. Łazarewicz, *Żeby nie było śladów. Sprawa Grzegorza Przemyka*, Wołowiec 2016, s. 29–31. W książce reporterskiej *Racja stanu – zabić księdza* (Kraków 2008), Kevin Ruane pozostaje dyskretny co do własnych doświadczeń z kilku miesięcy przed śmiercią Przemyka.

obłudnie: „Dla nas tragedia, dla nich biznes”[205]. Zaś korespondent PAP w Bonn, w stylu niespotykanym od czasów Władysława Gomułki, alarmował o „zachodnioniemieckiej prowokacji” i „antypolskiej audycji”[206]. Zrozumiałe, że odwrotnie postrzegano sprawę w Wielkiej Brytanii, gdzie media (radio BBC, „International Herald Tribune”, „Times”) skupiły się na represjach PRL wobec brytyjskich dziennikarzy[207]. Przy okazji przypominając kolejny raz o niewygodnej dla PRL treści *Two Weeks…*, podtrzymując w styczniu zainteresowanie filmem, które mogło już naturalnie wygasnąć, po chłodnych recenzjach w grudniu.

Naturalnie opinia publiczna w Polsce nie mogła zapoznać się z *Two Weeks…*. Zatem jako dywersyjny można postrzegać sposób, w który do sprawy podeszła redakcja „Aktualności Radiowo-Telewizyjnych”, wewnętrznego periodyku Radiokomitetu. Ukazał się tam tekst o filmie zaczynający się od akapitu partyjnych zaklęć: „jednostronny, koncentrujący się na trudnościach”. Po czym na kilku stronach wiernie, już bez inwektyw, streszczono fabułę i przedstawiono informacje o okolicznościach jego realizacji, przytoczone za dziennikiem „Guardian” i tygodnikiem BBC „Radio Times”[208].

## 1.5. Zabójstwo ks. Jerzego Popiełuszki: rekonstrukcja i uniwersalizacja

### 1.5.1. O filmie *Umyślne zabójstwo polskiego księdza*

Jadwiga Staniszkis sformułowała opinię, że zachodnia opinia publiczna była zaskoczona zwrotem polskiej opozycji ku Kościołowi katolickiemu po zniesieniu stanu

---

[205] Z.B. [Z. Broniarek], *Dla nas tragedia, dla nich biznes*, „Trybuna Ludu”, 16 XII 1982. Pierwszy lał krokodyle łzy nad zabitymi gen. Wojciech Jaruzelski w przemówieniu świątecznym w 1981 r.: „Bolejemy wszyscy nad wydarzeniami, jakie miały miejsce na terenie kopalni »Wujek«. Jest to również mój osobisty dramat” (*Przesłanie przewodniczącego Wojskowej Rady Ocalenia Narodowego*, „Trybuna Ludu”, 28 XII 1981).

[206] Zob. *Prowokacyjny film w zachodnioniemieckiej TV*, „Trybuna Ludu”, 17 XII 1982; R. Drecki, *Wrogość i odrobina realizmu*, „Trybuna Ludu”, 22 XII 1982; *Fakty. Bonn*, „Film” 1983, nr 2, s. 2. Być może jako gest internacjonalistycznej pomocy można postrzegać decyzję repertuarową bułgarskiej telewizji. Właśnie w styczniu 1983 r. wyemitowała ona 40-minutowy reportaż filmowy *W pewnej kopalni na Śląsku* o wkładzie górników w przezwyciężenie kryzysu społecznego i gospodarczego w Polsce (*Polonica. W pewnej kopalni na Śląsku (Bułgaria)*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne” 1983, nr 2, s. 26–27).

[207] AIPN, BU 222/564, Claris nr 11 z Londynu, 7 I 1983 r., k. 53; *Ibidem*, Claris nr 22 z Londynu, 11 I 1983 r., k. 52.

[208] EMT [E.M. Turska], *„Dwa tygodnie w zimie”*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne” 1983, nr 1, s. 43–46. Przy okazji artykułu redakcja chełpliwie zaznacza, że w filmie wykorzystano materiały polskiego radia i telewizji. Nie jest to szczególny powód do dumy, skoro jest to np. manipulatorska audycja telewizyjna, w której zrozpaczone żony i matki górników z „Ziemowita” i „Piasta” – najdłużej strajkujących kopalni – płaczą przed kamerami, błagając mężczyzn o powrót do domu.

wojennego[209]. Polska religijność, nierzadko łączona z zaangażowaniem społecznym w państwowych inicjatywach, była fenomenem na tle pozostałych państw bloku wschodniego. Osoba Jana Pawła II – papieża-Polaka – łączyła nie tylko potrzeby religijne z zupełnie świeckim poczuciem sukcesu rodaka o skali światowej. Zwłaszcza po stanie wojennym silnie zaznaczył się dychotomiczny odbiór Jana Pawła II: duchowego przewodnika dla katolików i osób łączących swoją osobistą etykę z chrześcijaństwem oraz głowy państwa, która w ramach dyplomatycznego protokołu mogła krytykować władze PRL. Także w sprawach najzupełniej prozaicznych: fenomen zwrotu, zaskakujący wg Staniszkis, brał się z tego, że w stanie wojennym msze św. były jedynymi zgromadzeniami wyłączonymi spod zakazu zgromadzeń.

Na ten m.in. aspekt fizycznego bezpieczeństwa, które zapewnia Kościół w PRL, zwracała uwagę dziennikarka Janet Radcliffe w programie z religijnego cyklu *Credo*, emitowanego w London Weekend Television (jeden z kanałów komercyjnej sieci ITV). W odcinku pt. *Pope in Poland* (pol. *Papież w Polsce*) wyemitowanym 12 czerwca 1983 r. jedną z osób komentujących rozpoczynającą się drugą pielgrzymkę Jana Pawła II był ks. Jerzy Popiełuszko, który wyrażał nadzieję, że pielgrzymka będzie duchowym świętem dla Polaków i „da siłę Solidarności". Wikary z parafii św. Stanisława Kostki, był rozpoznawany za granicą jako prowadzący msze za Ojczyznę i „ksiądz wichrzyciel", wróg propagandy rządowej[210].

Porwanie i zamordowanie przez Służbę Bezpieczeństwa ks. Popiełuszki – kapelana warszawskich związkowców – w 1984 r., jest kolejnym z wydarzeń związanych z polską Solidarnością zaadaptowanych na potrzeby telewizji i filmu w Wielkiej Brytanii, czy szerzej, w koprodukcji zachodnioeuropejskiej.

W podstawowej interpretacji dostrzeżono tu kolejną iterację konfliktu jednostka–władza, a przez specyficzny polski kontekst, także w wymiarze duchowym. Właśnie tak interpretowało sytuację słuchowisko radiowe *Trial at Torun* (pol. *Proces w Toruniu*, real. Jeremy Mortimer), nadane przez BBC Radio 3 w sierpniu 1985 roku. Było to pierwsze artystyczne przetworzenie procesu toruńskiego w brytyjskich mediach. Dramaturg Trevor Barnes odtworzył w skondensowanej formie (90 minut) przebieg procesu, do fabuły wplatając jako retrospekcje sceny z porwania, wszystko zrekonstruowane na podstawie stenogramów sądowych, materiałów sekcji polskiej BBC i relacji świadków. Włączenie tego słuchowiska – utworu nieekranowego, choć podejmującego tematykę solidarnościową – do rozprawy, choćby

---

[209] Archiwum Europejskiego Centrum Solidarności, ECS/T/DNiRF/N/600, Notacja z Jadwigą Staniszkis, [2008].

[210] Zob. N. Ascherson, *The game played in Poland*, „The Observer", 18 XII 1983; *The Pope blesses a rebel*, „Birmingham Evening Mail", 23 III 1984; M. Simmons, *Polish Church braced for new struggle with State*, „The Guardian", 31 VII 1984.

na marginesie, uzasadnia jego obsada. Przedstawienie rozpisane zostało na czterech aktorów zmieniających wcielenia – jednym z nich był Bernard Hill, w podwójnej roli jako ks. Popiełuszko i narrator. Mortimer wyznał dziennikarzom, że ta decyzja obsadowa wynikła z jego fascynacji kreacją Hilla jako Lecha Wałęsy[211]. Rejestracja odbyła się podczas przedstawienia z udziałem publiczności, aby nadać sztuce atmosferę procesu sądowego. Wielu z widzów byli to członkowie polskiej diaspory w Londynie, w tym polscy księża[212]. Na przesycenie wątkami politycznymi zwróciła uwagę recenzentka „Guardiana", pisząc, że próba podjęta przez Radio 3 była „zbyt ambitna, ponieważ sztuka nie tylko starała się przybliżyć osobowości i motywy głównych postaci, lecz także poruszyć kluczowe kwestie dotyczące systemu rządów oraz relacji między Kościołem a państwem w Polsce"[213].

Dokładnie taką samą ambicję miało drugie przedstawienie nawiązujące do procesu toruńskiego, sztuka *Umyślne zabójstwo polskiego księdza* (*The Deliberate Death of a Polish Priest*, reż. Kevin Billington, 1985) autorstwa Ronalda Harwooda, wybitnego dramaturga. „Zafascynowała mnie idea, że było to pierwsze współczesne męczeństwo religijne w imię wolności. Popiełuszko jest właśnie tym – męczennikiem. A proces [w dramacie] dotyczy nadużycia władzy. Dla tych, którzy traktują wolność i tolerancję jako coś oczywistego, ważne jest, by zrozumieć, skąd się one biorą", wyjaśniał autor przed premierą[214]. Jego tekst powstawał równolegle ze słuchowiskiem Barnesa, tworzywem literackim *Umyślnego zabójstwa…* były jednak nie tylko stenogramy z procesu toruńskiego i relacje świadków. Autor stworzył „specyficzny układ zeznań świadków i oskarżonych, w którym poszczególne postaci uzupełniają nawzajem swoje wypowiedzi, tak, że odnosi się wrażenie, iż trwa jednoczesne przesłuchanie paru osób", jak zauważyła Jadwiga Uchman[215]. Ponadto, Harwood zdecydował się użyć retrospektywnej klamry i wprowadził do przedstawienia postać ks. Popiełuszki, a zatem i cytaty z kazań kapłana (połączone w jedno).

---

[211] E. Bryson, *The murder of Father Popieluszko*, „Evening Post", 3 VIII 1985. W zachowanej relacji fotograficznej Hill, w sutannie i koloratce, wciąż imponuje wałęsowskim wąsem.

[212] R. Sealy, *Murder trial gets a second 'hearing'*, „Cambridge Evening News", 3 VIII 1985. W tygodniku BBC „Radio Times" przy zapowiedzi słuchowiska postać ks. Jerzego Popiełuszki przypomniał czytelnikom Kevin Ruane (K. Ruane, *Poland's day of judgement*, „Radio Times", 3–9 VIII 1985, s. 12).

[213] V. Arnold-Forster, *Enter the Mummers*, „The Guardian", 9–10 VIII 1985. „Dziennik Polski" zachęcał czytelników do pisania listów do BBC z sugestią ponownego wyemitowania audycji w polskim paśmie międzynarodowego serwisu rozgłośni, aby dotarło do PRL (*Radiowa dramatyzacja procesu toruńskiego*, „Dziennik Polski", 8 VIII 1985). Do powtórki doszło w grudniu tamtego roku, ale ponownie na antenie BBC Radio 3.

[214] T. Sutcliffe, *The man who's put Jaruzelski on trial*, „The Guardian", 15 X 1985.

[215] J. Uchman, *Angielscy dramaturdzy…*, *op. cit.*, s. 252.

Zamówienie u Harwooda złożył David Elstein, producent telewizyjny, weteran cykli reportaży *Panorama* w BBC i *Weekend World* w ITV (o których w drugiej części rozprawy), zainteresowany formułą dramatu sądowego. Wcześniej wyprodukował i reżyserował spektakle m.in. o sądzie kapturowym nad dysydentem Jurijem Orłowem w ZSRS, dochodzeniu po śmierci Steve'a Biko, działacza praw człowieka, który zmarł w niejasnych okolicznościach podczas przesłuchania przez policję w RPA oraz procesie Algera Hissa, amerykańskiego dyplomaty i urzędnika, przed Komisją ds. Działalności Antyamerykańskiej. Proces toruński miał wspólny rys z tymi postępowaniami i stąd zaangażowanie Elsteina.

Elstein zakładał od początku sfilmowanie przedstawienia. Tłumaczył zresztą, że plan wystawienia spektaklu w teatrze, a następnie sfilmowania go by pokazać w telewizji, to komercyjny sposób na przyciągnięcie obsady o odpowiedniej randze. Brian Cox był w połowie lat 80. XX w. w najlepszym okresie swojego aktorskiego życia w teatrze (w latach 1984–1988 czterokrotnie wyróżniany za kreacje[216]), zatem obsadzenie go w głównej roli musiało z nawiązką spełnić tę nadzieję. Wg Elsteina reżyserią miał zająć się Polak – nie padło jednak żadne nazwisko i nie wiadomo, czy nie była to po prostu próba wykreowania medialnego zainteresowania[217].

Premiera sztuki odbyła się w Almeida Theatre w Londynie 17 października 1985 r. Spektakl zarejestrowano po zejściu sztuki z afisza, w ciągu dwóch dni nagrań. Obie wersje wyreżyserował ostatecznie Kevin Billington, twórca płynnie poruszający się między teatralną sceną a małym ekranem. Filmowy zapis przedstawienia wyemitowano w 1986 r. dwukrotnie: w Wielki Piątek 28 marca wyłącznie w północnoirlandzkim paśmie ITV, a 8 października na antenie publicznego komercyjnego Channel 4, w związku z drugą rocznicą zamordowania ks. Popiełuszki.

Osią dramaturgiczną *Umyślnego zabójstwa…* jest inscenizacja rozprawy przed sądem w Toruniu. Jest to jednak proces specyficzny – nie chodzi w nim tylko o ustalenie materialnej prawdy, ale także o rozpaczliwą próbę ukrycia prawdy o naturze władzy. Harwood i Billington nie zapuszczają się dalej niż oficjalny proces, nie pytają „Dlaczego to się stało?", ale rekonstruują pozbawiony akcji dramat sądowy, starcie faktów i opinii zmierzające do odpowiedzi na pytanie: „Jak to się odbyło?". Nie oznacza to basowania PRL-owskiej propagandzie. Wymownie zaznacza to filmowy zabieg z otwarcia spektaklu, gdy widok PRL-

[216] Nagrody: Critics' Circle (Drama Theatre Awards) – 1984, 1987; Society of London Theatre (Laurence Oliver Award) – 1984, 1988.

[217] B. Comely, *TV look at play of priest's death*, „Broadcast", 22 III 1985, s. 29.

owskiego godła w przenikaniu zostaje zastąpiony krucyfiksem, zapowiada opowieść o starciu porządku świeckiego z transcendentalnym.

Spektakl opatrzony jest religijnym ornamentem prologu i finału, w których jako postać pojawia się ks. Jerzy Popiełuszko. Ksiądz (Struan Rodger) zajmuje miejsce dla świadków, oskarżeni, prokurator i sędzia siedzą już na swoich miejscach, w ciemności dostrzec można też inne osoby – być może symbolicznie sygnalizujące tłumy podczas mszy za Ojczyznę. Ksiądz przemawia wtedy słowami autentycznych kazań, z których Harwood wybrał fragmenty apeli o wyrzeczenie się przemocy, także symbolicznej, gdyż „idee, których trzeba zbrojnie bronić, obumrą same". Dramaturg wplótł do kazania konkretną datę – lipiec 1984 („31 miesięcy od ogłoszenia stanu wojennego"), jednak poszczególne wątki pochodzą z kazań i homilii z różnych okresów i nie tylko z mszy za Ojczyznę. Fragment dotyczący przemocy z kazania podczas mszy za Ojczyznę z grudnia 1982 r., anegdota o zakazaniu słowa „głód" z mszy za Ojczyznę z sierpnia 1984 r., inne wątki z kazania w październiku 1984 r. I wyłącznie w tych niedługich fragmentach akcentowana jest Solidarność – tu jako doświadczenie współodpowiedzialności i jako ponadzwiązkowy ruch zmian. Harwood mógł dodać sam bezpośrednie zwrócenie się do „prowokatorów, którzy są wśród nas" i wymyślić wyróżnik w postaci zielonych opasek dla straży porządkowej, gdyż takich nie stosowano w kościele św. Stanisława Kostki[218].

Zwłaszcza finał zwraca opowieści ks. Popiełuszkę jako człowieka, a nie ofiarę zbrodni: Waldemar Chrostowski, kierowca i przyjaciel ks. Popiełuszki, kładzie wiązankę kwiatów na poręczy barierki dla świadków i robi znak krzyża – to gest, którego autor nie zaznaczył w didaskaliach, więc prawdopodobnie dodany podczas pracy zespołu nad spektaklem. Scenę tę puentuje ponowne przenikanie obrazu w krzyż, bez kontrapunktu w postaci godła: nie jako odwołanie do specyficznie polskiej religijności, a rozstrzygnięcie moralnych racji[219].

W takiej konstrukcji dramaturgicznej na najciekawszą postać sztuki wyrasta „oskarżony Piotrowski", jak konsekwentnie jest nazywany przez sąd, prokuratora i oskarżycieli posiłkowych. W pierwszym akcie Piotrowski „śmieszy, tumani, przestrasza": protekcjonalnie

---

[218] Autor rozprawy dziękuje Pawłowi Kęsce z Muzeum Księdza Jerzego Popiełuszki w Warszawie za wszechstronną pomoc w ustaleniu źródeł, z których składa się kazanie ułożone przez Harwooda, i wskazanie prawdopodobnych miejsc jego inwencji pisarskiej (Korespondencja elektroniczna z Pawłem Kęską, lipiec 2025 [e-maile w zbiorach autora]). Pełne treści zob. *„Zawsze głosiłem prawdę". Nauczanie społeczne w wypowiedziach księdza Jerzego Popiełuszki. Wybór źródeł*, oprac. P. Kęska, Warszawa 2023.

[219] Podobne połączenie w kadrze krucyfiksu i godła PRL z przenoszeniem uwagi widza z jednego elementu na drugi zastosowano w finale *Robotników '80* (ujęcie zarejestrowane podczas przemówień po podpisaniu porozumienia gdańskiego).

wspomina, że w wolnym czasie nie przejmował się ks. Popiełuszką; zeznaje o swojej pracy w Departamencie IV MSW, który miał być materialistyczną, ideologiczną przeciwwagą dla działalności Kościoła katolickiego; wykrzykuje na sąd, że on ma zagwarantowaną nietykalność. Piotrowski jest niewątpliwie zdemoralizowany, ale nie jest diabłem wcielonym, trzymając się mickiewiczowskiej analogii: niezrealizowana pozostała uwaga Harwooda z didaskaliów, żeby „uśmiechał się ironicznie", gdy sąd roztrząsa, czy pozbawienie ks. Popiełuszki przytomności przez uderzanie drągiem było skutkiem czy celem. Za to w kadrze podkreślony jest moment ukrycia twarzy w dłoniach z zawstydzenia, że młodszych kolegów (współoskarżonych) przywiódł do zguby.

Piotrowski rozpada się wstrząśnięty żądaniem skazania go na karę śmierci – wydobyta jest ulga na jego twarzy, wzruszenie, ale bez cynicznego triumfalizmu, gdy słyszy, że jednak ma spędzić 25 lat w więzieniu. Jest to zatem jedyna postać, która na oczach widzów przechodzi jakąś ewolucję, wyłamując się z czarno-białego schematu. Zasługa takiego ustawienia z pewnością leży po stronie Ronalda Harwooda, ale w ukształtowaniu niejednoznacznego obrazu postaci Piotrowskiego pomaga zaznaczona już reżyseria telewizyjnej rejestracji. Kamera nie tylko korzysta ze zbliżeń podczas wypowiedzi tego protagonisty, przebitek na niego, gdy reaguje na słowa innych bohaterów dramatu – w kontekście chrześcijańskiej metafizyki znaczenie może mieć także światło, które pada na Piotrowskiego, nie tylko wyłuskując go z ukrytej w głębi kadru ławy oskarżonych, ale dając znak, że jakaś wyższa siła ma wobec niego nadzieję na nawrócenie.

Dzięki zastosowaniu specyficznych środków filmowych możliwe było ujednoznacznienie wymowy sztuki. Sterując uwagą widza, realizatorzy efektywnie wykorzystują środki, takie jak montaż (dynamicznie zestawiając kontrujęcia postaci), niwelują w ten sposób naturalne w odbiorze teatralnym rozproszenie uwagi. Podczas prezentacji filmowych materiałów z wizji lokalnej ekran rzutnika obniża się za plecami sprawców (siedzą na ławie oskarżonych umieszczonej w głębi sceny). W teatrze, w zależności od miejsca na widowni, oglądający mieli w polu widzenia wszystkie te elementy jednocześnie. Wersja telewizyjna, po zaznaczeniu tej sytuacji w kadrze, wmontowuje film z wizji lokalnej w narrację, pozwalając widzom przed telewizorem na lepszą percepcję.

Wydaje się, że tylko dla ewentualnych widzów w Polsce mogło mieć znaczenie, że Cox fizycznie podobny jest do Chrostowskiego (ta decyzja obsadowa spełnia postulat docudramy). Podobnie to, że garderoba aktorów ogólnie przypomina odzież Piotrowskiego, Pękali

i Chmielewskiego, widoczną na archiwalnych materiałach z Torunia[220]. Imitacja Polski jest powierzchowna. Aktorzy nie starają się o przesadnie poprawną wymowę polskich nazwisk, „milicja" jest zastąpiona bliższą widzom „policją". Pietruszka i Płatek po jednorazowym przedstawieniu nadal pozostają w dialogach „pułkownikiem" i „generałem", gdyż w ten sposób także egzemplifikują praktyki machiny władzy, a nie poczynania konkretnych osób.

Klasyczny teatr, rozumiany jako inscenizacja nastawiona na ruch sceniczny, występuje w *Umyślnym zabójstwie…* w zasadzie wyłącznie w drugim akcie, podczas zeznań prof. Marii Byrdy, która omawiając okoliczności śmierci księdza, dokładnie opisuje każde z narzędzi i imituje, jak było użyte. Aktorka ogrywa rekwizyty w serii minietiud: brak sprawności fizycznej starszej kobiety i jej mocowanie się z przedmiotami potęgują wrażenie horroru zadanego okrucieństwa.

Chrostowski, jedna z *dramatis personae*, pełni zarazem funkcję narratora, zbliżoną do tej, jaką narrator i świadkowie pełnili w *Kwadraturze koła*, a szerzej – do figur gońców i posłańców w klasycznej dramaturgii. U Harwooda funkcja ta ma jednak mniejsze znaczenie niż u Stopparda i nie organizuje całej narracji. Realizacja telewizyjna dodatkowo ograniczyła jej zakres: z siedmiu wtrąceń przewidzianych w tekście sztuki zachowano pięć. Zwracając się do oglądających wprost, tłumaczy cudzoziemcom kulisy PRL-owskiej machiny władzy i wyakcentowuje detale, np. gdy oskarżony relacjonuje prokuratorowi, że mordercy przygotowali dwa zestawy narzędzi zbrodni, Chrostowski uświadamia widzom: „Mówiąc o ewentualności zabicia drugiej osoby, ma na myśli mnie". Chrostowski-narrator wyraża się w sposób dobitny, zaś gdy staje za barierką jako świadek jest podekscytowany i mówi krótkimi zdaniami. Jadwiga Uchman uznała za nadużycie Harwooda stylizowanie języka Chrostowskiego-świadka na prostszy, zawierający błędy gramatyczne[221]. Billington zrezygnował z tego pomysłu: Brian Cox nie połyka końcówek.

W telewizyjnej adaptacji pominięto ⅕ tekstu, usuwając fragmenty nadmiernie szczegółowo odtwarzające wydarzenia poprzedzające porwanie i jego przebieg, a także drobiazgowo określające stan wiedzy świadków. Warto zwrócić uwagę na to, że pominięte są przywołania dwóch konkretnych postaci: generała Wojciecha Jaruzelskiego i ministra Mieczysława Milewskiego. Jest to zabieg formalnie podobny do postępowania polskich władz, niedopuszczających do zapisania w protokołach kontrowersyjnych politycznie fragmentów

[220] Uzupełniając: jedyną zmianą obsadową jest postać Leszka Pękali, w spektaklu z Almeida Theatre kreował go Jim Broadbent, a w telewizji John Benfield.

[221] J. Uchman, *Angielscy dramaturdzy…*, *op. cit.*, s. 253.

zeznań czy umieszczenia ich w transmisji telewizyjnej z Torunia, a wybierających fragmenty bezpieczne, czyli skupione na czterech oskarżonych[222]. Oczywiście, co zaznaczono, tylko formalnie podobny. Bez wymienionych przez Harwooda nazwisk mocniej brzmi w realizacji Billingtona oskarżenie przeciw totalitarnemu systemowi, tzn. każdemu systemowi polegającemu na ślepej wierności funkcjonariuszy. Telewizyjna wersja *Umyślnego zabójstwa…* zabezpiecza się tak przed łatwą interpretacją, że tytułowe umyślne zabójstwo wynikło li tylko z tarć między Jaruzelskim a prącym do władzy Milewskim[223].

Z drugiej strony, można spekulować, czy ta konkretna redakcja tekstu nie była powodowana także przystaniem na wizję Jaruzelskiego jako męża stanu, nawiązując do zauroczeń Stopparda. Dopiero po 1989 r. ujrzały światło dzienne dokumenty z tzw. archiwów Górnickiego i Urbana, nie tylko obciążające Milewskiego jako inspiratora zabójstwa, ale i przytaczające wyjątkowo negatywną opinię Jaruzelskiego o ks. Popiełuszce, nazwanym cynicznie przez generała „męczennikiem za sianie nienawiści". Co prawda Harwood – jako człowiek, obywatel państwa demokratycznego – miał w tej kwestii zdecydowane opinię. „Czy Jaruzelski wiedział? Bez wątpienia… Nie wiem, czy wydał rozkaz, ale był za to odpowiedzialny. Jeśli on nie wiedział, to kto?", komentował w 1985 r. w rozmowie zatytułowanej wymownie *Człowiek, który postawił Jaruzelskiego przed sądem*[224]. Skoro tak, to można było w ślad za anonimizowanymi „pułkownikiem" i „generałem" wprowadzić do sztuki również bezimiennego „premiera". Być może jest to właśnie przykład autocenzury, strategii, do której nawykli polscy twórcy[225].

Solidarność pozostaje w tej realizacji w tle, bodaj jedyny wyraźny ukłon to stylizacja tytułu w czołówce spektaklu na tzw. solidarycę[226]. Także elegijny wymiar opowieści o ks.

---

[222] Zob. *Aparat represji wobec księdza Jerzego Popiełuszki 1984. Tom 2. Śledztwo w sprawie uprowadzenia i zabójstwa ks. Jerzego Popiełuszki*, J. Gołębiewski (red.), Warszawa 2014, s. 22–23; K. Daszkiewicz, *Uprowadzenie i morderstwo ks. Jerzego Popiełuszki*, Poznań 1990, s. 408–414.

[223] W. Czuchnowski, *Sąd nad mordercami*, „Gazeta Wyborcza", 27 XII 2019.

[224] T. Sutcliffe, *The man who's put Jaruzelski on trial*, *op. cit.*.

[225] „W teatrze przypadki autocenzury zwykle zostają uwikłane w złożony proces produkcji spektaklu i działania instytucji, a odpowiedzialność za nie może spadać na wiele osób: dyrektorów, reżyserów, dramaturgów, aktorów, pracowników administracyjnych i technicznych", zauważyli autorzy tomu poświęconego temu zagadnieniu (A.R. Burzyńska, M. Kościelniak, M. Kwaśniewska, G. Niziołek, *Autocenzura i cenzura. Nowe ujęcia*, Kraków 2024, s. 10).

[226] Historyczka sztuki Agata Szydłowska pisała o takich zabiegach, że „[b]yła to sprytna metoda mówienia o Solidarności bez wymieniania jej nazwy" (A. Szydłowska, *Od solidarycy do TypoPolo. Typografia a tożsamości zbiorowe w Polsce po roku 1989*, Wrocław 2018, s. 27). Nie wydaje się, by trzeba było uciekać się do takiej mimikry w przypadku produkcji zachodniej. W kontekście procesu toruńskiego, z podobnych nawiązań w Polsce i za granicą można wymienić broszurę *Słowa oskarżenia i obrony* (Warszawa 1985) z tytułem spisanym solidarycą,

Popiełuszce ustępuje miejsca próbie wytłumaczenia widzom na Zachodzie, jak groźne było starcie z władzą w PRL na polu idei i w codziennym doświadczeniu obywateli.

Prasa bulwarowa oceniła ten zabieg lapidarnie: „prosty i skuteczny”[227]. Dziennik polityczny „Scotsman” określił spektakl „najmocniejszym wydarzeniem tygodnia”, krytycy zgodnie podkreślali, że mimo filtrów w postaci przekazu telewizyjnego i konwencji napisanej sztuki, niemal dało się fizycznie odczuć brutalny realizm sekwencji śmierci, zwłaszcza dzięki sekwencji rekonstrukcji zbrodni przez patolożkę prof. Byrdy. *Umyślne zabójstwo…* było w ich odbiorze tyleż opowieścią o tragedii ks. Popiełuszki, co zmuszeniem widzów do refleksji nad kwestiami, na które trudno otrzymać odpowiedź: dlaczego proces w ogóle się odbył, skoro sprawcy byli funkcjonariuszami państwa i zapewne liczyli na bezkarność? Kto tak naprawdę podjął decyzję o zamordowaniu księdza? Jak wysoko sięgała odpowiedzialność?[228]. Komentator branżowego tygodnika „The Stage” wysnuł w tym kontekście analogię historyczną i zarazem literacką: „Nieuchronnie nasuwały się podobieństwa z ujęciem przez T.S. Eliota relacji państwa z innym »kłopotliwym księdzem«. Jeden z czterech rycerzy, którzy zasiekli na śmierć Thomasa Becketa, wyraził opinię, którą funkcjonariusze Służby Bezpieczeństwa – na początku procesu – mogliby przyjąć jak własną: »Służyliśmy zatem waszym interesom; zasługujemy na wasz aplauz«”[229].

Dla polskiej emigracji w Wielkiej Brytanii *Umyślne zabójstwo…* nie mogło być neutralnym wydarzeniem artystycznym. Po premierze telewizyjnej recenzent „Dziennika Polskiego” pisał niejako w imieniu diaspory, że temat był „zbyt bliski naszym odczuciom”, by dało się mówić o przedstawieniu chłodno, bez pamięci o stracie i „politycznym zapleczu tragedii”. Równocześnie już we wcześniejszych omówieniach pierwotnej wersji scenicznej spektakl oceniano jako brytyjskie świadectwo na temat przemocy PRL, skierowane do widzów, którzy nie musieli znać realiów Polski. Recenzent „Dziennika Polskiego” (pod pseudonimem

---

z flagą Polski wyrastającą ze słowa „oskarżenia”, i np. okładkę niemieckiego tygodnika „Der Spiegel” ze zdjęciem ks. Popiełuszki na białym tle i dominującym tytułem *Prozess* w solidarycy („Der Spiegel” 1985, nr 5).

[227] J. Selway, *Week in view*, „The Observer”, 5 X 1986. Dziennikarze samodzielnie identyfikowali powody śmierci księdza ze „szczerym zaangażowaniem w zdelegalizowaną Solidarność” (zob. *The road to dusty death*, „Evening Post”, 8 X 1986). Autorowi nie udało się dotrzeć do żadnych relacji prasowych związanych z marcowym pokazem spektaklu w BBC Eire, dlatego przywoływane są wyłącznie te związane z październikowym seansem w Channel 4.

[228] Zob. Ch. Clover, *The Deliberate Death of a Polish Priest*, „The Daily Telegraph”, 9 X 1986; S. Eveling, *The Deliberate Death of a Polish Priest*, „The Scotsman”, 11 X 1986.

[229] P. Ranger, *The Deliberate Death of a Polish Priest*, „The Stage”, 9 X 1986. Cytat z *Mordu w katedrze* T.S. Eliota w tłumaczeniu Jerzego S. Sito (Warszawa 1988, s. 76). Interesujące, że dalszą część wypowiedzi Drugiego Rycerza można odnieść do tego, co w Toruniu nie mogło paść wprost – odpowiedzialności systemu władzy w PRL: „[…] i jeśli w całej tej sprawie jest jakakolwiek wina, musicie dzielić ją z nami” (*Ibidem*).

„TEN") podkreślał, że Harwood wykazał „zrozumienie i wyczucie sytuacji w Polsce", a rok wcześniej na tych samych łamach Zdzisław Broncell zwracał uwagę na ważny aspekt – przekład stenogramów z Torunia. Jego autorką była Wiktorii Dorosz, która, zdaniem emigracyjnego krytyka, pomogła Harwoodowi osiągnąć „naturalnie i potoczyście brzmiący dialog angielski" pozostając w rygorze polskiego źródła.

Odbiór realizacji telewizyjnej kierował analizy spektaklu z pytania o skuteczność dramaturgiczną na zagadnienie komunikatywności przekazu. Anna Wołek pisała dla „Dziennika" po wieczorze w Almeida Thatre, że spektakl zasługuje na uwagę, ale „nie jest to jednak wydarzenie artystyczne", a przesłanie Harwooda „w żywym teatrze gdzieś się rozmywa". Broncell i „Obserwator" (kolejny widz) także dostrzegli trudność wynikającą z samej materii procesu: przebieg sprawy był znany, a publiczność nie czekała na rozstrzygnięcie sądowe, lecz na odsłonięcie mechanizmów zbrodni. Na te zastrzeżenia remedium okazała się telewizja. „TEN" chwalił reżyserię Kevina Billingtona, która poprzez operowanie zbliżeniami, kadrowaniem, montażem „przedstawienia wydobywała to, co najważniejsze", np. skutecznie umieszczając Chrostowskiego w centrum akcji, co w teatrze było zadaniem wyłącznie dla Briana Coxa. „TEN" uznał przy tym, że końcowe przywołanie słów ks. Jerzego Popiełuszki, że „można pozbawić nas tylko ciała – duch jest nieśmiertelny", wskazywało na to, że znaczeniem całego przedsięwzięcia było złożenie świadectwa o wymiarze moralnym i politycznym, a powinność wydarzenia artystycznego wobec widzów zeszła na drugi plan[230].

Telewizyjna rejestracja spektaklu pokonała żelazną kurtynę i dotarła do PRL, gdzie została wydana w drugim obiegu na kasecie wideo przez Video NOWą w 1987 r., połączona z filmem dokumentalnym *Ksiądz Jerzy* (reż. Marian Terlecki, 1985) zrealizowanym przez Video Studio Gdańsk[231]. Również w ograniczonym obiegu, czyli wewnątrz Komitetu ds. Radia

---

[230] Powyższe dwa akapity na podstawie: Z. Broncell, *Popiełuszko na angielskiej scenie*, „Dziennik Polski", 29 X 1985; A. Wołek, *O śmierci polskiego księdza*, „Dziennik Polski", 31 X 1985; Obserwator [M. Karren-Zagórska], *Zbrodnia na ks. Popiełuszce*, „Dziennik Polski", 16 XI 1985; TEN [pseud.], *Duch jest nieśmiertelny*, „Dziennik Polski", 13 X 1986.

[231] Zob. *Nowy katalog NOWEJ*, „Puls" 1987, nr 36, s. 80 [reprodukcja katalogu NOW-ej, s. 6]; *Bibuła*, J. Strękowski (red.), Warszawa 2019, s. 119. Autorowi nie udało się dotrzeć do egzemplarza tego wydania, którego nie ma w zbiorach Stowarzyszenia Wolnego Słowa, grupującego środowisko NOW-ej (Korespondencja elektroniczna z Wiesławem Bielińskim, listopad 2023 [e-mail w zbiorach autora]), czy instytucji takich jak Europejskie Centrum Solidarności, Instytut Pamięci Narodowej i Ośrodek „Karta". Stąd brak jest bliższych informacji o polskiej wersji *Umyślnego zabójstwa*…. W rozmowie na temat możliwych przyczyn braku fizycznych śladów po tej kasecie, Jacek Fedorowicz, odwołując się do własnych doświadczeń, stwierdził, że często ogłaszano publicznie wydanie jakichś nagrań lub filmów, które w rzeczywistości pozostawały jako taśmy-matki w

i Telewizji, informację o filmie zamieścił wspominany już biuletyn „Aktualności Radiowo-Telewizyjne”[232].

### 1.5.2. O filmie *Zabić księdza*

Amerykańska stacja telewizyjna Hallmark zapowiadała w 1987 roku własną ekranizację sztuki Harwooda w reżyserii Jacka Golda, twórcy wyświetlanej także w PRL-owskiej telewizji *Ucieczki z Sobiboru* (*Escape from Sobibor*, 1987)[233]. Nigdy jednak do niej nie doszło – być może z powodu pojawienia się w tym samym roku kolejnego filmu o tej tragedii, przyjmującego inną interpretację. Już nie dramatu polityczno-sądowego, a opowieści heroicznej o wymowie uniwersalnej: choć wywodzącej się z polskich doświadczeń, to posiadającej łączność z doświadczeniem ogólnoludzkim.

„Zafascynowała mnie w historii męczeńskiej śmierci księdza Popiełuszki wyjątkowa klarowność konfrontacji dobra i zła”, mówiła Agnieszka Holland, autorka filmu *Zabić księdza* (*To Kill a Priest*, 1988), przy innej okazji wyjaśniała jego strategię narracyjną: robiąc film polityczny o Polsce dla zachodniego widza, trzeba pokazywać uniwersalne schematy bardziej niż konkretne wydarzenia[234]. Choć *Zabić księdza* nie należy do kina brytyjskiego w ścisłym sensie produkcyjnym (to koprodukcja francusko-amerykańska), pozostaje ważnym ogniwem brytyjskich ekranowych wyobrażeń o sprawie ks. Popiełuszki. Uwzględnienie filmu w korpusie badawczym uzasadnia jego obecność w brytyjskim obiegu recepcyjnym, angielski język dialogów oraz liczna brytyjska obsada w głównych i istotnych rolach drugoplanowych. Jej przewagę odnotowywali z pewnym zdziwieniem także tamtejsi recenzenci, zwracając uwagę, że poza francuskim odtwórcą roli księdza i amerykańskim aktorem grającym jego zabójcę większość ważniejszych postaci powierzono Brytyjczykom[235]. Film stanowi zarazem

---

podziemnych kopiarniach (Korespondencja elektroniczna z Jackiem Fedorowiczem, styczeń 2024 [e-mail w zbiorach autora]).

[232] *Polonica. Rekonstrukcja procesu w sprawie zabójstwa księdza Popiełuszki*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne” 1986, nr 10, s. 51.

[233] *Play made into film for TV*, „The Times”, 16 VII 1987.

[234] Zob. *„Mieć większe poczucie wolności” – z Agnieszką Holland rozmawia Florian Hryniewiecki*, „Kultura Niezależna” 1986, nr 24–25, s. 55–56; B. Janicka, *Gra ze światłem*, „Film” 1988, nr 40, s. 5. W komentarzu Bożeny Janickiej, wyliczającej, jakich tematów dotyka *Zabić księdza*, cenzura zostawiła ogólny zwrot „przemocy w świecie”, a nakazała usunąć sprecyzowanie: „wynaturzeń pewnego aparatu w pewnym systemie władzy” (AAN, GUKPPiW, 3892, Informacja bieżąca nr 116, 2 IX 1988, k. 11).

[235] Połowa, dokładnie 15 z 30 aktorów wymienionych w napisach (odtwórcy ról pierwszo-, drugoplanowych i epizodów). Brytyjczykiem był także Timothy Burrill, jeden ze współproducentów. Pisali o tym: V. Mather, *American Dream that died*, „The Daily Telegraph”, 17 XI 1988; S. Johnson, *Films that came in from the cold*, „The Independent”, 17 XI 1988; K. Macdonald, *Poor job, father*, „Manchester Evening News”, 13 IV 1989.

porównawczy kontrapunkt dla wcześniejszych brytyjskich realizacji radiowej i teatralno-telewizyjnej.

Filmowy ks. Alek jest postacią o biografii różnej od biografii ks. Jerzego Popiełuszki, choć w geście „pokrewieństwa" ze swoim realnym odpowiednikiem nosi jego pierwsze imię[236]. A zwrot „zabić" w tytule to rozkaz wydany milicjantowi, który pod wpływem promieniowania dobra od swojego adwersarza, księdza właśnie, wodzony jest na pokuszenie[237]. Głównym protagonistą filmu jest bowiem Stefan, kapitan Milicji Obywatelskiej, organizator zamachu i współsprawca morderstwa. Twórcy *Zabić księdza* (Holland i scenarzysta Jean-Yves Pitoun) zdecydowali się więc na radykalną zmianę, przyjmując optykę, którą Harwood i Billington tylko sygnalizowali, kierując uwagę na przemianę Piotrowskiego[238].

W poszukiwaniu uniwersalnego konfliktu autorzy obdarzają księdza i milicjanta pragnieniami kojarzonymi z drugą stroną. Alek ma pokusy cielesne, a Stefan poszukuje absolutu, który finalnie odnajduje w ideologii. Paralelność ich losów podkreślają zwłaszcza drobne elementy, np. obaj wychowują psy. Milicjant złośliwie nazywa swojego psa Papież, a ksiądz – Szpieg (pies ks. Popiełuszki wabił się Tajniak). Jedynie napisy na końcu filmu informują, że fabuła jest inspirowana historią ks. Popiełuszki i oddają hołd jego odwadze (błędnie podano datę 17 października, jako dzień uprowadzenia i zamordowania księdza).

Zgodnie z deklaracją reżyserki Solidarność jest tłem zdarzeń, a nie treścią. Już od *Kobiety samotnej* (produkcja 1981, premiera 1987) jasne było krytyczne spojrzenie Holland na ten ruch[239]. Nie zrobiła filmu o nim, ale na jego tle, zaznaczonym dość wiernie. Plansze w prologu filmu informują, że Solidarność to był ruch wolnościowy (*free popular movement*), który narodził się w 1981 roku (z taką błędną datą)[240]. W wyjaśnieniu pominięto jej związkowy,

---

[236] Jerzy Popiełuszko zmienił imię w 1971 r. Urodził się jako Alfons Popiełuszko, na co dzień posługiwał się zdrobnieniem Alek właśnie (M. Kindziuk, *Jerzy Popiełuszko. Biografia*, Kraków 2018, s. 21–24).

[237] Wspomniane wcześniej opracowanie cenzury dokonuje redakcji tytułu z *Zabić księdza* na *Śmierć księdza*, odsuwającej ciężar interpretacji ze sprawstwa na okoliczności (AAN, GUKPPiW, 3892, Informacja bieżąca nr 116, *op. cit.*).

[238] Katarzyna Mąka-Malatyńska nazywa protagonistów „Alek/Popiełuszko" i „Stefan/Piotrowski", co pokazuje jak mocno, mimo wysiłków twórców, spod kostiumu metafory wychodziły realne postaci (K. Mąka-Malatyńska, *Agnieszka Holland*, Warszawa 2009, s. 119).

[239] K. Kornacki, *Solidarność na ekranie. Wizerunki polskie*, [w:] K. Kornacki, A. Bilecki, *Solidarność na ekranie. Wizerunki fabularne*, Gdańsk 2024, s. 62–63.

[240] Być może najtrafniej byłoby uznać, że błędy obecne na planszach wynikają z drugorzędnego potraktowania warstwy faktograficznej w filmie, który programowo upraszczał polski kontekst historyczny i społeczny, aby uczynić go szybciej czytelnym dla zagranicznego odbiorcy. W tym sensie data 1981 może być efektem przyjęcia perspektywy zachodniego widza, dla którego Solidarność wiązała się przede wszystkim ze stanem wojennym i nagłym umiędzynarodowieniem sprawy polskiej.

pracowniczy wymiar – a być może to pomogłoby zrozumieć zachodnim widzom, dlaczego ks. Alek realizuje posługę wśród warszawskich robotników. W warstwie ikonograficznej obecność napisów „Solidarność" jest częsta, twórcy wplatają też przebitki archiwalne zrealizowane w Polsce (można usłyszeć np. skandowanie po polsku hasła „Nie ma wolności bez Solidarności!").

Odwołania do konkretnych wydarzeń są subtelniejsze i niemal niemożliwe do identyfikacji dla zachodniego widza. W pierwszym akcie filmu, w czasie interwencji milicji dochodzi do samobójstwa dziennikarza, który rzuca się z okna. Historia jest prawdziwa: 13 grudnia 1981 r., podczas próby internowania odebrał sobie życie w ten sposób dziennikarz Jerzy Zieleński, redaktor naczelny związkowego „Tygodnika Mazowsze"[241]. W scenie tej widzowie poznają protagonistów filmu pośród świadków tragedii.

Szczególnie problematyczne okazują się te uproszczenia, które ingerują w historyczną logikę przedstawianych zdarzeń. Dla odbiorcy spoza Polski mogły one brzmieć wiarygodnie, choć w istocie zniekształcały mechanizmy funkcjonowania aparatu władzy i opozycji w PRL. Młody milicjant Feliks, podwładny Stefana, jest obiektem złośliwych docinków ze strony kolegów jako niepewny, a to dlatego, że przed stanem wojennym próbował założyć związek zawodowy w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych. Widz ma z tego zrozumieć, skąd bierze się gorliwość Feliksa w realizowaniu karkołomnych poleceń przełożonych, łącznie z morderstwem ks. Alka. Prawdziwy Związek Zawodowy Funkcjonariuszy MO nie zdołał ukonstytuować się w 1981 roku, a co istotne, jego aktywistów niezwłocznie pozbawiano pracy pod różnymi pretekstami, część została później internowana[242]. Ten element biografii Feliksa jest niewiarygodny i odbiera logikę fabule filmu w innym miejscu. Związkowcy zyskiwali status osób publicznych, gdyż działalność związkowa podczas 16 miesięcy legalnego istnienia Solidarności prowadzona była jawnie. Autorzy filmu nie tłumaczą, w jaki sposób anonimowość zachował Feliks, któremu w filmie udaje się zinfiltrować otoczenie ks. Alka i pozostać nierozpoznanym.

Wygodne dla fabuły filmu pozostaje także stwierdzenie pułkownika MO, że w czasie stanu wojennego wyciszano aktywność Służby Bezpieczeństwa przeciwko klerowi (dlatego

---

[241] Pośrednio jest to także przywołanie okoliczności śmierci dziennikarza Henryka Hollanda, ojca reżyserki filmu. Krzysztof Persak twierdzi, że wypadnięcie Hollanda z okna w czasie najścia Służby Bezpieczeństwa na mieszkanie dziennikarza było następstwem próby samobójczej, a nie zamachu, jak przez lata twierdzono (K. Persak, *Sprawa Henryka Hollanda*, Warszawa 2006).

[242] G. Majchrzak, *Milicjanci przeciwko władzy. Związek Zawodowy Funkcjonariuszy MO w 1981 roku*, „Mówią Wieki" 2013, nr 10, s. 34–37.

Stefan jest tak zadowolony, że „w końcu" może zacząć działać, szykując uprowadzenie ks. Alka). Nie jest to prawdą w świetle aktywności Wydziałów IV Komend Wojewódzkich MO, które podlegały osławionemu Departamentowi IV MSW, odpowiadających za zwalczanie „antypaństwowej" działalności Kościołów i związków wyznaniowych. Jak pisała historyczka Marta Marcinowska, najgłośniejszym przypadkiem była sytuacja ks. Bolesława Jewulskiego. Kapłan w grudniu 1981 r. krytycznie odniósł się do stanu wojennego, co doprowadziło do jego aresztowania i skazania na 3,5 roku więzienia. Został zwolniony w wyniku amnestii w 1983 r. Inni duchowni, jak o. Franciszek Mazur i o. Stefan Dzierżek, także zostali skazani na kilka lat więzienia. Większość księży wzywano na tzw. rozmowy ostrzegawcze i naciskano na podpisanie deklaracji lojalności[243]. Na posiedzeniu Komisji wspólnej rządu i Episkopatu jesienią 1983 r., sam wicepremier Kazimierz Barcikowski wyliczył precyzyjnie, że SB prowadzi działania przeciwko 69 księżom, w tym 2 biskupom[244].

Odejście od faktów nie było przypadkowe, lecz stanowiło konsekwencję strategii, w której z historii ks. Popiełuszki i realiów PRL zachowywano to, co wygodne narracyjnie, a resztę podporządkowywano wymogom uniwersalizującej fabuły. Dlatego najbardziej przekonujące okazują się w filmie drobiazgi scenograficzne, które mimo kreacyjnego charakteru dają efekt dużej wierności wobec realiów. Niejednorodne architektonicznie skrzyżowanie we francuskim Hawrze, zdominowane przez szare, surowe bryły, rzeczywiście wygląda jak kawałek Warszawy lat 80. XX w., a przejeżdżające nim fiaty 125p i polonezy dodatkowo uprawdopodabniają tę inscenizację. Sugestywność scenografii nie przekłada się jednak automatycznie na przekonujący obraz świata przedstawionego, zwłaszcza tam, gdzie film upraszcza społeczne i polityczne realia PRL, co stało się zresztą podstawą zarzutów stawianych Agnieszce Holland. Sheila Johnston z „The Independent" pisała o osobliwym braku narodowego zakorzenienia: polska reżyserka, francuskie plenery i francuski odtwórca roli księdza oraz brytyjska obsada nie składały się na spójną tożsamość przedstawionego świata[245].

Dalsze zastrzeżenia formułowali inni brytyjscy recenzenci. „The Guardian" uznał, że film nie wykorzystuje dramatycznego potencjału historii i z trudem przebija się przez warstwę nadwątlonej autentyczności. Za wzór wskazał Andrzeja Wajdę, dodając, że podobną energię mogłaby nadać opowieści sama Holland, gdyby realizowała ją we własnym języku. „The Daily Telegraph" zarzucał filmowi, że nie odtwarza przekonująco czasu i miejsca

---

[243] M. Marcinkiewicz, *Artykuł 35*, „Polityka" 2017, nr 50, s. 60–63.

[244] A. Dudek, R. Gryz, *Komuniści i kościół w Polsce*…, *op. cit.*, s. 402–403.

[245] S. Johnson, *Films that came in*…, *op.cit*.

wydarzeń, nie sprawdza się jako thriller polityczny, a hagiograficzne ujęcie księdza osłabia wymowę opowieści o męczeństwie i opresji. „Manchester Evening News" krytykował nieprzekonującą kreację Christophera Lamberta oraz emocjonalną obojętność filmu, który nie oddawał sprawiedliwości ludziom Solidarności (o ruchu wspomniał też „The Guardian"). Bardziej wyważony ton miała opinia „The Times". Dziennik dostrzegł w filmie wartość zdystansowanej rekonstrukcji nieudolnie przeprowadzonej zbrodni oraz przenikliwą analizę mentalności funkcjonariusza aparatu władzy[246].

Na tle tych uwag warto jednak zaznaczyć, że *Zabić księdza* trafnie ujmuje ideowe zagubienie Solidarności po śmierci ks. Popiełuszki. Proboszcz parafii ks. Alka cieszy się z tłumów na pogrzebie księdza i patriotyczno-opozycyjnego wzmożenia. Dylemat, czy podziemna Solidarność ma być walcząca (odpłacanie analogicznie na przemoc), czy świadcząca (poprzez nagłaśnianie przypadków łamania prawa, aby zachodnia opinia publiczna mogła naciskać na reżim w Polsce), rzeczywiście towarzyszył opozycji w połowie lat 80. XX w.[247]. W filmie pokazano nawet bezsensowny akt przemocy podziemia – pies Papież zostaje otruty, aby symbolicznie naznaczyć rodzinę Stefana jako związaną z aparatem władzy. Mariola Jankun-Dopartowa, analizując twórczość Agnieszki Holland, nazwała ten mechanizm „pułapką kultury", która podsuwa dwa stereotypy buntu: niepodległościowy, związany z walką, oraz romantyczny, związany z etyką[248]. Idąc za tym rozpoznaniem, trafniej byłoby powiedzieć, że film ujmuje Solidarność za pomocą gotowego repertuaru symboli, mitów i znaków, co sprzyja jej estetyzacji i osłabia historyczną konkretność przedstawienia.

W otwarciu filmu zdjęcia lotnicze pokazują różnorodny tłum z transparentami i zdjęciami Lecha Wałęsy krążący wokół napisu „Solidarność". Zwróciła na to uwagę Elżbieta Ostrowska, pisząc, że przedstawienie Solidarności w ten sposób ogranicza ją do połaci

---

[246] Powyższy akapit na podstawie: V. Mather, *American Dream*…, *op. cit.*; K. Macdonald, *Poor job*…, op. cit.; D. Malcolm, *One more from the heart*, „The Guardian", 17 XI 1988; *Critical review of the week*, „The Independent", 19 XI 1988.

[247] Jak pisał Jan Olaszek: „Ostatecznie w sporach wewnątrz podziemnej „Solidarności" zwyciężyła koncepcja »długiego marszu«, rozwijania społeczeństwa podziemnego. Zakładała ona tworzenie niezależnego ruchu wydawniczego, niezależnej oświaty, nauki, kultury, prowadzenie działalności związkowej. Chodziło o nastawienie się na działanie długofalowe i oczekiwanie na odpowiednie zmiany. Namawiano działaczy do aktywności w samorządach pracowniczych. Jednocześnie podtrzymywano bojkot związków zawodowych zależnych od władz. Zróżnicowanie to wynikało zarówno z postawy idealistycznej, w której to należy zachowywać wierność »Solidarności«, jak i realistycznej (uznania samorządów za realnie działające, a oficjalnych związków za fasadowe)". Zob. J. Olaszek, *„Solidarność" i opozycja demokratyczna w PRL w latach 1982–1988 a problem realizmu politycznego*, „Politeja" 2013, nr 3 [online], https://doi.org/10.12797/Politeja.10.2013.25.09 [dostęp: 2.07.2026].

[248] M. Jankun-Dopartowa, *Gorzkie kino Agnieszki Holland*, Gdańsk 2006, s. 200–201.

pobielonej ziemi – w ograniczonej perspektywie umyka jej sens[249]. Podobnie odniosła się do pierwszej sekwencji Mariola Jankun-Dopartowa, która uznała, że jest to osobista wykładnia stosunku Holland do Solidarności. Przez symboliczne kółko wydrapane w szybie milicyjnego autokaru widz otrzymuje zawężony wgląd w świat zewnętrzny – metaforę ograniczonej percepcji i bariery komunikacyjnej. Harcerze, resortowe dzieci jadące na obóz, widzą demonstrację z transparentami Solidarności, ich rówieśnik odrywa się od tłumu i biegnąc za pojazdem pokazuje im „victorię", znak zwycięstwa ułożony z palców. Scena ta, zdaniem badaczki, zawiera kluczowe motywy całego filmu: rozdzielenie światów, oddalenie rzeczywistości od Polski posierpniowej i w końcu – marginalizację ideałów Solidarności[250].

Puenta filmu kontynuowała ten nie podnoszący na duchu początek, w którym Solidarność jest tylko inkrustacją. Pod koniec, już o zachodzie słońca kadr przedstawia tłum wiernych pod kapliczką. Scenom towarzyszy pieśń *The Crimes of Cain* nagrana przez pieśniarkę Joan Baez specjalnie do filmu:

> Czy słyszysz Ojcze bicie dzwonu? […]
> Wkrótce pola i kościoły
> Przepełni solidarność serc.
> Wszedłeś w nasze życie i z nami zostaniesz,
> Stanąłeś do walki z przerażeniem nocy
> i morzem kainowych zbrodni[251].

Symboliczne ujęcia i muzyka na końcu filmu przywołują porządek niemal hagiograficzny, co brać się też może po części z podążania za reakcją zachodniej opinii publicznej na zabójstwo ks. Popiełuszki i proces toruński. Szczególny jest tu przypadek brytyjski.

Wizyta Malcolma Rifkinda, ministra stanu w brytyjskim rządzie, w PRL w listopadzie 1984 r., była fetowana w Warszawie jako dyplomatyczny sukces. Mimo niskiej rangi politycznej, miał to być dowód zręczności rządu Jaruzelskiego, przełamanie izolacji międzynarodowej przyjętej przez Zachód po wprowadzeniu stanu wojennego. Rifkind nie dał się wykorzystać propagandowo. Po nieoficjalnej konsultacji z przedstawicielem Solidarności

---

[249] E. Ostrowska, *Duma i uprzedzenie – krytyczne dyslokacje filmu „Zabić księdza" Agnieszki Holland*, „Kwartalnik Filmowy" 2021, nr 116, s.152.

[250] M. Jankun-Dopartowa, *Gorzkie kino…*, *op. cit.*, s. 211.

[251] Tłum. Beata Ściborowska.

w Londynie, a może i za sprawą żony, mającej polskie korzenie – złożył kwiaty na grobie ks. Popiełuszki już kilka dni po pogrzebie. Był więc pierwszym zachodnim politykiem, który wykonał taki symboliczny gest hołdu dla kapłana Solidarności i zapoczątkował pewnego rodzaju tradycję, kultywowaną do końca PRL. „Oburzony gen. Jaruzelski anulował spotkanie z brytyjskim sekretarzem stanu, Jerzy Urban stwierdził zaś, że Rifkind zachowywał się, jakby »odwiedzał byłą kolonię brytyjską«. Słowa te cytowały wszystkie dzienniki brytyjskie", relacjonował Patryk Pleskot[252].

Zatarło się więc złe wrażenie braku jakiejkolwiek reakcji brytyjskiego rządu po zaginięciu księdza 19 października i ogłoszeniu jego śmierci. Dramat Harwooda i jego telewizyjna realizacja mogły mieć podstawy komercyjne, ale można je także interpretować jako szczery objaw zszokowania Brytyjczyków aktem politycznego terroru i próbami rozmycia odpowiedzialności podczas procesu toruńskiego. Przyznać jednak trzeba, że był to gest niezauważony szerzej. Współcześnie, *Umyślne zabójstwo…* nie znalazło się w almanachu *Saints, Clergy and Other Religious Figures on Film and Television, 1895-2003*, odnotowującym film Holland, dotykający w końcu tych samych zdarzeń[253].

Pod koniec 1988 r. w czterech polskich miastach odbyły się seanse *Zabić księdza*, połączone ze spotkaniami z Agnieszką Holland i Jean-Pierre'em Alessandrim, producentem obrazu[254]. Recenzje filmu w oficjalnej prasie czasów komunistycznych miały wyraźnie niechętny ton, co wynikało z oczywistych uwarunkowań politycznych. Skandaliczną recenzję w „Polityce" (próbka jej stylu: „[K]lechda domowa o księdzu symbolu [...], wygładzona z kantów psychologii, realiów, detali, tak aby wzruszała i przerażała"), jeden z oburzonych korespondentów tygodnika nazwał „funkcyjno-resortową"[255]. Po 1989 r. film nadal spotykał się z chłodnym odbiorem – krytykowano go jako nieudane dzieło, które rzekomo wybiela postać Grzegorza Piotrowskiego. Agnieszce Holland zarzucano także brak zrozumienia dla sytuacji Kościoła katolickiego w Polsce[256].

---

[252] P. Pleskot, *Kłopotliwa panna „S"*, *op. cit.*, s. 429–431. Margaret Thatcher złożyła kwiaty na grobie podczas wizyty w PRL w 1988 r.

[253] A.C. Paietta, *Saints, Clergy and Other Religious Figures on Film and Television, 1895-2003*, Jefferson 2005, s. 155.

[254] Film wyświetlono w Gdańsku, Gorzowie Wielkopolskim, Krakowie i Warszawie. „Była to kopia w oryginalnej, angielskiej wersji językowej, z napisami francuskimi i czytaną po polsku listą dialogową. Mimo zamkniętego charakteru pokazów, zainteresowanie publiczności było wszędzie ogromne", relacjonował Tadeusz Szyma (*Idem*, *„Zabić księdza"*, „Tygodnik Powszechny" 1988, nr 51–52, s. 11).

[255] Zob. W. Pawłowski, *Bond zabija księdza*, „Polityka" 1988, nr 41, s. 9; *Listy do redakcji*, „Polityka" 1988, nr 43, s. 3.

[256] K. Mąka-Malatyńska, *Agnieszka Holland*, *op. cit.*, s. 120–121.

„[W]ątpię […] czy jest to film, który mógłby wzbudzić duże zainteresowanie" – ocenił pracownik warszawskiej wypożyczalni kaset wideo, zapytany w 1988 r. przez dziennikarkę partyjnego tygodnika „Odrodzenie" o szanse rynkowe filmu *Zabić księdza* u widowni bez inteligenckiego zaplecza. Jakie mógł mieć więc szanse za granicą, jeżeli nawet w PRL nie mógł mu pomóc ani temat poruszający pamięć zbiorową, ani cecha „rodzimości"[257]? „Trudny do sprzedaży zarówno na rynku głównego nurtu, jak i w sektorze *art-house*", wieszczył amerykański tygodnik branżowy „Variety"[258]. Nader trafnie, gdyż zyski z dystrybucji w USA zamknęły się w skromnych 12 tys. dolarów, na świecie dobijając do 30 tysięcy[259].

### 1.6. Solidarność w konwencji szpiegowskiej

Pod koniec lat 80. XX w. Wielka Brytania nie zajmowała nieprzejednanego stanowiska wobec PRL. Krytykując działania polskich władz wobec opozycji, dążyła zarazem do złagodzenia ich polityki. Na forum międzynarodowym lobbowano za formalnym podtrzymywaniem kontaktów z Polską, dając własny przykład: w 1987 r. parlament brytyjski odwiedziła oficjalna delegacja polskiego Sejmu[260]. W czerwcu 1988 r. wizytę w Londynie złożył prezydent Ronald Reagan. W rozmowie prywatnej prezydent USA i premier Margaret Thatcher spekulowali, czy w Europie nadchodzi przełom, choć nie wyobrażali sobie, jak „blisko było do pełnego triumfu". Wizyta była potwierdzeniem dotychczasowej strategii obojga polityków, której celem było stopniowe podkopywanie obowiązującego w Europie ładu i osłabianie „imperium zła"[261].

W listopadzie 1988 r. premier Thatcher rozpoczęła oficjalną wizytę w Warszawie. Trzy tygodnie wcześniej w sieci ITV odbyła się premiera serialu *Game, Set & Match* (pol. *Gem, set i mecz*, reż. Ken Grieve, 1988) o tematyce sensacyjno-szpiegowskiej. Zimnowojenna gra o równowagę sił rozpoczyna się w nim wydarzeniami w Polsce w 1980 r. Bernard Samson,

---

[257] Dziennikarka nazwała *Zabić księdza* filmem polskim, jakby podłączając się pod międzynarodowy sukces autorki, ale dla równowagi, zgodnie z optyką propagandy PRL, dezawuując zrealizowane poza Polską filmy Holland, przez tendencyjny wybór cytatu (L. Wójcik, *Wideo-hity, wideo-zgrzyty*, „Odrodzenie" 1988, nr 5, s. 11). *Zabić księdza* także figuruje na liście filmów wydanych przez Video NOWą, dotyczy go jednak podobne zastrzeżenie co kasety w wydaniem *Umyślnego zabójstwa…* (*Bibuła*, *op. cit.*).

[258] L. Klady, *To Kill A Priest (Le Complot)*, „Variety", 7 IX 1988.

[259] *To Kill a Priest*, „The Numbers" [online], https://www.the-numbers.com/movie/To-Kill-a-Priest#tab=summary [dostęp: 2.07.2026].

[260] P. Pleskot, *Kłopotliwa panna „S"*, *op. cit.*, s. 554–557.

[261] M. Szukała, *30 lat temu zakończyła się wizyta Margaret Thatcher w Polsce*, „Dzieje.pl" [online], https://dzieje.pl/aktualnosci/30-lat-temu-zakonczyla-sie-wizyta-margaret-thatcher-w-polsce [dostęp: 2.07.2026].

główny protagonista opowieści, brytyjski szpieg mierzący się z podejrzeniami o zdradę, wraca pamięcią do zadania, które realizował w Gdańsku w czasach rewolucji Solidarności. Miał pozyskać informacje o ruchach wojsk sowieckich i postarać się ostrzec opozycyjnie zorientowanych Polaków przed nadciągającym zagrożeniem. Pomagał mu w tym dawny przyjaciel, którego syn służył w Wojsku Polskim. Podczas spotkania władz „Solidarności" Samson zorientował się, że jego działania są obserwowane przez polski kontrwywiad i musi uciekać z Gdańska. Przy przekraczaniu zielonej granicy jego przyjaciel zginął, ale Samsonowi udało się dotrzeć do Berlina Zachodniego.

Sceny te zajmują kilkadziesiąt minut akcji pierwszego i drugiego z 13 odcinków serialu. Służą do podkreślenia niejasnej przeszłości bohatera. Próżno szukać ich w powieściowym pierwowzorze Lena Deightona pt. *Gem w Berlinie* (wyd. polskie: Warszawa 1991, tłum. Michał Ronikier), w którym „nieudana akcja w Gdańsku" wspomniana jest tylko w dialogu, osadzona w 1978 r. Serial rozwinął ten wątek, odpowiednio przenosząc go w czasie o dwa lata.

Wplecenie rewolucji Solidarności do ekranowych perypetii, poszerzających biografię Bernarda Samsona, jest zrozumiałe. W 1988 r. zachodni widzowie mogli łatwo skojarzyć walkę polskiej Solidarności z informacjami w mediach wolnego świata. Solidarność nadawała posmaku prawdopodobieństwa akcji osadzonej w sytuacji przełamywania starego porządku nową rewolucją i zagrożenia militarnego, toczącej się w konkretnym kraju. Zwłaszcza, że odczuwana już była zapowiedź nowego przełomu, ale o trudnym do przewidzenia przebiegu i skutkach, jak wskazuje przywołana wyżej rozmowa Thatcher z Reaganem. Fabułę można więc interpretować również jako echo produkcji Hollywood o zabarwieniu antysowieckim z połowy lat 80. XX w., które wyrażały „organiczny lęk przed komunistycznym Innym (i przed potencjalnym ideologicznym przewrotem na Zachodzie)", jak zauważył Kris Van Heuckelom[262].

Len Deighton jako producent wykonawczy pilnował realizmu, tak jak w swoich książkach, jako mistrz gatunku i „przewodnik po świecie szpiegów", jak ujął to jeden

[262] K. Van Heuckelom, *Nostalgia, solidarność, (im)potencja. Obrazy polskiej migracji w kinie europejskim (od niepodległości do współczesności)*, Kraków 2022, s. 129. Nominalnie, „innym" na brytyjskiej ziemi jest postać George'a Kosinskiego, właściciela warsztatu samochodowego w Londynie i polskiego szwagra Samsona. W przypadku tej postaci w serialu nie występują żadne solidarnościowe konteksty. W kolejnym trzytomowym cyklu powieści (opublikowanych w latach 90. XX w., niewydane w Polsce) zyskuje pogłębioną biografię, która obejmuje moralne przebudzenie pod wpływem Jana Pawła II. Co skutkuje m.in. powrotem do PRL i podjęciem próby przeprowadzenia przez granicę pozostałych członków rodziny, zakończonej tragicznie (Korespondencja elektroniczna z Robem Mallowsem, lipiec 2025 [e-maile w zbiorach autora]).

z badaczy[263]. Chodziło w nich również o budowę wizerunku brytyjskiego wywiadu, bez odwoływania się do efekciarskich rozwiązań filmów sensacyjnych, na czele z serią o Jamesie Bondzie – rozgrywających się w jakiejś fikcyjnej republice bananowej, rządzonej przez wojskowego watażkę. Serialowi Grievego bliżej do politycznych thrillerów Costy-Gavrasa z lat 60. XX w.: *Z.* (1969) i *Zeznania* (*Confession*, 1970). Przy czym, na co zwrócił uwagę Patryk Pleskot, „zachodnie służby specjalne były zainteresowane przecenianiem roli zagrożenia ze strony Moskwy, co po prostu było im na rękę"[264].

Dlatego, konstruując intrygę serialu zadbano o historyczne realia, potęgujące nastrój niepewności. Spotkanie władz Solidarności, które pokazane jest na ekranie, ma dotyczyć organizacji uroczystości odsłonięcia pomnika Poległych Stoczniowców 1970. Samson próbuje wybadać, jak poważna jest groźba obcej interwencji w Polsce i czy realna jest możliwość wojskowego przewrotu wewnętrznego. Są to nawiązania do manewrów Układu Warszawskiego „Sojuz '80" z początku grudnia 1980 roku, w powszechnym odbiorze straszaka na polskie władze, które – zdaniem Moskwy – powinny przyjąć siłowy kurs wobec Solidarności[265]. Wiadomo też, że przewrót „zapowiadany" przez Samsona ostatecznie spełnił się jako stan wojenny i dyktatura Wojskowej Rady Ocalenia Narodowego. Z perspektywy widza w Polsce (czy też znającego polską historię) dopełnia to zakładany efekt realizmu.

Pierwsze prace nad serialem rozpoczęły się w 1986 r., „polskie" zdjęcia realizowano w Manchesterze i pobliskim Bolton w listopadzie 1987 r.[266]. Choć inscenizacja Gdańska z roku 1980 zasługuje na uznanie za swoją wizualną skrupulatność, to w miarę rozwoju akcji widać jak wierność realiom bywa zarazem nośnikiem uproszczeń. W kwestii scenografii zadbano o detale – budynki mają polskie szyldy („kiosk", „hotel"), wrażenie robi zwłaszcza neon „Teatr Wybrzeże", w który udrapowano teatr The Albert Halls w Bolton. W dialogach często słychać polski język. Najczęściej zapewnia to aktorka Dorota Kwiatkowska, wówczas na emigracji,

---

[263] J.A. Wiant, *Spy Fiction, Spy Reality*, „American Intelligence Journal" 2004, Vol. 22, s. 21.

[264] P. Pleskot, *Kłopotliwa panna „S"*, *op. cit.*, s. 551.

[265] A. Paczkowski, *Droga do „mniejszego zła". Strategia i taktyka obozu władzy lipiec 1980 – styczeń 1982*, Kraków 2002, s. 103–115.

[266] R. Mallows, *Eastern Europe in England*, „The Deighton Dossier" [online], https://deightondossier.blogspot.com/2021/08/easern-europe-in-england.html [dostęp: 2.07.2026]; R. Mallows, *Game, Set & Match – The TV Series*, „The Deighton Dossier" [online], https://deightondossier.net/films/gsmtv/ [dostęp: 2.07.2026]).

w roli związkowej tłumaczki, inni aktorzy recytują po polsku wyuczone kwestie – bywa, że z komicznym dla polskiego widza efektem[267].

Wydaje się jednak, że ukłonem w stronę wyobrażeń zachodniego widza o życiu za żelazną kurtyną jest natrętna sowietyzacja serialowej PRL. Np. polski przyjaciel Samsona nazywa się z rosyjska Jurij Rostow, wojskowe ciężarówki mają czerwone gwiazdy na burtach, a ze ścian budynków spogląda na wszystko bacznie Lenin na rozlicznych konterfektach. Kontrapunktem jest tu symbolika solidarnościowa, która niejako broni polskiego ducha: biało-czerwone sztandary z logo związku; wolnościowe hasła niesione na demonstracji, którą mijają bohaterowie; podniosła, patriotyczna atmosfera spotkania władz Solidarności (posunięta w stronę religijnej mistyki), zakłóconego brutalnym wtargnięciem milicji.

Inscenizacja w tej ostatniej sekwencji jest wręcz przesadna, panuje chaos motywów. Scenografia spotkania zawiera elementy zaczerpnięte ze strajku sierpniowego: rodzaj przepierzenia w sali, na którym wiszą kwiaty i portrety Matki Boskiej i papieża, jak na bramie nr 2 Stoczni Gdańskiej, oraz tablice z hasłami „Niech żyje MKS" i „Żądamy wolnych związków zawodowych"; I Krajowego Zjazdu Delegatów NSZZ „Solidarność": rzędy siedzeń dla uczestników, sztandary zwisające z sufitu; uroczystości odsłonięcia pomnika Poległych Stoczniowców 1970: przeskalowana makieta monumentu jest centralnym punktem, wizualnie dominują również sztandary z napisem „Pamiętajmy o tych, którzy zginęli 16 grudnia 1970". Co więcej, w ścieżce dźwiękowej tej sekwencji słychać utwór The Beatles *Yellow Submarine* – w ślad za scenką rodzajową ze strajku zanotowaną przez Ewę Milewicz w pisanym na gorąco w 1980 r. reportażu *Ja, happening, stocznia*[268]. Ten wizualny i symboliczny nadmiar – choć miejscami efektowny – osłabia spójność przekazu, balansując na granicy inscenizacyjnej przesady. Twórcy zdają się jednak mieć świadomość potencjalnych uproszczeń i umieszczają w narracji sygnały dystansu wobec własnej rekonstrukcji historycznej.

Mimo sensacyjnego tonu, serial w dowcipny sposób zaznaczył bowiem, że nie funkcjonuje w historycznej (i producenckiej) próżni. Bernard Samson sugeruje poznawanym Polakom, że jest dziennikarzem. To uzasadniony wybór, gdyż około 5 tysięcy zagranicznych korespondentów odwiedziło PRL w okresie legalnej działalności Solidarności 1980–1981[269]. Jego rolę gra Ian Holm, aktor pamiętany jako Lech Wałęsa ze *Strajku*, tak jak *Game, Set…*

---

[267] Podobnie drażniąco dla polskiego ucha brzmi *Grudniowa ballada* zaśpiewana z silnym anglosaskim akcentem w *Trzech dniach w Szczecinie*.

[268] E. Milewicz, *Ja, happening, stocznia*, „Wolność i Solidarność" 2010, nr 1, s. 133. We właściwym kontekście historycznym piosenkę wpleciono do ścieżki dźwiękowej *Strajku* i szwedzkiego *Dagar i Gdansk*.

[269] *Panopticum bzdury, czyli Polska 1982 w krzywym zwierciadle „wolnej prasy"*, Warszawa 1982, s. 5.

wyprodukowanego przez Granada Television dla sieci ITV. „Dziennikarz" Samson dostaje ofertę zrobienia wywiadu z Wałęsą, ale tuż przed rozmową rezygnuje z niej – Ian Holm przepraszającym uśmiechem jakby daje widzom znać, że w tej scenie mógłby spotkać samego siebie[270].

Już poza tekstem serialu można pokusić się o analogie wykraczające poza obsadowe ciekawostki. Choć byłoby przesadą utożsamiać Samsona z Wałęsą, serial miejscami sugeruje zarysowane podobieństwo ich położenia wobec struktur niewydolnych, a zarazem niebezpiecznych. Samson, podobnie jak Wałęsa w dominującym na Zachodzie wyobrażeniu o Solidarności i PRL, działa wewnątrz systemu, którego nie może zmienić gwałtownym ruchem, ponieważ groziłoby to katastrofalnymi konsekwencjami dla większej wspólnoty. W tym ograniczonym sensie brytyjski wywiad może symbolicznie przywodzić na myśl Polskę początku lat 80. XX w.: ludzie tacy jak Samson napotykają bariery awansu związane z pochodzeniem i statusem, podczas gdy ich przełożeni korzystają z przywilejów wynikających z urodzenia, koneksji i pozycji. Motyw niekompetencji klasy wyższej, odpornej na aspiracje osób o niższym statusie materialnym, pojawiał się zresztą często w szpiegowskiej twórczości Deightona[271].

Jeśli spojrzeć szerzej na kwestię pobytu protagonisty w PRL, Samson nie tylko wybrał maskę dziennikarza, lecz skorzystał z rozwiązania dobrze osadzonego w wyobraźni zimnowojennej. Motyw dziennikarza, który okazuje się kimś więcej niż tylko obserwatorem, pojawiał się już w brytyjskich przedstawieniach Polski. Jeden z recenzentów *Kwadratury koła* zauważył bowiem, że narrator filmu, formalnie dziennikarz, przez swoją wszechwiedzę i sposób narzucania antykomunistycznej interpretacji wydarzeń niebezpiecznie przypomina agenta CIA[272]. Samson, gdyby faktycznie był w Polsce późną jesienią i wczesną zimą 1980 r., miałby więc pełne prawo szukać kontaktu z młodym oficerem Wojska Polskiego. Raporty brytyjskiego wywiadu, które omawiał Patryk Pleskot, informowały, że wojsko cieszy się estymą w Polsce, analitycy wskazywali też na dylematy o podłożu patriotycznym trawiące polskich oficerów w związku ze spodziewaną interwencją[273]. Odnosząc to do sytuacji

---

[270] Holm, jak później Bernard Hill, deklarował, że nie potrzebuje spotkania z Lechem Wałęsą, by stworzyć jego przekonującą kreację, gdyż siła postaci na ekranie nie bierze się z naśladowania mimiki i gestów (E. Sussex, *Getting…*, *op. cit.*, s. 12).

[271] J.D. Stempel, R.W. Pringle Jr., T. Stempel, *Intelligence and the Cinema*, „International Journal of Intelligence and CounterIntelligence" 2002, Vol. 15, s. 120–121.

[272] P. Kemp, *The usual…*, *op.cit*.

[273] P. Pleskot, *Kłopotliwa panna „S"*, *op. cit.*, s. 135.

ekranowych: Jurij Rostow jest dumny z syna, oficera Wojska Polskiego, ale tenże Stefan Rostow, który nie chce współpracować z brytyjskim szpiegiem, ale nie wyobraża sobie również wystąpienia w mundurze przeciwko swoim rodakom[274].

Serial *Game, Set & Match* zasadza się na klarownej intrydze szpiegowskiej, która – jak stwierdził reżyser Ken Grieve – „nie jest skonstruowana po to, by ogłupić widza, lecz by ukazać relacje międzyludzkie"[275]. Kluczowa dla fabuły okazuje się dynamika relacji rodzinnych: Bernard Samson podejrzewa o zdradę swoją przełożoną, która jest jednocześnie jego żoną. Sowiecki „kret" w brytyjskim wywiadzie MI6 działa w nowych okolicznościach geopolitycznych, w realiach późnego ZSRS czasu *głasnosti* i *pieriestrojki*, ukazując wroga jako wewnętrznie złożonego. W rzeczywistości niediegetycznej, od której trudno było abstrahować, był to ZSRS upadającej potęgi militarnej – niedługo po wyemitowaniu ostatnich odcinków wojska sowieckie opuściły Afganistan.

Mimo że szerszy kontekst polityczny umyka, warto docenić jak przewidujące okazało się nawiązanie w serialu do rewolucji Solidarności z lat 1980–1981. Przypomniano ją na ekranach u progu roku 1989, który miał się okazać katalizatorem głębokich przemian w Europie Środkowej. Len Deighton był rozczarowany ekranizacją, katastrofalne wyniki oglądalności (w stosunku do 5 mln. funtów wydanych na produkcję) umocniły jego opinię. Zdecydował się zwrócić honorarium producentom serialu i na mocy zapisów kontraktu przejął wszelkie prawa do niego. Dlatego *Game, Set & Match* nie został nigdy już powtórzony w telewizji, nie jest dostępny w streamingu czy wydany na fizycznych nośnikach[276].

---

[274] Zaznacza się tu drobny kontekst obsadowy i tematyczny. Grający Stefana aktor polskiego pochodzenia Christopher Rozycki wystąpił w tytułowej roli w serialu BBC *Wynne and Penkovsky* (pol. *Wynne i Pieńkowski*, reż. Paul Seed, 1985) jako Oleg Pieńkowski, oficer sowieckiego wywiadu wojskowego, aresztowany pod zarzutem szpiegostwa dla Wielkiej Brytanii i USA.

[275] H. Hebert, *The Deighton file reopened*, „The Guardian", 24 IX 1988.

[276] Rob Mallows, autor serwisu poświęconego twórczości pisarza, sugeruje, że niechęć Deightona nie była zaciekła. Miał o tym świadczyć fakt, że pisarz ani jego reprezentanci prawni nie blokowali licznych udostępnień serialu w serwisie YouTube, dodawanych przez prywatne osoby, które w 1988 r. nagrały wszystkie odcinki na wideo (R. Mallows, *Game, Set & Match – The TV Series*, *op. cit.*).

## Rozdział 2
## Historia w planie prywatnym

### 2.1. Twórcy i konteksty produkcji

Autorskość należała do najbardziej rozpoznawalnych cech brytyjskiej kinematografii i telewizji lat 80. XX w. Nie oznaczała jednak wyłącznie silnej pozycji reżysera. Równie ważny był w tym modelu scenarzysta, a często także producent. Źródeł tego zjawiska trzeba szukać zarówno w przemianach instytucjonalnych, jak i w zmianie samego języka ekranu. Uruchomienie Channel 4, z wymogiem zamawiania poza produkcją wewnętrzną tytułów do emisji, stworzyło miejsce dla projektów otwartych na innowację formalną i tematy słabiej obecne w głównym nurcie. Wraz z rozwojem kanału i krzepnięciem jego linii programowej, pasmo *Film on Four* nabrało charakteru łącznika między telewizją i kinem, ponieważ finansowane w jego ramach filmy mogły funkcjonować w obu obiegach[277].

Równocześnie, odejście od dominacji realizacji wielokamerowej na rzecz realizacji jednokamerowej zbliżyło dramat telewizyjny do filmu. Sceny w telewizyjnych studiach zaczęto budować z krótszych ujęć, większego znaczenia nabrał montaż, a scenariusz coraz częściej stawał się nie zapisem partii dialogowych, lecz projektem narracji ekranowej[278]. Bliski związek kina z telewizją wzmacniał przy tym pozycję scenarzysty, tradycyjnie ważnego w hierarchii telewizyjnej. Efektem był rozwój modelu twórczej współpracy reżysera i literata, autora tekstu, uzupełniający dominujący dotąd styl powstawania filmu jako wyniku samotniczej pracy reżysera-indywidualisty[279]. Te różne podejścia do kina autorskiego zaznaczają się w analizie brytyjskich filmów odnoszących się do Solidarności.

W tym rozdziale przeanalizowane zostaną trzy filmy kinowe, przy których produkcji istotną rolę odegrała telewizja: dwa tematyzują Solidarność, trzeci zaś wykorzystuje nawiązania do polskiej kinematografii lat 1980–1981 jako istotny element wypowiedzi. Filmy te stanowiły nie tylko reakcję na bieżące wydarzenia polityczne, lecz przede wszystkim świadomie ukształtowane wypowiedzi artystyczne. Duncan Petrie wskazywał, że brytyjska tradycja realistyczna skupiała się na życiu, aspiracjach i problemach zwykłych ludzi, George

[277] G.W. Brandt, *Introduction*, [w:] *British Television Drama in the 1980s*, G.W. Brandt (red.), Cambridge 1993, s. 13–14.
[278] *Ibidem*, s. 12.
[279] D. Petrie, *Creativity and Constraint in the British Film Industry*, New York 1991, s. 171–176.

Brandt zaś zauważył, że dramat telewizyjny lat 80. XX w. ujmował problemy polityczne w kategoriach osobistych[280]. W analizowanych filmach dominuje fikcja: protagonistami są wymyślone postaci, wokół których rozgrywają się mikrohistorie. Historia zbiorowa nie pozostaje jednak wyłącznie tłem, lecz kształtuje prywatne życie bohaterów, ich wybory, relacje, tożsamość i postawy moralne. Odrębność tej grupy filmów wynika więc ze zmiany skali opowiadania: zamiast rekonstruować przebieg wydarzeń, filmy ukazują ich skutki w biografiach bohaterów. Z tego względu są analizowane w osobnym rozdziale, poza porządkiem zastosowanym wcześniej. Porządek ten wyznaczały ścisła chronologia przedstawianych wydarzeń historycznych, podporządkowanie tradycji docudramy lub polemika z nią, czytelne nawiązania do prototypowych postaci i sytuacji oraz dominacja planu zbiorowego, mimo pozornego skupienia na jednostkach.

Analizowane dalej produkcje, obok ujęcia mikrohistorycznego, łączy rys biograficzny twórców – artystów o nieprzeciętnych osobowościach, zaznaczających swoją obecność w brytyjskiej kulturze z dwóch skrajnie różnych punktów widzenia: Brytyjczyków i obcokrajowca. Odmienny przypadek stanowiło *Zabić księdza*. Choć film wyreżyserowała Agnieszka Holland – indywidualistka, emigrantka i twórczyni wielokrotnie podejmująca polskie tematy – został on omówiony w poprzednim rozdziale, ponieważ koncentrował się na postaci ważnej dla zbiorowej pamięci i nie przyjmował mikrohistorycznej skali opowiadania. Należał zarazem do najmniej osobistych filmów reżyserki.

## 2.2. Stan wojenny z perspektywy emigracji[281]

Na początku lat 80. XX wieku populacja Brytyjczyków polskiego pochodzenia liczyła ok. 88 tysięcy osób, głównie byli to żyjący emigranci z czasów II wojny światowej oraz ich potomkowie[282]. Około 900 Polaków szukało w Wielkiej Brytanii szansy na otrzymanie statusu uchodźcy politycznego do czasu zniesienia stanu wojennego w lipcu 1983 r.[283]. Byli to po

---

[280] *Ibidem*, s. 146–148; G.W. Brandt, *Introduction*, *op. cit.*, s. 5–7.

[281] Autor rozprawy wykorzystuje fragmenty własnego tekstu *„Gastarbeiterzy i abnegaci". Wokół telewizyjnej premiery* Fuchy *Jerzego Skolimowskiego w PRL* ([w:] *Filmowcy w rzeczywistości politycznej Polski Ludowej*, F. Gańczak, S. Ligarski (red.), Szczecin – Warszawa 2025, s. 165–180).

[282] M. Okólski, J. Salt, *Polish Emigration to the UK after 2004, Why Did So Many Come?*, „Central and Eastern European Migration Review" 2014, Vol. 3, No. 2, s. 12 [online], http://www.ceemr.uw.edu.pl/vol-3-no-2-december-2014/articles/polish-emigration-uk-after-2004-why-did-so-many-come [dostęp: 2.07.2026].

[283] *Reporting London: Polish Exiles (1983)*, „Thames TV" [online], https://www.youtube.com/watch?v=8r1JnVrSKFo [dostęp: 2.07.2026]. Materiał zostanie szerzej omówiony w drugiej części rozprawy.

części turyści, którzy postanowili nie wracać do PRL po 13 grudnia 1981 r., oraz mała ilość osób, które już w stanie wojennym uciekały np. z polskich statków w brytyjskich portach.

Między tymi trzema tożsamościami: trochę Polaka na obczyźnie, trochę politycznego uchodźcy, a może nawet obcokrajowca polskiego pochodzenia, płynnie poruszał się reżyser Jerzy Skolimowski. Konrad Klejsa tak podsumował jego stosunki z PRL: „[D]ecyzja Skolimowskiego o wyjeździe z kraju w 1968 r. miała wprawdzie kontekst polityczny – zatrzymanie *Rąk do góry* – ale nie była związana z antysemicką nagonką ekipy Gomułki. […] [Z]ostał potraktowany jako *persona non grata*, lecz nie pozbawiono go obywatelstwa i nie odebrano paszportu, dzięki czemu po 1968 r. reżyser kilkakrotnie powracał do Polski”[284]. Skolimowski w 1982 r. oceniał, że mimo wyjazdu w Polsce spędził połowę tego czasu, m.in. większość lat 1980–1981, okresu legalnej działalności Solidarności. Stwierdził także, że już przed wprowadzeniem stanu wojennego był sceptyczny co do szans Solidarności na zrealizowanie swojej misji w realiach reżimu. „Byłem defetystą, pesymistą, uważałem, że obrano zły kierunek, że wydarzy się coś potwornego. Tymczasem wokół mnie wierzono jeszcze w siłę 10 milionów”, mówił[285].

Reżyser w grudniu 1981 roku był w Londynie. Po wprowadzeniu stanu wojennego w PRL, wielu Polaków, którzy nie mogli wrócić do kraju, potrzebowało pomocy. Skolimowski zaoferował gościnę mężczyźnie, pracownikowi sezonowemu, który nie znał języka angielskiego. Gość reżysera niepokoił się o losy rodziny w kraju, widział w telewizorze wojsko na ulicach, ale nie był w stanie zrozumieć, co się dzieje. Skolimowski, jak wspominał, wobec narastającej rozpaczy lokatora zaczął tłumaczyć mu wiadomości w złagodzonej wersji. Nie mówił na przykład, że są „zabici”, tylko „ranni” itp. Pozornie powodowała nim chęć ochrony, ale Skolimowski rychło zdał sobie sprawę, że tak naprawdę zachowuje się jak cenzor[286]. Ta obserwacja stała się punktem zwrotnym pisanego przez niego od kilku tygodni scenariusza pt. *Blackout*. Pomysł opowieści opartej na doświadczeniu nadzorowaniu remontu domu (budynku pokazanego później filmie) rozwinął wraz ze Skolimowski ansambl autorów: Bolesław Sulik (10 lat wcześniej napisali razem film *Na samym dnie* [*Deep End*, 1970]), operator Witold Stok i tłumaczka Danuta Stok, jego żona, oraz montażysta Barrie Vince (współpracownik przy *Na samym dnie*, później we *Wrzasku* [*The Shout*, 1978]).

---

[284] K. Klejsa, *Obcy we mnie, obcy wśród nas. Doświadczenie emigracyjne w brytyjskich filmach Jerzego Skolimowskiego („Fucha” i „Najlepszą zemstą jest sukces”)*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 53, s. 143.

[285] M. Ciment, *Wywiad z Jerzym Skolimowskim*, tłum. H. Malarowska, „Film na Świecie” 1983, nr 2–3, s. 98–99.

[286] Zob. *Ibidem*, s. 99; *Jerzy Skolimowski o sobie. Całe życie jak na dłoni. Rozmawiał Jerzy Uszyński*, „Film na Świecie” 1990, nr 373, s. 33–34.

Rozbudowę pomysłu literackiego niezwłocznie wsparła państwowa agencja National Film Finance Corporation, posiadająca wówczas monopol pozyskiwania środków na produkcję filmów z innych środków niż rządowe. Scenariusz trafił do agencji tuż po Nowym Roku, a dziesięć dni później powstała finalna wersja tekstu. Mimo że NFFC wsparło projekt na etapie rozwoju, odrzuciło go jednak przy wniosku o sfinansowanie właściwej produkcji. Środki na zrealizowanie filmu udało się pozyskać od producenta Michaela White'a oraz z publicznego kanału Channel 4 (wówczas jeszcze w fazie rozwoju, przed rozpoczęciem nadawania). Zdjęcia ruszyły już 12 lutego 1982 r., gdyż temat stanu wojennego w PRL był wciąż nośny, a przede wszystkim, aktor Jeremy Irons miał czas dla Skolimowskiego tylko do 15 marca. Pięć tygodni później wersję roboczą obejrzał Gilles Jacob, dyrektor programowy festiwalu w Cannes, i na tej podstawie *Fuchę* (*Moonlighting*, 1982; już pod nowym tytułem) przyjęto do konkursu[287].

Zawiązanie fabuły filmu następuje na początku grudnia 1981 r. Czterech Polaków przylatuje do Londynu wyremontować dom swojego polskiego szefa. Dla widza brytyjskiego nie był to pierwszoplanowy szczegół, ale widz w Polsce musi sam sobie dopowiedzieć, kim jest Polak z Warszawy posiadający dom w Londynie. Praca jest nielegalna i za stawkę nierealistycznie niską w stosunku do koniecznych wydatków. Liderem grupy jest Nowak (w tej roli Jeremy Irons), ponieważ jako jedyny zna język angielski. Na niego spada ciężar organizacji pracy i aprowizacji. Nie mając dostatecznej ilości pieniędzy, kradnie jedzenie w sklepach – decydując, że skończenie remontu jest najważniejsze. Wychodzi z roli koleżeńskiej, przyjmując pozycję nadzorcy. Symbolicznie objawia się to w momencie wprowadzenia stanu wojennego w Polsce. Nowak dowiaduje się o tym, krążąc po mieście. Zatrzymuje wiadomość dla siebie i odtąd ogranicza kolegom kontakt ze światem zewnętrznym. Psuje telewizor, niszczy listy z Polski, odciąga kolegów od udziału w mszy w polskim kościele[288] – nie chce, by ich obawa o los rodzin w kraju przeszkodziła w terminowym zakończeniu remontu. Nie robi tego tylko z poczucia obowiązku i dla zarobku. Szef jest jego nemezis także na polu osobistym, w dziwny sposób kontrolując relację Nowaka z jego narzeczoną Anną. Wkrótce po Nowym Roku dom jest gotowy. W drodze powrotnej na lotnisko Nowak wyjawia pozostałym informację o stanie wojennym.

---

[287] Informacje w akapicie za: N. Roddick, *Breathing a little harder than usual*, „Sight & Sound" 1982, Vol. 51, nr 3, s. 162. Roddick nie podał przyczyny odrzucenia przez NFFC wniosku o sfinansowanie produkcji.

[288] Ujęcia z nabożeństwa powstały w polskim kościele św. Andrzeja Boboli w dzielnicy Hammersmith. Skolimowski skierował tam protagonistów prawdopodobnie, aby wzmocnić postać Nowaka, zaopatrzonego w mapę, kierującego grupą nieomal pielgrzymów podczas długiej podróży autobusem przez Londyn. W realiach topograficznych dzielnicy Kensington najbliższy polski kościół – św. Wojciecha – znajduje się w odległości kwadransa spaceru od remontowanego domu Skolimowskiego.

W kontekście tej rozprawy wydawać by się mogło, że obecność Solidarności jako ruchu nie jest w *Fusze* nadmierna. „Odnosi się do wydarzeń w Polsce tak subtelnie, że dopiero dzień później zrozumiałem, jak znakomity był to film", jak ujął to krytyk dziennika „The Guardian" po premierze filmu w Cannes[289]. Faktycznie, siła filmu Skolimowskiego nie leży w jego politycznej dosłowności[290]. Mimo że impuls do pospiesznej realizacji filmu był z ruchem ściśle związany – Skolimowski mówił bowiem o swoim lokatorze: „[D]oznał szoku, trząsł się, płakał. Jako członek »Solidarności« bał się o swoją rodzinę i swoją przyszłość"[291]. Nieco komediowego sznytu ma scena z sekwencji otwierającej film, w której protagoniści solennie wypierają się związków z Solidarnością na lotnisku, po lądowaniu w Londynie. Mimo przyjaznego zagadnięcia przez celnika, dbają oni o swoje *incognito* turystów na zakupach, więc nie chcą dawać pretekstu do wzięcia ich za „eksporterów rewolucji".

Dalsza obecność dotyczy ikonografii. Nowak bowiem przechodzi zaułkiem oblepionym plakatami wzywającymi do solidarności z Polską. Nie mija ich obojętnie, tylko rozejrzawszy się bacznie zrywa afisz z logo związku (kontekst produkcyjny tej sceny zostanie omówiony w następnym podrozdziale). Działanie to można interpretować jako reakcję obronną na sygnały potencjalnego zagrożenia. Przedstawione na plakatach sceny – krew, duszenie drutem kolczastym – sugerują tragedię Solidarności, co może wywołać dysonans u osoby, która opuściła kraj w czasie legalnego jeszcze funkcjonowania związku i uruchomić niewygodne dla Nowaka pytania kolegów. Metaforycznie, gest nerwowego zrywania plakatu przywodzi na myśl działania władz wojskowych w Polsce, dążących do wymazania obecności związku zawodowego z przestrzeni publicznej. Na alegoryczność postaci Nowaka – reprezentacji nie tylko cenzora, a władzy PRL podejmującej arbitralne decyzje, wydzielającej informacje, żywiącej i utrzymującej robotników w propagandowym kłamstwie – zwracał uwagę Konrad Klejsa[292].

Zarazem jednak „Solidarność" – w ujęciu organizacyjnym, rozumiana nie jako ruch politycznej zmiany, ale związek zawodowy polskich pracowników fizycznych i umysłowych – paradoksalnie odnajduje się w *Fusze* nie w warstwie ikonograficznej, a w postaciach trzech

---

[289] R. Roud, *Best of Britizh*, „The Guardian", 24 V 1982.

[290] Dlatego wypaczeniem intencji twórcy wydaje się okładka brytyjskiego wydania filmu na kasecie video z 1982 r. przez dystrybutora 3M Video, z tytułem *Moonlighting* zapisanym solidarycą (Zob. T. Pulleine, *New on video*, „The Guardian", 25 XI 1982; *Moonlighting*, „Video Collector" [online], https://www.videocollector.co/moonlighting/81633 [dostęp: 2.07.2026]).

[291] M. Ciment, *Wywiad z Jerzym Skolimowskim*, *op. cit.*, s. 99.

[292] K. Klejsa, *Obcy we mnie…*, *op. cit.*, s. 154–155.

współpracowników Nowaka. Duża część filmu skupia się na przedstawieniu ich codziennej aktywności fizycznej, co stanowi czytelne nawiązanie do realiów społeczno-gospodarczych PRL. W propagandzie PRL praca była przedstawiana jako wartość nadrzędna. Według władz, gospodarczy kryzys został spowodowany przez działalność Solidarności, wywołującej paraliżujące kraj strajki i formułującej nierealistyczne postulaty. Przywrócenie nadrzędnego statusu pracy w hierarchii wartości miało być jednym z celów wprowadzenia stanu wojennego. Faktycznie jednak okres ten przyniósł dalsze załamanie produkcji, osłabienie etosu pracy oraz wzrost znaczenia nieformalnych form aktywności ekonomicznej, takich jak handel deficytowymi towarami.

Zwracając uwagę na te okoliczności, w drobiazgowy sposób analogię taką w *Fusze* omówiła Ewa Mazierska. W interpretacji badaczki, w filmie przedstawione są mechanizmy przetrwania funkcjonujące na marginesie oficjalnej gospodarki, w sposób czytelny dla osób z krajów postkomunistycznych. Postać Nowaka, organizującego pracę brygady emigrantów i zdobywającego niezbędne towary metodami omijającymi prawo, stanowi wyraźne odniesienie do praktyk szarej strefy w Polsce lat 80. XX w.[293]. Dodać można też, że wywrotowa natura tak pojmowanej pracy, osiągania sukcesu metodami anarchistycznymi wpisywała się w legendę Solidarności – zdumiewającego ruchu z punktu widzenia społeczeństwa brytyjskiego o zakorzenionych tradycjach demokratycznych. Niezrozumienie na Wyspach niepodległościowych dążeń Solidarności, której nie satysfakcjonowało naprawianie socjalizmu, potwierdzają raporty dyplomatyczne ambasady Zjednoczonego Królestwa w Warszawie, formułowane po wprowadzeniu stanu wojennego[294]. Postawę taką reprezentuje drugoplanowa postać sąsiada – zrazu życzliwie komplementującego sprawność pracy, później już tylko rozdrażnionego, że budowlańcy naruszają święty spokój sennej dotąd ulicy.

Penelope Houston na łamach „Sight & Sound" zwróciła uwagę na „pomysłowość" Nowaka i wysiłek, jaki wkłada on w funkcjonowanie we wrogim otoczeniu[295]. Takie ujęcie pojawiało się po obu stronach żelaznej kurtyny. Już w 1982 r. Jerzy Płażewski sformułował na łamach „Filmu" trop interpretacyjny zbliżony do późniejszych rozpoznań Mazierskiej, nadał

---

[293] E. Mazierska, *Polish martial law of 1981 seen from abroad*, „New Cinemas. Journal of Contemporary Film" 2009, Volume 7, Number 3, s. 201–202.

[294] Ambasador Cynlais James „już po 13 grudnia za duży błąd opozycji uznał nieskorzystanie z ograniczonej […] oferty udziału w Radzie Porozumienia Narodowego, złożonej przez gen. Jaruzelskiego, i wysuwanie nierealistycznych żądań wolnych wyborów i pluralistycznej Polski. […] »Solidarność powinna wejść [do Rady] i od tej strony pracować w ramach systemu« – konkludował" (P. Pleskot, *Kłopotliwa panna „S"*, op.cit., s. 146).

[295] P. Houston, *Cannes*, „Sight & Sound", 1982, Vol. 51, nr 3, s. 165.

mu jednak odwrotny sens. Odczytał *Fuchę* jako „[f]ilm o dobrej robocie, odwalonej w trudnych warunkach", podkreślając spotęgowaną odpowiedzialność Nowaka, jego samotność w podejmowaniu decyzji oraz ciężar inicjatywy niezbędnej do powodzenia przedsięwzięcia realizowanego w niesprzyjających warunkach[296]. Niezależnie od intencji krytyka trudno przeoczyć, że taki opis Nowaka chwilami zaskakująco przypomina propagandowy wizerunek gen. Jaruzelskiego w PRL prezentowanego jako człowieka, który, biorąc na siebie odpowiedzialność za wprowadzenie stanu wojennego, miał uratować kraj.

Podobny sposób przedstawiania Jaruzelskiego jako polityka umiarkowanego i odpowiedzialnego pojawiał się także po stronie brytyjskiej. Na przełomie lat 1981 i 1982 podczas dyskusji ekspertów w London Weekend Television można było usłyszeć zapewnienie, że Jaruzelski „nie jest typowym sowieckim satrapą". Z kolei zdaniem ambasady Zjednoczonego Królestwa w Warszawie „Jaruzelski cieszył się reputacją polityka umiarkowanego i niekonfrontacyjnego", który „przyniósł ze sobą prestiż, autorytet i poparcie armii"[297]. Granice takiego obrazu Jaruzelskiego ujawniły później wydarzenia przedstawione w *Two weeks in winter* i *Umyślnym zabójstwie polskiego księdza*.

Dla Skolimowskiego, poza przedstawieniem implikacji stanu wojennego, ważne były emocje, które ta sytuacja wyzwoliła w ludziach. *Fucha* jest więc opowieścią paraboliczną. „Opowiada o chomiczej […] mentalności ekonomicznego migranta, który oszuka swego rodaka, byle tylko zarobić", jak pisał Krzysztof Kornacki, a jednocześnie „jest to namysł nad problemem emigracji (wykorzenienia)", który antycypował „przyszły status miliona polskich emigrantów politycznych wypchniętych z Polski w stanie wojennym"[298]. Zagraniczne ośrodki Solidarności aktywizowały emigrantów i społeczeństwa zachodnie, apelując o solidarność z Polakami[299]. Co było zadaniem rodzącym wiele napięć. Przecież zamanifestowało się to już w sytuacji, która uruchomiła ciąg zdarzeń zakończony realizacją *Fuchy*. Mężczyzna, któremu Skolimowski udzielił gościny, był jednym z grupy wyrzuconych z pobliskiego hotelu. Turyści

---

[296] J. Płażewski, *Fucha…*, *op. cit*. Także streszczenie *Fuchy* w wewnętrznym biuletynie Radiokomitetu przedstawiało Nowaka jako bohatera, który wyłącznie z troski o kolegów kradnie i odcina ich od wiadomości z Polski (R. Wojdan-Jaskulska, *Rok 1983 w radiu i telewizji na świecie*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1984, nr 2, s. 26–27).

[297] P. Pleskot, *Kłopotliwa panna „S"*, op.cit., s. 134, 145.

[298] K. Kornacki, *Stan wojenny a kino. Kolejny rekonesans*, „Pleograf. Historyczno-filmowy kwartalnik Filmoteki Narodowej" 2021, nr 4 [online], https://pleograf.pl/index.php/stan-wojenny-a-kino-kolejny-rekonesans/[dostęp: 2.07.2026].

[299] M. Heruday-Kiełczewska, *„Solidarność" nad Sekwaną. Działalność Komitetu Koordynacyjnego NSZZ „Solidarność" w Paryżu 1981–1989*, Gdańsk 2016, s. 111–138.

z Polski, odcięci od ojczyzny po wprowadzeniu stanu wojennego, mogli tam przebywać tylko do momentu, gdy skończyły im się pieniądze. Wówczas właściciele bez wahania usunęli ich na bruk[300]. W opinii Krisa Van Heuckeloma „solidarność na odległość – manifestowana wobec ludzi żyjących za żelazną kurtyną – znacznie różniła się od faktycznej solidarności, zwłaszcza tej okazywanej – fikcyjnym – Polakom, którzy znaleźli się na »wolnym« Zachodzie podczas politycznego kryzysu (lub bezpośrednio po nim)”[301].

Jerzy Skolimowski jest więc pierwszym twórcą, który w obrębie filmu przeniósł doświadczenie Solidarności na brytyjski grunt – z jej politycznymi kontekstami, historią i następstwami, a także z jej „aktorami”, czyli działaczami, świadkami i sympatykami, którzy pozostają swoiści i nie poddają się brytyzacji. Kolejne takie strategie zostaną omówione w dalszej części rozprawy i będą dotyczyć już wyłącznie gatunków humorystycznych.

Pierwsze odczytania *Fuchy* formowały się jeszcze w bezpośrednim sąsiedztwie wydarzeń z przełomu lat 1981–1982. W maju 1982 r. Jerzy Skolimowski otrzymał nagrodę za najlepszy scenariusz na festiwalu w Cannes. Premiera kinowa *Fuchy* odbyła się we wrześniu i, zapewne nie bez związku z tym sukcesem, reklamowano ją jako „błyskotliwy brytyjski film”, cytując wyimek z recenzji dziennika „The Sunday Mail”[302]. Nie znaczy to, że apologetyczny: w dzienniku „The Guardian” empatycznie pisano o „angielskiej nieczułości”, konsumpcyjnym życiu odizolowanym od cudzych problemów[303]. Dla opinii publicznej w Wielkiej Brytanii, przede wszystkim był to bowiem film o „brytyjskim gorsecie widzianym oczami Polaka”, wręcz o sytuacji komunikacji i obcości, gdy nawzajem rozumie się mowę, ale nie wie jaki jest sens słów. Symboliczna ma być rola telewizora. W filmowych witrynach sklepów odbiorniki są nieme, pokazując horror czołgów na ulicach bez słowa pocieszenia, i zakupiony po targach używany telewizor – obiekt fetyszyzowany przez protagonistów, któremu to Nowak „odbiera” głos[304].

Historia recepcji *Fuchy* nie zakończyła się jednak na sukcesie canneńskim i brytyjskich omówieniach. Kilka lat później film został w PRL odczytany w zupełnie innym kontekście politycznym i instytucjonalnym. Obóz rządzący potrzebował od brytyjskiego kina czegoś innego niż alegorie. To, czego nie udało się osiągnąć przy zatrzymanej akcji propagandowej

---

[300] M. Ciment, *Wywiad z Jerzym Skolimowskim*, *op. cit.*, s. 99.

[301] K. Van Heuckelom, *Nostalgia, solidarność, (im)potencja*, *op.cit.*, s. 126.

[302] *Moonlighting*, „The Standard”, 16 IX 1982.

[303] T. Pulleine, *Pained Poles in a house of cards*, „The Guardian”, 9 IX 1982.

[304] Zob. D. Castell, *Winning streak?*, „The Sunday Telegraph”, 23 V 1982; R. Combs, *Zagubieni w przekładzie*, tłum. L. Niekrasz, „Film na Świecie” 1983, nr 2–3, s. 96–97.

wokół *Kwadratury koła*, częściowo udało się osiągnąć w przypadku *Fuchy*. Jesienią 1985 r. pokazano ją znienacka w telewizji, w sobotni wieczór i w porze najwyższej oglądalności. Skupiając się na realistycznym wymiarze filmu, rządzący postanowili zagrać *Fuchą* przeciw Solidarności.

W połowie lat 80. XX w. ekipa partyjno-państwowa desperacko próbowała uzyskać społeczną legitymizację w duchu patriotycznym, tylko że pojęcie „ojczyzny" utożsamiano z reżimem komunistycznym. Ośrodki emigracyjne czy rządy zachodnich krajów krytykujące PZPR były więc „antypolskie". W przypadku *Fuchy* władza uznała, że dopuszczając nieprawomyślne komentarze o stanie wojennym (prezentowane w filmie w informacjach brytyjskich mediów), pokaże swoją otwartość i wiarę w dojrzałość polityczną i światopoglądową obywateli PRL. *Fuchę* umieszczono w telewizyjnej ramówce w nieprzypadkowym momencie – kilka dni po seansie gen. Wojciech Jaruzelski w przemówieniu podsumowującym plenum Komitetu Centralnego odniósł się do filmu. Pierwszy sekretarz partii grzmiał z trybuny o „brudnej wojnie" i „oczernianiu moralnego wizerunku" Polaków, przedstawianych na świecie jako „żałosnych gastarbeiterów, abnegatów rodem ze sławetnych »polish jokes«"[305]. Nie ma wątpliwości, że Jaruzelski miał na myśli film Skolimowskiego, gdyż bez przywoływania tytułów nawiązywał też do innych emitowanych niedługo wcześniej filmów i programów. W kraju centralnie zarządzanej kultury rządzącym po prostu nie mieściło się w głowie, że na Zachodzie reżyser może zrobić film z własnej inicjatywy, bez propagandowych podszeptów władzy.

Jerzy Skolimowski z rozżaleniem wspominał, że władzom PRL udało się wykorzystać telewizyjny seans Fuchy „do swych propagandowych celów". Podkreślał zarazem, że nie zajmował się sprawami dystrybucji, a emisja filmu w TVP była zaskoczeniem także dla niego[306]. W tych zapewnieniach można dostrzec próbę uprzedzenia ewentualnego zarzutu o uwikłanie w działania władz. Taka ostrożność nie wydaje się jednak szczególnie potrzebna. Choć Skolimowski sceptycznie oceniał szanse Solidarności na powodzenie w realiach komunistycznego państwa, wyraźnie identyfikował się z jej dążeniami i okazywał poparcie dla ruchu. Na festiwalu w Cannes pojawił się w koszulce z logo Janiszewskiego, a do współczesnego prologu filmu *Ręce do góry* (realizacja 1967, premiera 1981) włączył migawki

[305] *XXII Plenum KC PZPR. Podstawowe dokumenty i materiały*, Warszawa 1986, s. 28–29 (zachowano pisownię oryginału).
[306] *Jerzy Skolimowski o sobie…*, s. 35–36.

z prozwiązkowej manifestacji w Londynie[307]. Co więcej, w kolejnym filmie powrócił do doświadczenia stanu wojennego i poddał je krytyce, choć bez odwoływania się do tonu martyrologicznego. Nie jego intencje wydają się tu więc najistotniejsze, lecz łatwość, z jaką władza potrafiła przechwycić cudzy film i wpisać go w logikę własnej propagandy.

### 2.3. Granice reprezentacji stanu wojennego

W *Najlepszą zemstą jest sukces* (*Success Is the Best Revenge*, 1984) Skolimowski ponownie przedstawił Polaków w Londynie. Konkretnie Aleksandra Rodaka (nazwisko oczywiście znaczące), odnoszącego sukcesy fikcyjnego reżysera, który przygotowuje spektakl– metaforę o autorytarnym reżimie (wiadomo jakim), oraz jego rodzinę w permanentnym kryzysie asymilacji. Rodak, zatrzymany w kraju przez stan wojenny, uzyskał pozwolenie na wyjazd tylko dlatego, że w Paryżu ma przyjąć Legię Honorową od francuskiego rządu. To odwrotność sytuacji Lecha Wałęsy, który przezornie wolał nie wyjeżdżać do Oslo na uroczystość wręczenia Pokojowej Nagrody Nobla, obawiając się, że może nie zostać wpuszczony z powrotem do Polski[308]. Znaczącym drobiazgiem jest gag z paryskiej uroczystości. Rodak wygłasza przemówienie, pean na cześć twórczej swobody, ale nie słyszy go nikt poza obecnymi na miejscu, w telewizorze do widzów dociera szum zamiast głosu reżysera. To nudzący się młodszy syn Rodaków rozłączył kable mikrofonów podczas wystąpienia ojca – zachowując się niczym Nowak.

Punkt widzenia Skolimowskiego na kwestię wolności artystycznej mógł wprawić w konfuzję publiczność w Wielkiej Brytanii. Pod koniec 1983 r. w europejskiej edycji tygodnika „Newsweek" można było przeczytać o złagodzeniu cenzury w PRL wobec filmowców. „Żadna wielka sztuka nie powstaje, gdy władza kocha artystów i odwrotnie. To konflikty są twórcze", mówił w tekście wicepremier Mieczysław Rakowski[309]. Redakcja

---

[307] W 1967 roku *Ręce do góry* trafiły na półkę. Gdy na fali przemian solidarnościowych Jerzy Skolimowski dostał propozycję skierowania filmu do kin, postanowił opatrzyć go współczesnym, kolorowym prologiem. Po incydentalnych pokazach w 1981 roku nie trafił jednak na ekrany. Na migawkę z demonstracji brytyjskich zwróciła uwagę cenzura w 1983 roku, nakazując ją usunąć, podczas kolejnej próby doprowadzenia do oficjalnej premiery. Ostatecznie w kinach *Ręce do góry* znalazły się w 1985 roku, bez kolorowego prologu, w kształcie zbliżonym do pierwotnej wersji z 1967 roku (K. Klejsa, *Piętnaście żywotów półkownika. Historia powstania, cenzury i rozpowszechniania filmu „Ręce do góry"*, „Pleograf. Historyczno-filmowy kwartalnik Filmoteki Narodowej" 2023, nr 2 [online], https://pleograf.pl/index.php/pietnascie_zywotow_polkownika/ [dostęp: 2.07.2026]).

[308] L. Wałęsa, *Droga do prawdy. Autobiografia*, Warszawa 2008, s. 221.

[309] J. Treen, E. Behr, *Censorship, Polish Style*, „Newsweek International", 14 XI 1983, s. 61–63. Tekstowi towarzyszy opis produkcji i rozbudowana recenzja *Stanu wewnętrznego*, co oznacza, że amerykańskim

podawała przykłady nieprawomyślnych filmów w produkcji, dotyczących okresu stanu wojennego – ale to historia dopisała im *pointę*. Psychologiczny *Stan wewnętrzny* (reż. Krzysztof Tchórzewski, 1983) zatrzymano na półkach do 1989 r., a komedię obyczajową *Trędowaty* anulowano w dniu rozpoczęcia realizacji zdjęć (miał ją reżyserować Filip Bajon)[310]. Rodak-Skolimowski naprawdę nie miał więc wyjścia i swój spektakl musiał zrealizować w Londynie. Jak mówi filmowy reżyser, spektakl powstaje z pobudek moralnych – ma pokazać prawdę o represjach w Polsce i być głosem tych, którzy nie mogą mówić.

Rodak jednak szybko wikła się w kompromisy, na niektórych polach będące kapitalistyczną analogią do bojów z cenzurą w kraju komunistycznym. Współpracuje z bogatym, cynicznym producentem, wykorzystuje imigrantów zarobkowych jako statystów, a do tego manipuluje uczuciami żony i syna. Nastolatek Adam postrzega ojca jako fałszywego patriotę, traktującego Polskę jako temat artystyczny, a nie realną wspólnotę.

Centralnym elementem filmu jest spektakl Rodaka, zatytułowany właśnie *Najlepszą zemstą jest sukces*. To multimedialne show, które łączy konwencje teatru dokumentalnego, performance'u i instalacji. Występują w nim polscy emigranci – pozbierani z londyńskich kuchni i placów budowy – odgrywając brutalne sceny z ulic stanu wojennego: starcia protestujących z milicją, zatrzymania, chaos i opór. Narracja komentatora podkreśla tragiczność losów Polski, jednocześnie wpisując ją w patetyczny i romantyczny schemat narodowej ofiary. Reżyser dąży do efektu pozornej spontaniczności. Spektakl ma przypominać autentyczny zryw społeczny, co paradoksalnie spełnia się, ale wbrew intencjom Rodaka. Frustracja statystów, którzy nie otrzymują obiecanego wynagrodzenia, prowadzi bowiem do jak najbardziej prawdziwych wybuchów agresji, więc inscenizacja zaczyna wymykać się spod kontroli. Według analizy Krisa Van Heuckeloma, tu jedyny raz z ekranu pada słowo „solidarność", właśnie w kontekście postawy, a nie polskiego ruchu. Wodzirej statystów wdrapuje się na wóz transmisyjny i woła do dziennikarzy łamaną angielszczyzną: „Stop! My dla solidarności, nie dla telewizji!"[311].

---

dziennikarzom udało się wziąć udział w jakimś pokazie zatrzymanego filmu. Nie chwalą bynajmniej Tchórzewskiego. Nazywają jego film „jednowymiarową, przyciężką pantomimą", zarzucając reżyserowi, że celowo drażniąc cenzurę „topornymi prowokacjami", blokuje szanse dla twórców dysponujących większą przenikliwością (J. Young, D. Stanglin, *A Crackdown on a Film*, „Newsweek International", 14 XI 1983, s. 62).

[310] Zob. J. Preizner, *Awaria samosteru. „Stan wewnętrzny" Krzysztofa Tchórzewskiego*, „Pleograf. Historyczno-filmowy kwartalnik Filmoteki Narodowej" 2017, nr 3 [online], https://pleograf.pl/index.php/w-druku-awaria-samosteru-stan-wewnetrzny-krzysztofa-tchorzewskiego/ [dostęp: 2.07.2026]; J. Szczerba, *Polski film: za dużo odłożonych pomysłów. Rozmowa z Filipem Bajonem*, „Gazeta Wyborcza" [online], https://wyborcza.pl/7,75410,14314199.html [dostęp: 2.07.2026].

[311] K. Van Heuckelom, *Nostalgia, solidarność, (im)potencja*, *op.cit.*, s. 136.

Kluczową rolę odgrywa tu nie tylko krytyka brytyjskiego sposobu odbioru polskiej sprawy, ale także kompromitacja samego Rodaka jako reżysera, który instrumentalizuje doświadczenie emigrantów. Pomysł Rodaka, aby widzowie oglądali spektakl, przejeżdżając wokół autobusami niczym na tzw. bezkrwawym safari, uruchamia bowiem oba te porządki jednocześnie. Uzupełniając to o konstatację dyrektora teatru „Nie możesz się łudzić, Polska spadła z pierwszych stron gazet", czy utyskiwanie Alicji Rodak na to, że „Tutaj Polska nikogo już nie obchodzi", daje to perspektywę, w której – według Ewy Mazierskiej – „obojętność Zachodu wobec stanu wojennego jawi się jako ostatni etap wiecznego braku zainteresowania polskimi sprawami"[312]. Film nie poprzestaje jednak na tej diagnozie, ponieważ równocześnie pokazuje, jak Rodak przekształca polskie doświadczenie w widowisko i tym samym osłabia własne prawo do reprezentowania wspólnoty.

Tu zderzają się dwie wrażliwości. Promując *Najlepsza zemstą jest sukces* w 1984 r. aktor Michael York (filmowy Rodak) mówił: „Mamy nadzieję, że film ponownie przywróci należytą uwagę polskim sprawom. Kłopoty tego nieszczęsnego kraju zostały już zapomniane na Zachodzie. Zniknęły z nagłówków, z pierwszych stron gazet. Jerzy [Skolimowski] powiedział nam – jak czuliśmy, z żalem – że nikogo to już nie obchodzi i nikt nie pomaga, choć sytuacja wciąż pozostaje taka sama, jak była"[313]. Skolimowski miał prawo tak oceniać Zachód, czuć rozżalenie. Nie był w tym odosobniony. Zarzut niezrozumienia losów Polski, także w satyrycznym przerysowaniu, i również wpisany w kwestie pozornie niezależnych od głównej narracji tzw. świadków, w tym samym okresie zaprezentował Stoppard w *Kwadraturze koła*[314]. Ale akurat Skolimowski, formułując ten sąd, dawał wyraz autentycznemu rozgoryczeniu, zarazem jednak ujmował problem w sposób jednostronny i retorycznie wyostrzony.

Po wprowadzeniu stanu wojennego w Wielkiej Brytanii spontanicznie podejmowano działania na rzecz Polaków i Solidarności. W środowisku lewicowej inteligencji szczególną rolę odegrała brytyjsko-polska Polish Solidarity Campaign (PSC). Skolimowski wprowadził ślady jej aktywności do *Fuchy*: w scenie, w której Nowak zrywa plakat, widoczne są między innymi dwa znane projekty Petera Kennarda. Pierwszy, wspominany już wcześniej w rozprawie, przedstawia bagnet rozdzierający znak „Solidarność" broczący krwią, drugi zaś także znak Janiszewskiego, tylko że ciasno opleciony drutem kolczastym.

---

[312] E. Mazierska, *Polish martial law…*, *op.cit.*, s. 204.

[313] P. Penfold, *Why York turned down 'Love Story'*, „Evening Chronicle", 21 VI 1984.

[314] Scenografem obu filmów był Wojciech „Voytek" Szendzikowski – w obu też teatralna scenografia pomaga kształtować narrację filmu, nie tylko w warstwie wizualnej.

Choć kadr ukazujący plakat Kennarda w rękach Nowaka trafił do międzynarodowych materiałów promocyjnych *Fuchy*, ani Skolimowski, ani producent Mark Shivas nie odpowiedzieli później na wezwania do uregulowania kwestii praw autorskich. Zbywali PSC i samego Kennarda, przerzucając odpowiedzialność na inne podmioty[315]. Nie był to przy tym przypadkowy element scenografii, lecz rekwizyt współtworzący polityczny sens sceny. „Bez naszej zgody, bez zapłaty, bez powiadomienia i bez podpisów. W ten sposób zmarnowano dobrą okazję do rozpropagowania PSC i naszej sprawy" – ubolewał jeszcze piętnaście lat później Giles Hart, współtwórca i przewodniczący Polish Solidarity Campaign[316]. Ten drobny, lecz wymowny epizod z dziejów filmu odsłania rozdźwięk między jego solidarnościowym przesłaniem a sposobem, w jaki twórcy potraktowali pracę osób rzeczywiście zaangażowanych w pomoc Polsce. Nabiera on dodatkowej ironii w kontekście *Najlepszą zemstą jest sukces*, gdzie Skolimowski krytykował instrumentalne posługiwanie się polskim doświadczeniem.

Problem ten powraca w samej konstrukcji filmu jako pytanie o możliwość przedstawienia doświadczenia, które nie należy do artysty. *Najlepszą zemstą jest sukces* eksponuje urządzenia służące nagrywaniu, wyświetlaniu i monitorowaniu obrazu, a zarazem skupia się na porażce emigracyjnego reżysera, który nie potrafi zrealizować projektu teatralnego osnutego wokół polskiego kryzysu politycznego. Projekt, który miał być moralnym i politycznym gestem, zostaje podważony zarówno przez zewnętrzne przeszkody, jak i przez wewnętrzny sprzeciw, zwłaszcza ze strony nastoletniego Adama. Syn odrzuca wizję ojca, uznaje jego działania za kabotyństwo i wraca do Polski. Popełnia przy tym swoiste ojcobójstwo, tym wymowniejsze, że postać tę gra syn Skolimowskiego, ukryty pod pseudonimem Michael Lyndon, a zarazem pomysłodawca filmu. Aby zdobyć pieniądze na bilet lotniczy, Adam sprzedaje kamerę wideo, prezent od Rodaka. Kamera, będąca elementem scenografii i środkiem wyrazu, staje się w tym kontekście symbolem niemożności prawdziwego „zarejestrowania" doświadczenia totalitarnej opresji i wygnania z zewnętrznego punktu widzenia[317]. Bunt syna można odczytać szerzej jako autoironiczne pęknięcie wpisane w film, który podważa roszczenie emigracyjnego artysty do występowania w imieniu zbiorowości.

Warto ostrożniej potraktować fragmenty interpretacji Ewy Mazierskiej rozciągające się równocześnie na okres po stanie wojennym i na rzeczywistość po 1989 roku. Jej uwaga,

---

[315] G. Hart, *For Our Freedom And Yours. Za naszą i waszą wolność. A History of The Polish Solidarity Campaign of Great Britain 1980–1994*, London 1995, s. 42.
[316] *Ibidem*.
[317] K. Van Heuckelom, *Nostalgia, solidarność, (im)potencja*, *op.cit.*, s. 137–138.

że zachowanie Rodaka można odczytać jako zapowiedź późniejszej krytyki „fałszywych" opozycjonistów i symbolicznego kapitału kombatanckiego[318], pozostaje inspirująca, ale wydaje się zbyt daleko idąca. Bezpieczniej byłoby powiedzieć, że film pokazuje napięcie między deklarowanym etosem wspólnotowym a możliwością jego instrumentalizacji przez jednostkę, nie przesądzając jeszcze, że chodzi tu już o pełną antycypację późniejszych sporów o dziedzictwo Solidarności.

Tak rozumiana, „porażka Rodaka nie musi oznaczać porażki Skolimowskiego"[319]. Można bowiem uznać, że sukces reżysera polega nie na skutecznym „wyjaśnieniu" stanu wojennego zachodniej publiczności, lecz na obnażeniu, jak trudne, może wręcz niemożliwe, jest takie przedstawienie bez popadania w patos, estetyzację i zawłaszczenie cudzego doświadczenia. Recenzje filmu w brytyjskiej prasie wspierają ten osąd. „Poniósł klęskę w kinach, ale zasługuje na więcej", pisał dziennik „Evening Mail"[320]. Nawet z lekka krytykując chwalił film „Sight & Sound": „Film może i jest kapryśny, zbyt błyskotliwy i roztrzepany, ale dzięki swojej inteligencji, aktualności i niespokojnemu błyskowi (można by go równie dobrze zatytułować »Prześwietlenie«), stanowi lekcję dla całego brytyjskiego kina – i rzecz, której trudno się oprzeć"[321].

### 2.4. Dziennikarstwo i polityka pamięci

Wydarzenia lat 1980–1983 w Polsce, legalna działalność Solidarności (1980–1981, 16 miesięcy) i następnie stan wojenny (1981–1983, 19 miesięcy), rozgrywały się równolegle do wydarzeń nadających nową tożsamość Wielkiej Brytanii. W latach 1979–1983 działał pierwszy rząd Margaret Thatcher z Partii Konserwatywnej. Po argentyńskiej inwazji na pozostające pod administracją brytyjską Falklandy wysłał on na południowy Atlantyk siły zbrojne w celu odzyskania wysp. Zwycięstwo odniesione w trwającym niespełna jedenaście tygodni konflikcie diametralnie zmieniło postrzeganie rządu Thatcher, dotąd borykającego się z kryzysem gospodarczym i społecznym niezadowoleniem.

Film *Posiłek oracza* (*The Ploughman's Lunch*, reż. Richard Eyre, 1983) to zapis dylematów etycznych Jamesa Penfielda, dziennikarza, który systematycznie osiąga kolejne

---

[318] E. Mazierska, *Polish martial law…*, *op.cit.*, s. 204–205.

[319] *Ibidem*, s. 205.

[320] T. Grimley, *An eccentric look at modern Britain*, „Evening Mail", 14 II 1985.

[321] G. Adair, *Success Is the Best Revenge*, „Sight & Sound" 1985, Vol. 54, nr 1, s. 70. W oryginale autor stosuje żartobliwą grę słowną, proponując tytuł *Sunlighting*, jako oczywiste nawiązanie do *Moonlighting*, angielskiego tytułu poprzedniego filmu Skolimowskiego.

szczeble kariery, właśnie przygotowuje nową książkę, ale brakuje mu czegoś do spełnienia. Tu film posługuje się konwencją *love-story*, by obnażyć nie zawsze moralną strategię życiową Penfielda. Aby zbliżyć się do kobiety, której uwagi pragnie, próbuje najpierw zaprzyjaźnić się z jej matką, w latach 50. XX w. wziętą dziennikarką. Starając się wzbudzić jej zaufanie retuszuje własną biografię i dostosowuje swoje opinie do jej poglądów. Penfield wiąże duże nadzieje z książką o kryzysie sueskim z 1956 r., nad którą pracuje – jest to jednak publikacja, która będzie dla niego testem. Tam w końcu musi wprost i jednoznacznie wyrazić swój pogląd na przegraną interwencję militarną Wielkiej Brytanii w Egipcie.

Wątek książki jest pomostem historycznym między latami 50. XX w. a rokiem 1982, kiedy trwa akcja filmu. Kryzys sueski przyniósł upadek rządowi Konserwatystów, ale Falklandy wzmocniły Thatcher. Finał *Posiłku oracza* wręcz rozgrywa się podczas konwencji Partii Konserwatywnej. Realizacja scen odbyła się podczas prawdziwego zjazdu partii w październiku 1982 r., z trojgiem aktorów wmieszanych między delegatów wyborczych, m.in. w trakcie przemówienia programowego Thatcher, widocznej w kadrze. Premiera filmu odbyła się w maju 1983 r., nie bez przyczyny – za miesiąc zaplanowano wybory parlamentarne w Wielkiej Brytanii.

Richard Eyre, reżyser *Posiłku oracza*, należał do twórców chętnie pracujących w ścisłych duetach z pisarzami-scenarzystami. Potrafił przekładać gęsty materiał literacki na spójną, przestrzenną i rytmiczną formę audiowizualną. Lata 80. XX w. przyniosły jego współpracę z Ianem McEwanem przy *Posiłku oracza*, Alanem Bennettem przy *The Insurance Man* (pol. *Ubezpieczyciel*, 1986), filmie inspirowanym biografią Franza Kafki, oraz Charlesem Woodem przy *Tumbledown* (pol. *Wzgórze Tumbledown*, 1988), poświęconym jednemu z epizodów wojny o Falklandy. Komentując ostatni z tych filmów, Eyre najpełniej sformułował swoje *credo* reżyserskie, zakładające świadomy udział twórcy w sporze o znaczenie przedstawianych wydarzeń: „Uznałbym za porażkę, gdyby film nie był odbierany jako głęboko polityczny. Z radością stwierdzam, że nie uważam go za wyważony i mam nadzieję, że będzie to jego zaletą. […] Sztuka to nadawanie znaczenia faktom”[322]. Przy *Tumbledown* szczególnie wyraźnie ujawniła się również pozycja pisarza-scenarzysty, który w warunkach produkcji telewizyjnej mógł konsekwentnie bronić kształtu własnego tekstu. Doprowadzenie filmu

[322] G. Reeves, *“Tumbledown” (Charles Wood) and “The Falklands Play” (Ian Curteis). The Falklands faction*, [w:] *British Television Drama…*, *op. cit.*, s. 145–146.

do realizacji zajęło cztery lata i obejmowało poszukiwanie finansowania, wybór odpowiedniego reżysera oraz odpieranie nacisków politycznych[323].

Najważniejszym spośród tych twórczych układów w perspektywie niniejszej rozprawy pozostaje duet Richarda Eyre'a z Ianem McEwanem. To właśnie on w największym stopniu nadał polityczny, ironiczny i zarazem historyczny ton ich filmowi. McEwan, już w latach 80. XX w. był wziętym pisarzem, dramaturgiem i scenarzystą. Współpracował z kinem i telewizją, w ciągu kilkunastu kolejnych lat został laureatem m.in. literackiej Nagrody Bookera (1998). Prezentował wyraziste poglądy. W 1983 r. autor konserwatywnego „The Daily Telegraph" – wywołany do tablicy krytycznym spojrzeniem McEwana na dziennikarstwo w *Posiłku oracza* – nazwał pisarza „typowym produktem kultury sektora publicznego, pogrążającym brytyjskiego ducha artystycznego. Człowiek patrzący na twórczość przez okulary Arts Council, agresywno-obronne odruchy walki klasowej, rytualne lewicowe postawy"[324].

Utożsamianie autora z dziełem, jak w tym przypadku, pokazuje zresztą, że film od początku odczytywano przede wszystkim jako interwencję w brytyjski spór o media, klasy społeczne i politykę. Taka interpretacja podkreśla ważny wymiar *Posiłku oracza*, ale zarazem łatwo przesłania inne obecne w nim tropy. Polityczna diagnoza McEwana nie zamykała się w obrębie spraw brytyjskich, lecz otwierała film także na kontekst Europy Wschodniej i Solidarności. Kris Van Heuckelom odrzucił *Posiłek oracza* w swojej analizie, jednak solidarnościowych motywów w filmie jest więcej niż jeden, który dostrzegł belgijski badacz – i pełnią one znacznie istotniejszą rolę niż sugerował[325].

Protagoniści wspominają *Księgę śmiechu i zapomnienia* Milana Kundery jako ostrzeżenie przed politycznym wymazywaniem i przekształcaniem historii, zwłaszcza jako oznakę tendencji autorytarnych. Penfield postępuje jednak wbrew ostrzeżeniu czeskiego prozaika, że: „Walka człowieka z władzą jest walką pamięci z zapomnieniem"[326]. Książka Penfielda odniesie wielki sukces właśnie dlatego, że zignoruje moralne wezwanie Kundery. Z zapisków swojej mentorki dotyczących kryzysu sueskiego wybierze te fragmenty, które

---

[323] *Ibidem*, s.141.

[324] P. Johnson, *Ploughman's lunch-break*, „The Daily Telegraph", 11 VI 1983. Arts Council of Great Britain była państwową instytucją dla wsparcia kultury i sztuki w Wielkiej Brytanii. Została założona w 1946 roku, finansowana była przez rząd i miała za zadanie przyznawać granty instytucjom artystycznym (teatrom, galeriom, pisarzom, muzykom itp.). Działała do 1994 roku.

[325] K. Van Heuckelom, *Nostalgia, solidarność, (im)potencja*, *op.cit.*, s. 124 [treść przypisu nr 6]. Pominięcie jest tym bardziej uderzające, że informacja pada mimochodem w części pracy zatytułowanej *Efekt Andrzeja Wajdy i rozliczne oblicza solidarności* (*Ibidem*, s. 123–126).

[326] M. Kundera, *Księga śmiechu i zapomnienia*, tłum. P. Godlewski, A. Jagodziński, Warszawa 2013, s. 8.

pozwolą wpisać brytyjską klęskę z 1956 r. w odrodzoną po zwycięstwie na Falklandach opowieść o narodowej odwadze i moralnej słuszności. Innymi słowy, wykorzysta to, co odpowiadało „falklandzkim mitom narodowej cnoty", jak ujął to badacz[327]. Po premierze filmu Ian McEwan mówił w tym kontekście o „rzeczywistości, którą ludzie sobie wymyślają"[328]. Do tego właśnie mechanizmu odnosił się także Paul Giles, analizując *Posiłek oracza* jako jeden z przykładów *history with holes*: obraz przeszłości zostaje tu podporządkowany bieżącemu zapotrzebowaniu politycznemu i społecznemu. Jako przeciwieństwo takiego postępowania film przywołuje polskie doświadczenie pamięci o wydarzeniach, których władza nie mogła całkowicie wymazać. Uczestnikiem kolacji w wiejskim domu, którego gościem jest aspirujący James Penfield jest znajomy gospodarzy – Jacek. Mężczyzna ten, polskiego pochodzenia, sądząc z imienia i akcentu, ostentacyjnie kaleczącego język angielski, mówi:

> Brytyjczycy zapominają za szybko. Macie wolność, której można pozazdrościć, ale nie macie pomników dla tych, co o nią walczyli. Dlatego dla Polaków jest nadzieja. Kto by ich nie okupował, pamiętają daty i dodają nowe. Grudzień 1981, Gdańsk 1980, '76, '70, Katyń 1940, 1920 i tak dalej. To jest lista buntowników. A powiedz to na głos na ulicy w Warszawie i możesz być aresztowany.

Sensem tej wypowiedzi nie jest jednak systematyczna analiza brytyjskiego stosunku do przeszłości. Jacek tworzy raczej martyrologiczny skrót najnowszej historii Polski, przywołując kolejne bunty, represje i narodowe tragedie. Stan wojenny („grudzień 1981", „aresztowanie w Warszawie"), zwycięski Sierpień 1980, protesty robotnicze z lat 1970 i 1976, zbrodnia katyńska oraz wojna polsko-bolszewicka układają się w historię narodu trwającego mimo przemocy i prób wymazania jego pamięci. Nie wszystkie te odniesienia musiały być równie czytelne dla brytyjskiego widza, jednak Solidarność i wprowadzenie stanu wojennego pozostawały w 1983 r. świeżym i rozpoznawalnym kontekstem.

---

[327] J. Bolton, *Mendacity, Rule Consequentialist Ethics and 'The Ploughman's Lunch'*, „Film-Philosophy" 2022, Volume 26, Issue 1 [online], https://doi.org/10.3366/film.2022.0188 [dostęp: 2.07.2026].

[328] J. Forbes, *Ian McEwan on collaborating with Richard Eyre for 'The Ploughman's Lunch'*, „Sight & Sound" 1983, Vol. 52, nr 4, s. 232–236 [online], https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/ian-mcewan-collaborating-with-richard-eyre-ploughmans-lunch [dostęp: 2.07.2026].

Wymyśloną rzeczywistością jest tytułowy „posiłek oracza" – niewyszukane danie serwowane na szybko w pubach – produkt przemyślanej strategii marketingowej, który imituje tradycyjne wiejskie jedzenie, grając na sentymentach w podobny sposób co w Polsce „pajda chleba ze smalcem".

Wplecenie takiej kwestii do fabuły filmu można wytłumaczyć bardzo dokładnie. Ian McEwan – zachęcony przez Richarda Eyre'ego do spojrzenia na brytyjskie sprawy z dosłownego dystansu – w 1981 r. był w Polsce. W kraju, w którym legalnie działał związek zawodowy „Solidarność", pełniący *de facto* rolę partii politycznej (zwłaszcza w optyce osoby pochodzącej z kraju o wielowiekowych tradycjach parlamentaryzmu). Kraju, w którym jak nigdy od 1945 r. można było artykułować nabrzmiałe problemy polityki pamięci – dotąd przechowywane w ukryciu pamięci prywatnej, choć powszechnie dzielone. McEwan zetknął się z tym wszystkim i przetworzył to doświadczenie w zacytowanej kwestii[329].

Wiedza historyczna i społeczna wrażliwość nie są jedynym elementem, które McEwan zabrał w 1981 roku z Polski. Przywiózł też bardzo konkretny koncept fabularny – dziennikarza oportunistę, człowieka małych świństw, który w chwili historycznego przełomu może zweryfikować swoje pretensje do moralnej wielkości, czyli redaktora Winkela z *Człowieka z żelaza*. McEwan sam dokładnie wskazał pochodzenie motywu wajdowskiego. W przedmowie do książkowego wydania scenariusza *Posiłku oracza* relacjonował krystalizowanie się pomysłu na film w 1981 r.: „Byliśmy pod wrażeniem filmu Wajdy, *Człowiek z żelaza*, zwłaszcza tego, że historia kręci się wokół żałosnego, spoconego alkoholika"[330].

Pierwsze wspomnienie polskiego filmu jest krótkie: na przyjęciu James stara się uzyskać uwagę Susan, kobiety, na której mu zależy. Susan wita się z nim uprzejmie i z dystansem, przekonana, że spotyka go pierwszy raz w życiu. „Właściwie to już się poznaliśmy – na filmie Wajdy w zeszłym tygodniu", odpowiada jej z urazą James. Tego dnia Susan znika w tłumie gości, ale gdy po jakimś czasie uda mu się zaprosić ją na spotkanie we dwoje, dziennikarz wytrwale kontynuuje wątek.

– To co sądzisz o tym filmie Wajdy? – mówi James.
– Całkiem mi się podobał, ale nie byłam aż tak zachwycona jak wszyscy – odpowiada Susan.
– Moim zdaniem był świetny.
– Według mnie trochę za bardzo się ciągnął.
– Ja nie chciałem, żeby się skończył.
– A ten facet mi się nie podobał.
– Ależ on był znakomity!

---

329 *„Potrzebujemy nieprawdziwych mitów". Ian McEwan w rozmowie z Jerzym Jarniewiczem*, „Gazeta Wyborcza", 30 X – 1 XI 1999.

330 I. McEwan, *The Ploughman's Lunch*, London 1985, s. v. Co może być ważne dla literaturoznawców, w kontekście kłopotów z oskarżeniami o adaptowanie konceptów z innych powieści, które dotknęły McEwana po publikacji *Pokuty* (2001).

– I ta cała konstrukcja. Była taka… bezkształtna.

– Naprawdę? Moim zdaniem te długie retrospekcje były naprawdę dobre.

– Wiem, co masz na myśli. Ale ja nie lubię retrospekcji. Mam wtedy wrażenie, że wstrzymuję oddech. Lubię, jak coś posuwa się do przodu.

Tytuł *Człowiek z żelaza* nie pada z ekranu, ale bohaterowie wymieniają tyle jego cech – długość, niezbyt zwartą dramaturgię i rozbudowane retrospekcje – że nie sposób mieć wątpliwości, o którym filmie Wajdy rozmawiają. To, że wspominają go jako świeże doświadczenie – podczas pierwszej rozmowy od seansu dzieli ich zaledwie tydzień – nie jest jedynie zabiegiem scenariuszowym. Nie musi chodzić o regularny repertuar kinowy. Organizowanie seansów polskich filmów (m.in. *Człowieka z żelaza*, *Robotników '80*) było po 1981 r. popularnym sposobem prowadzenia za granicą zbiórek pieniędzy „na Solidarność", czy ogólnie – charytatywnych[331]. To prawdopodobne, że dwoje reprezentantów świata mediów, mocno osadzonych w politycznej rzeczywistości, o podobnej społecznie wrażliwości, wybrało się na pokaz o takim charakterze. Zwłaszcza, że mowa jest o filmie ledwie rok wcześniej nagrodzonym Złotą Palmą w Cannes, a który już w tymże 1982 r. zachodnia krytyka włączyła do nurtu dzieł ostrzegających przed totalitaryzmami[332].

W zacytowanym dialogu pojawia się jeszcze jedna cecha *Człowieka z żelaza* – antypatyczny bohater. Ta uwaga skłania Jamesa do samokrytycznego spojrzenia na zawód dziennikarski.

– Jesteś urzędnikiem w dość ponurym biurze – opisuje. – Cieszy cię łatwość, z jaką potrafisz tworzyć streszczenia i biuletyny na podstawie depesz agencyjnych, to, że umiesz ocenić długość materiału. Zakończenie transmisji co do sekundy, dobór kolejności tematów w sposób sensowny. Instynktowna wiedza, co można, a czego nie – profesjonalizm.

– I jesteś teraz na tym etapie? – pyta Susan.

---

[331] M. Frybes, *Społeczne reakcje Zachodu na fenomen „Solidarności" i rola emigracyjnych struktur związku 1980–1989*, [w:] *NSZZ „Solidarność" 1980–1989. Tom 2. Ruch społeczny*, Ł. Kamiński, G. Waligóra (red.), Warszawa 2010, s. 519, 554. Ponadto, w styczniu 1982 r. *Człowieka z żelaza* wyświetliła BBC (C. James, *A man of iron*, „The Observer", 10 I 1982).

[332] „Heroldzi się zmieniają, ale zagrożenia nie", napisali amerykańscy badacze Cliff Lewis i Carroll Britch (*Iisdem*, *Light Out of Poland: Wajda's 'Man of Marble' and 'Man of Iron'*, „Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies" 1982, Volume 12, Number 4 [online], https://www.doi.org/10.1353/flm.1982.a400644 [dostęp: 2.07.2026].

– Nie, jest jeszcze czwarty: otępienie. Robisz wszystko jak trzeba, ale nic już nie czujesz[333].

Bycie przetwórcą gotowych wiadomości, wytresowanym tak, że osiąga się stan „instynktownej wiedzy, co można, a czego nie" – to kapitalistyczna wersja życiorysu redaktora Winkela, minus alkohol na zabicie wyrzutów sumienia. *Gentleman* Penfield, w przeciwieństwie do swojego PRL-owskiego kolegi po fachu, zatraca się uprawiając grę w squasha.

Należy wspomnieć, że i pomysł na rozpisanie stadiów zaangażowania dziennikarza politycznego mógł pochodzić z Polski. Tygodnik „Ekran" w 1981 r. opublikował cykl rozmów z dziennikarzami i współpracownikami TVP pt. *Telewizja po Sierpniu*. Kiedy McEwan był w Polsce, czyli w listopadzie 1981 r., ukazała się rozmowa z reportażystką Łucją Klimas zatytułowana *Etap trzeci – zniechęcenie*. Klimas przedstawiała koleje zmian w Radiokomitecie po sierpniu 1980 r. i mówiła o podejściu dziennikarzy do powracającej cenzury. Najpierw zachłysnęli się solidarnościową „odwilżą" i działali otwarcie w imię prawa społeczeństwa do rzetelnych informacji, a wbrew asekuranckiej postawie przełożonych. Po jakimś czasie spostrzegli, że coraz częściej ich zaangażowane społecznie reportaże muszą oczekiwać na emisję, co jest formą cenzury. A gdy Klimas rozmawiała z „Ekranem" (jak wiadomo dzisiaj, na miesiąc przed wprowadzeniem stanu wojennego), dziennikarzy ogarnęło – penfieldowskie niemal – otępienie: byli już znużeni walką o ważne tematy i rezygnowali z nich[334].

Puenta opisanej wyżej sekwencji też jest zachodnim wariantem *Człowieka z żelaza*. Susan podsumowuje profesjonalne rozterki Jamesa: „Myślę, że przesadzasz. […] Jesteś zdecydowanie za stary, żeby robić z wyobcowania jakąś wielką tragedię. Musisz wziąć odpowiedzialność za własne szczęście". Próbka zachodniej psychoanalizy to świecki odpowiednik – jak określił to Krzysztof Kornacki – „wielkodusznej absolucji", której udziela Winkelowi młoda robotnica krojąc chleb dla strajkujących: „Pan jest zdolny, tylko trochę zagubiony, jak wy wszyscy w tych środkach masowego przekazu"[335]. Na marginesie, James odrzuca podobną szansę na odkupienie z damskich rąk[336]. Jego cynicznego postępowania nie

---

[333] Książkowa wersja scenariusza wyjaśnia, dlaczego James, mówi o czwartym etapie, skoro wcześniej opisał tylko jeden. W montażu filmowym najwyraźniej pocięto tyradę Jamesa, który w scenariuszu wspomina stadia kariery dziennikarskiej: ekscytacja idealisty – znużenie urzędnika – dojrzałość zawodowca – otępienie (I. McEwan, *The Ploughman's Lunch*, *op. cit.*, s. 8–9).

[334] M. Rajczuk, *„Etap trzeci – zniechęcenie". Rozmawiamy z Łucją Klimas*, „Ekran" 1981, nr 45, s. 4.

[335] K. Kornacki, *Solidarność na ekranie. Wizerunki polskie*, *op. cit.*, s. 53.

[336] „W moim pisarstwie rzeczywiście był okres, kiedy starałem się znaleźć pozytywne centrum moralne w postaciach kobiet", wspominał McEwan swoją wczesną twórczość w latach 80. XX w. (*„Potrzebujemy nieprawdziwych mitów"*…, *op. cit.*).

zmienia nawet zetknięcie z tzw. Kobietami z Greenham Common, grupą protestującą w miasteczku namiotowym pod bazą wojskową przeciwko zbrojeniom nuklearnym[337]. Pacyfistki te prezentują szlachetność analogiczną np. do Solidarności, która w 1981 r. stanęła z ideałami przemiany w duchu demokratycznym naprzeciw czołgów i wojska.

Rozmowa Susan i Jamesa prowokuje pytania o mechanizmy politycznej i medialnej manipulacji w PRL i Wielkiej Brytanii. Oczywiste są różnice między Radiokomitetem w okresie legalnej działalności Solidarności oraz BBC w trakcie konfliktu o Falklandy. Na tym polu jednak widać kolejne podobieństwa między *Człowiekiem z żelaza* (i rzeczywistością pozadiegetyczną, której dotyczy) a *Posiłkiem oracza* (jak uprzednio – rzeczywistością pozadiegetyczną, którą komentuje). Ireneusz Engler, reporter zespołu Dziennika Telewizyjnego, otrzymał zgodę na wyjazd do Stoczni Gdańskiej, gdyż kierownictwo uznało, że potrzebuje udokumentowania – jak byli przekonani – mądrego i dojrzałego dialogu klasy robotniczej z władzą, zakończonego zwycięstwem delegacji rządowej, która uspokoi niepokoje[338]. U Wajdy presję (delikatnie mówiąc) na dziennikarzy unaocznia scena z udziałem Winkela i wiceprezesa Radiokomitetu. W Wielkiej Brytanii w 1982 r. BBC popadła w otwarty konflikt z rządem Thatcher, który oczekiwał od państwowej telewizji wspierania narracji władzy[339]. BBC oparła się naciskom, które Alasdair Milne, dyrektor naczelny stacji, porównał do presji nakładanej w czasie konfliktu sueskiego w 1956 r. (głównego odwołania historycznego w filmie Eyre'go)[340]. Charakterystyczna dla *Człowieka z żelaza* atmosfera „niemal *in statu nascendi*" [341] i refleksji o etyce dziennikarskiej są więc kolejnym elementem, który McEwan przeniósł do *Posiłku oracza*.

Wobec tych wszystkich adaptacji i analogii do filmu Wajdy tylko inkrustacją wydaje się drobny szczegół scenograficzny widoczny w scenie redakcyjnego przyjęcia. Na tablicy przypięte są tematy książek przygotowywanych przez dziennikarzy. Pierwsze miejsce zajmuje

---

337 *Women form peace camp to protest housing of cruise missiles at Greenham Common (1981-1993)*, „Global Nonviolent Action Database" [online], https://nvdatabase.swarthmore.edu/content/women-form-peace-camp-protest-housing-cruise-missiles-greenham-common-1981-1993 [dostęp: 2.07.2026]. Pokazane na ekranie obozowisko zdobią pacyfistyczne fotomontaże i rozbrojeniowe agitacje Petera Kennarda. Autorowi nie udało się ustalić, czy tym razem była to uczciwa współpraca z artystą.

338 A. Wyżyński, *Filmowe świadectwa narodzin „Solidarności" i ich trudna droga na ekran*, [w:] *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska (red.), Kraków 2008, s. 221.

339 A.N.B. Ross, *The Falklands War and The Media: Popular and Elite Understandings of The Conflict*, Birmingham 2014, s. 25 [online], https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/6240/5/Ross15MRes_Redacted.pdf [dostęp: 2.07.2026].

340 *BBC Annual Report and Handbook 1983*, London 1982, s. xi.

341 K. Kornacki, *Solidarność na ekranie. Wizerunki polskie*, *op. cit.*, s. 50.

hasło „Suez" – a drugie „Solidarność". Tylko dla zaznaczenia można też wspomnieć, że James Penfield był pierwszą rolą Jonathana Pryce'a po księdzu Pawlaku z *Two Weeks in Winter*.

Brytyjskie media w recenzjach poświęciły najwięcej miejsca analizom filmowego ujęcia swojego środowiska: moralnym kompromisom, oportunizmowi, poczuciu samozadowolenia elit. *Posiłek oracza* interpretowano jako dramat polityczny, łączący doświadczenie mikro protagonistów z demaskowaniem machinacji ideologicznych konkretnej władzy[342]. Wyłącznie Philip French z liberalnego „The Observer" rozszyfrował nawiązania do *Człowieka z żelaza*. Przyporządkował je chęci osadzenia filmu Eyre'go i McEwana w kontekście konkretnego środowiska, które ogląda pewnych reżyserów, bywa w modnych miejscach, spiera się o określone tytuły prasowe. Dziennikarz nie dostrzegł analogii do filmu Wajdy na poziomie fabuły i jej przekazu[343]. Po premierze kinowej[344] Ian McEwan powiedział: „Nie miałem zamiaru robić niczego innego poza wskazywaniem na pewne rodzaje relacji między zachowaniem prywatnym a publicznym, na to, jak ludzie mogą działać w złej wierze, gdy nie ma wokół nich niczego, do czego mogliby przywiązać dobrą wiarę"[345].

Redaktor Winkel odnalazł taki fundament: pod wpływem kontaktów z robotnikami i ludźmi wspierającymi strajk przechodzi ewolucję, rezygnując z pracy w Radiokomitecie. Jest to przemiana pozbawiona przyznania się do winy, więc już na początku spotyka się ostracyzmem, ale nie przekreśla nadziei na zmianę[346]. James Penfield okazał się o wiele bardziej zaimpregnowany, gdyż motywuje go próba zmiany społecznego statusu (podaje się za sierotę, bo wstydzi się żyjących skromnie rodziców)[347]. McEwan nadał swojej historii kształt ironicznego komentarza do postępowania charakterystycznego dla pewnej grupy zawodowej i związanego z nią środowiska. Na tle tej bezideowości, polskie doświadczenie – przywołane za pośrednictwem erudycyjnych nawiązań *Człowieka z żelaza* – jawi się jako możliwe źródło

---

[342] Zob. D. Malcolm, *Snakes and adders*, „The Guardian", 26 V 1983; A. Walker, *The great British carve-up*, „Evening Standard", 26 V 1983; P. Ackroyd, *Unhappy medium*, „The Spectator", 4 VI 1983, s. 35; P. Johnson, *Ploughman's lunch-break*, „The Daily Telegraph", 11 VI 1983, R. Connolly, *Ever wanted to throttle a critic?*, „Evening Standard", 5 XII 1983.

[343] P. French, *A Jimmy Porter for our times*, „The Observer", 29 V 1983.

[344] *Posiłek oracza* wyświetlono w kinach w maju, a w Channel 4 w listopadzie 1983 r.

[345] J. Forbes, *Ian McEwan*…, *op. cit*.

[346] K. Kornacki, *Solidarność na ekranie. Wizerunki polskie*, *op. cit.*, s. 54.

[347] W jednym z nielicznych przytoczeń *Posiłku oracza* w polskiej literaturze filmoznawczej, Jerzy Płażewski zwracał uwagę wyłącznie na aspekt klasowego awansu (*Idem*, *Historia filmu 1895–2005*, Warszawa 2010, s. 529).

odnowy etycznej. W tym sensie polska Solidarność to nie tylko kontekst historyczny, ale wyzwanie moralne dla konformizmu i cynizmu[348].

[348] Autor rozprawy uważa, że *Posiłek oracza* zawdzięcza polskiemu kinu jeszcze jedną konkretną scenę. Spacerujący po pustych polach (wysokie trawy i piach) James i dziennikarka Ann odkrywają, że łączy ich więcej niż skupienie nad kryzysem sueskim. Ich moment romantycznej bliskości przerywa przelatujący w pobliżu z rykiem samolot odrzutowy, niosący śmiercionośny pocisk nuklearny. Jest to *remake* sekwencji z *Ostatniego dnia lata* Tadeusza Konwickiego (1958), powtórzonej także w *Molo* Wojciecha Solarza (1968).

## Rozdział 3
## Solidarność w komedii i satyrze

### 3.1. Brytyjska komedia polityczna

Barry Took, badacz dziejów brytyjskiej rozrywki, w 1976 r. podał, że „strajki i nawoływanie do nich" są jednym z tematów wymienionych w tzw. *Zielonej księdze* cenzury BBC. Took, sam okazjonalnie satyryk, jako pierwszy zapoznał się z całością *Księgi* i w naukowy sposób omówił dokument, który od 1949 r. wyznaczał standardy rozrywki na antenach BBC[349]. Opisanie dokumentu miało przełomową rolę dla poznania stylu myślenia brytyjskich cenzorów (maskujących swoje działanie hasłem „Wytycznych programowych") – i prawie żadnej dla twórców. Wówczas praktyka już dawno rozjechała się z wytycznymi, jednak dokument wciąż obowiązywał, więc stanowił poręczne narzędzie kształtowania polityki programowej dla decydentów. Jako ironiczny jawi się fakt, że na początku lat 80. XX w. związkowcy i robotnicy byli wśród siedmiu najczęściej poruszanych tematów w komedii[350]. Co zaś charakterystyczne dla brytyjskiej komedii w tym okresie to zmiana tonu.

Nurt *alternative comedy* przyniósł falę twórców prezentujących podejście charakterystyczne dla nurtu punk w muzyce, którzy w ramach walki ze skostniałymi hierarchiami twórczo przeciwstawiali się staroświeckiemu humorowi opartemu na uprzedzeniach i stereotypach. Odważnie podejmowali tematy tabu z radykalnej perspektywy. Preferowali anarchiczny styl, w telewizji charakteryzujący się ignorowaniem dramaturgii, szybkim montażem i częstymi przeskokami stylistycznymi. Komedia stała się dla nich narzędziem do walki z politycznymi establishmentem, ujawniania systemowego rasizmu w Wielkiej Brytanii oraz promowania większej różnorodności[351]. Pewnym uproszczeniem byłoby stwierdzić, że erupcję tego nurtu wyzwoliło objęcie rządów przez Partię Konserwatywną w 1979 r. i stanowiska premier rządu przez Margaret Thatcher. Wydarzenia

---

[349] R. Alexander, *British Comedy And Humour: Social And Cultural Background*, „AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik" 1984, Vol. 9, No. 1, s. 70–72 [online], https://www.jstor.org/stable/43023313 [dostęp: 2.07.2026].

[350] *Ibidem*, s. 72.

[351] B. Logan, *'Robin Williams said: "I'll buy the club!"': how The Comic Strip set the UK comedy scene ablaze*, „The Guardian", 21 VII 2025 [online], https://www.theguardian.com/culture/2025/jul/21/robin-williams-said-ill-buy-the-club-how-the-comic-strip-set-the-uk-comedy-scene-ablaze [dostęp: 2.07.2026].

te sąsiadują ze sobą w kalendarzu, ale zaistniały niezależnie – później splotły się nierozerwalnie[352].

W tej części rozprawy zaprezentowane zostaną satyryczne i komediowe produkcje brytyjskie (a dla naświetlenia tła i porównania, także wspomniane amerykańskie), które zawierają odniesienia do Solidarności w ujęciu humorystycznym. Są to komentarze do konkretnych wydarzeń lub ogólne nawiązania, stworzone w celu wywołania śmiechu, rozrywki dla widzów oraz, zgodnie z naturą komedii, również po to, by przekazać bardzo serio krytyczny komentarz do rzeczywistości. Pięć tytułów reprezentuje pojęty szeroko gatunek komedii, ale realizowanej w różnych formatach: serialu skeczowego, serialu fabularnego, krótkometrażowego filmu fabularnego. Ich autorami byli debiutanci (dwa tytuły), doświadczeni twórcy (trzy), reżyserem jednej z produkcji jest Polak, któremu oddalenie od PRL pozwoliło na stworzenie obrazu krytycznego wobec władzy oraz Solidarności.

Aby wyjaśnić różnorodność formatów i języka estetycznego nawiązań do Solidarności należy zaznaczyć, że audycje komediowe były kolejnym polem rywalizacji programowej między stacją publiczną BBC, stacjami komercyjnej sieci ITV a publicznym komercyjnym kanałem Channel 4. Kluczową cechą komedii BBC było preferowanie twórczości opartej na indywidualnym stylu scenarzystów i złożonej strukturze fabularnej. W odróżnieniu od tego ITV częściej wykorzystywało schematyczne formaty osadzone w estetyce mainstreamu, ograniczone czasowo przez przerwy reklamowe. Brak tych przerw w BBC pozwalał na rozwinięcie 30-minutowych narracji, w których fabuła i dialog nie musiały być podporządkowane wymogom rytmu reklamowego. Badaczka Heather Sutherland wskazuje, że BBC – jako nadawca publiczny – była bardziej skłonna do podejmowania ryzyka artystycznego i wspierania początkujących autorów[353]. Świadczy o tym choćby decyzja o emisji kontrowersyjnych i nowatorskich programów, takich jak *Not the Nine O'Clock News*, o którym będzie dalej mowa. Nowo utworzony Channel 4 zmusił BBC do bardziej zdecydowanego zaangażowania się w nurt tzw. komedii alternatywnej i walki o młodsze, bardziej wymagające audytorium.

---

[352] K. Bonello Rutter Giappone, *Laughing otherwise: comic-critical approaches in alternative comedy*, „Journal for Cultural Research" 2017, Vol. 21, No. 4, s. 394–396 [online], https://doi.org/10.1080/14797585.2017.1370490 [dostęp: 2.07.2026].

[353] H. Sutherland, *Competitive Writing: BBC 'Public Service' Television Light Entertainment and Comedy in the 1970s and 1980s*, „Journal of Screenwriting" 2011, Vol. 2, no. 1, s. 17–18.

### 3.2. Solidarność w satyrze telewizyjnej

*Sketch comedy* (albo *sketch show*) to gatunek komedii telewizyjnej, którego struktura opiera się na ciągu krótkich, zwykle niezależnych od siebie scenek (skeczów). Każda z nich stanowi zamkniętą całość fabularną, w trakcie cyklu programów (sezonu) bywa, że wykorzystując powtarzalne postaci, motywy lub puenty. *Sketch comedy* pełni funkcję zarówno rozrywkową, jak i krytyczną – komentując aktualne zjawiska społeczne, polityczne lub kulturowe poprzez przerysowanie i ironię[354]. Wprowadzenie to jest konieczne, gdyż brak jest polskiej tradycji tego gatunku.

W Wielkiej Brytanii, już w „erze telewizyjnej", przełomową audycją tego typu był emitowany na początku lat 60. XX w. przez BBC program *That Was The Week That Was* (pol. *Tak to było w tym tygodniu*, autorzy Ned Sherrin i Jack Duncan, 1962–1963). Wprowadził nowy sposób mówienia o polityce w telewizji – formułę łączącą wiadomości, rozmowę polityczną i komedię, która podważała poważny, formalny i hierarchiczny styl relacjonowania polityki, dominujący w tamtym czasie. *That Was…* dał fundament pod dalsze warianty parodii informacji telewizyjnej satyry politycznej w Wielkiej Brytanii i za granicą. W połowie lat 70. XX w. amerykański program skeczowy *Saturday Night Live* (autor Lorne Michaels, 1975 – współcześnie) wprowadził swój segment parodii wiadomości zatytułowany *Weekend Update*, który w 2026 r. wciąż jest jego stałym elementem[355]. Kilka lat później BBC przygotowało bardziej bezkompromisową wersję *That Was…*, pod tytułem *Not the Nine O'Clock News* (pol. *To nie są „Wiadomości o 21"*, autor John Lloyd, 1979–1982; dalej *NTNON*)[356]. W ciągu trzech lat wyemitowano 27 odcinków w czterech sezonach. Dwa z nich wypadły w 1980 roku, kolejny w 1982 – można więc żałować, że bez komentarza pozostał cały rok legalnej działalności Solidarności. Jednak nawet i bez niego plon nawiązań do Solidarności i polskiej polityki jest znaczny.

---

354 S. Neale, *The Sketch show*, [w:] *The Television Genre Book*, G. Creeber (red.), London 2015, s. 92–93.

355 G. Baym, J.P. Jones, *News Parody in Global Perspective: Politics, Power, and Resistance*, „Popular Communication" 2012, No. 10, s. 6–7 [online], https://doi.org/10.1080/15405702.2012.638566 [dostęp: 2.07.2026].

356 Genezą nazwy jest żart amerykańskich dziennikarzy, którzy w czasie strajku prasy w 1978 r. wydali pismo pod żartobliwym tytułem „Not The New York Times", imitujące szatę graficzną swojego szacownego odpowiednika i styl informacyjny (*When All the Zingers Were Fit to Print*, „The New York Times" [online], https://www.nytimes.com/2020/04/01/reader-center/times-satire-history.html [dostęp: 2.07.2026]; D. Wiśniowski, *Strzelając śmiechem*, „Kino" 2018, nr 9, s. 48). Omawiany program nadawano w BBC-2 w tym samym czasie, kiedy kanał BBC nadawał wieczorne wiadomości *BBC Nine O'Clock News*.

Już w pierwszym odcinku trzeciej serii (27 października 1980) w segmencie parodystycznych wiadomości podano informację: „Leonid Breżniew złożył wizytę na bankiecie członków Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Sowieckiej w Warszawie". Ilustrowało ją zdjęcie I sekretarza KPZS Leonida Breżniewa siedzącego przy bardzo długim, obstawionym pustymi krzesłami stole, jedynie z niewyraźnie uśmiechniętym wicepremierem rządu PRL Mieczysławem Jagielskim.

W odcinku piątym (24 listopada 1980) znalazła się cała scenka *Hammer and Sickle Films presents* (pol. *Wytwórnia Filmowa „Sierp i Młot" przedstawia*), w której tytuły prawdziwych filmów zestawiano w oryginalnym brzmieniu lub lekko dopasowywano do głośnych wydarzeń politycznych. Jednym z nich była scena podpisania porozumienia w Gdańsku przez Lecha Wałęsę i Mieczysława Jagielskiego opatrzona tytułem *The Signing* (pol. podpisanie) – w brzmieniu (i w kroju graficznym) nawiązującym do *The Shining – Lśnienia* (1980), horroru Stanleya Kubricka, filmu niedawno wprowadzonego na brytyjskie ekrany. Zaś *Pocałunek śmierci* z klasycznego amerykańskiego filmu kryminalnego (*Kiss of Death*, reż. Henry Hathaway, 1947) wymieniają Breżniew i Stanisław Kania, I sekretarz PZPR. Napięta sytuacja wokół ćwiczeń wojsk Układu Warszawskiego „Sojuz '80" (o których wspomniano w kontekście retrospektywy w serialu *Game, Set & Match*) za granicą była obserwowana z uwagą. W żywiącej się aktualnościami satyrze *NTNON* motyw spodziewanych następstw rewolucji Solidarności, zwłaszcza zbrojnej interwencji ZSRS zdążył dwukrotnie znaleźć odbicie. W tym samym piątym odcinku zaprezentowano skecz *Creed (The New Revised Version)* (pol. *Nowe credo*), w którym wierni postanawiają dostosować liturgię do palących problemów współczesności. Progresywnie zaktualizowaną modlitwę kończą zwrotem: „I niech Ruscy nie wejdą do Polski, Amen". W odcinku siódmym (8 grudnia 1980) w segmencie wiadomości spikerka odczytała informację: „Być może do inwazji w Polsce dojdzie jeszcze w święta" – czemu towarzyszyła fotografia grupy postawnych mężczyzn w strojach Mikołajów[357].

[357] Zupełnie realne potwierdzenie grozy sytuacji, przełamujące rzeczywistość diegetyczną, oddaje też tytuł *East Block renounces use of force in pledge of support for Poland* (pol. *Blok Wschodni wyrzeka się użycia siły, obiecując wsparcie dla Polski*), który wyraźnie widać na czołówce aktualnego wydania dziennika „The Times", użytego w otwierającej odcinek piosence. Jest to utwór utrzymany w rytmie oi-punk, kojarzonego z rasistowską subkulturą skinheadów, odśpiewany przez aktorów ucharakteryzowanych na jej przedstawicieli, na tle wyświetlanej na blue-boxie flagi III Rzeszy. Szokująca jest jednak nie stylizacja, tylko fakt, że aktorzy podśpiewują i melodeklamują nekrologi i wspomnienia z prasy konserwatywnej (dzienników „The Times", „The Daily Telegraph", „The Guardian") o zmarłym kilka dni wcześniej Oswaldzie Mosleyu. Niegdysiejszy lider brytyjskich faszystów i znajomy Hitlera, wspominany był jako „urodzony przywódca", „wybitny polemista" itp.

„Telewizja parodiuje estetykę, formę przekazu oraz samych prezenterów telewizyjnych, sięga po autentyczne oprawy, zapowiedzi, prawdziwych spikerów, sekwencje napisów końcowych (*Monty Python*) […], lub kreuje parodystyczne nagłówki informacyjne (*Not the Nine O'Clock News*) jako źródło komizmu […] – strategie te ukazują potencjał komedii do generowania autorefleksyjności i intertekstualności", wyliczał badacz Leon Hunt w publikacji poświęconej brytyjskiej komedii telewizyjnej[358]. Doskonałym przykładem metaodniesienia jest skecz *Polish Show* napisany przez Richarda Curtisa do pierwszego odcinka czwartego sezonu *NTNON* (1 lutego 1982).

Podczas fikcyjnej gali *Hollywood Loves Solidarity* (pol. *Hollywood kocha Solidarność*). odbywa się wręczenie absurdalnych nagród. Polska zostaje obwołana Najsmutniejszym Krajem jako „najpiękniejsza i najtragiczniejsza", wygrywając z Salwadorem, Afganistanem i Walią. Tytuł Polaka Roku zdobywa Lech Wałęsa, pokonując Wojciecha Jaruzelskiego i dwóch innych generałów. Ponieważ laureat – ze zrozumiałych względów – nie może się zjawić, więc konferansjer (w tej roli Rowan Atkinson) przykleja sobie sztuczne wąsy i odbiera nagrodę jako „Lech Wałęsa".

Impulsami dla skeczu były: ogłoszenie Wałęsy „Człowiekiem Roku" amerykańskiego tygodnika „Time" w 1981 roku oraz ustanowienie „Dnia Solidarności z Polską" na 30 stycznia 1982 roku przez amerykańską administrację i towarzyszący mu telewizyjny program *Let Poland Be Poland* (pol. *Żeby Polska była Polską*, real. Marty Pasetta), w którym wzięli udział m.in. Charlton Heston, Kirk Douglas, Max von Sydow[359]. Wypowiedzi gwiazd przemieszane były z wypowiedziami polityków, wykonaniem muzyki przez polskich emigrantów – wszystko nagrane zawczasu, na wyrost zapowiadane jako połączenia na żywo. Produkcję *Let Poland…* zorganizowano w ciągu zaledwie 10 dni, sfinansowała ją rządowa agenda odpowiedzialna za propagandę. Kombinacja tych cech: zabieranie głosu w sprawach polskich przez amerykańskich działaczy i polityków (nie wyłącznie) i zorganizowanie produkcji przez jednostkę Departamentu Obrony, spowodowała, że z furią zaatakowano *Let Poland…* w PRL.

Zdaniem „Trybuny Ludu" i rządowej agencji PAP, w *Let Poland…* pokazali się wszyscy „renegaci" i artyści skompromitowani występami dla amerykańskiej armii podczas wojny w Wietnamie[360]. Z lubością przy tym powoływano się na prasę brytyjską, która nie

---

[358] L. Hunt, *Cult British TV comedy*, Manchester 2013, s. 12.

[359] Fragmenty, zob.: *Let Poland Be Poland | courtesy of US Embassy Warsaw*, „US Embassy Warsaw" [online], https://www.youtube.com/playlist?list=PL3oaMoR5k0ryMxvLGW75jeICmGIL8sQuu [dostęp: 2.07.2026].

[360] „Renegaci" to Zdzisław Rurarz i Romuald Spasowski, byli ambasadorowie PRL, którzy ustąpili z placówek po wprowadzeniu stanu wojennego i poprosili o azyl za granicą. Występy w Sajgonie wytknięto komikowi Bobowi

szczędziła kąśliwych uwag formie artystycznej i estetyce *Let Poland…*, ale propagandową kalumnią są „nogi i biusty", które dostrzegł w, jak napisał, „bulwarowej rewii" komentator „Trybuny Ludu"[361]. Także wydarzenia „Dnia Solidarności" (głównie demonstracje) spotkały się z największym odzewem w PRL, gdzie prasa z satysfakcją wyliczała, że np. 8 tys. uczestników wiecu w Chicago to skromnie w porównaniu z liczącą 800 tys. ludzi polską diasporą w tym mieście[362]. Dla sprawiedliwości należy zaznaczyć, że o niezbyt efektownym przebiegu „Dnia" informowała też amerykańska prasa[363].

Brytyjski skecz celnie trafiał więc w pewnego rodzaju snobizm na przebojowego elektryka z Polski: w ślad za konferansjerem każdy kolejny gość na scenie przykleja wąsy, łącznie z aktorami naśladującymi Barbrę Streisand i Franka Sinatrę, którzy na finał gali śpiewają *There is no land like Poland* (pol. *Taka Polska, kraina niewąska*), ze strofką *Gdańsk is my kind of town* (pol. *W Gdańsku jak w domku*). Snobizm mający bardzo płytkie podstawy, gdyż wymieniając imię i nazwisko przewodniczącego Solidarności każdy robi to inaczej, przekręcając „Lecha Wałęsę" w bezowocnej próbie zmierzenia się z polszczyzną.

Nie można odmówić trafności spostrzeżeniu, że za pomocą prawdziwej tragedii w Polsce Hollywood próbowało zrobić sobie *publicity*, jednak należy zwrócić uwagę, że Polska, Solidarność i Wałęsa służą w scence jako pretekst w odwiecznej wojnie tożsamościowej Wielkiej Brytanii z USA[364]. W kolejnym odcinku (8 lutego 1982) w segmencie wiadomości znalazł się dosadny komentarz do Dnia Solidarności z Polską: „Alexander Haig broni USA przed zarzutami, że administracja Reagana stosuje podwójne standardy: Stany Zjednoczone nie tylko zapaliły świeczki dla Polski, ale spaliły całe wioski dla Salwadoru". *NTNON* bynajmniej nie stosował taryfy ulgowej dla Polski. W programie ze skeczem *Polish*

---

Hope'owi, w Wietnamie był również Charlton Heston. Zob. (I.K.) [Ignacy Krasicki], *Antypolska fala w USA przybiera na sile*, „Trybuna Ludu", 30–31 I 1982; D. Luliński, *Instrument propagandowej agresji*, „Trybuna Ludu", 30–31 I 1982; *Antypolski program amerykańskiej propagandy*, „Kurier Szczeciński", 1 II 1982.

[361] J. Lobman, *Obłudny spektakl*, „Trybuna Ludu", 1 II 1982.

[362] Zob. *Antypolskie imprezy administracji USA*, „Trybuna Ludu", 1 II 1982; *Fiasko antypolskich „dni" w USA i Europie Zachodniej*, „Trybuna Ludu", 1 II 1982.

[363] P.L. Montgomery, *Day of protest on the Polish crisis gets modest response worldwide*, „The New York Times" [online], https://www.nytimes.com/1982/01/31/world/day-of-protest-on-the-polish-crisis-gets-modest-response-worldwide.html [dostęp: 2.07.2026].

[364] Jej przyczyną i zarazem polem jest język angielski. Długotrwały kulturowy i lingwistyczny konflikt między USA a Wielką Brytanią ma swe korzenie jeszcze w okresie sprzed Deklaracji Niepodległości. Językoznawca Noah Webster promował odrębność języka amerykańskiego – co wywołało satyryczną polemikę ze strony Brytyjczyków, rozpoczynając tę wojnę na stereotypy (P. Martin, *Americans and Brits Have Been Fighting Over the English Language for Centuries. Here's How It Started*, „Time" [online], https://time.com/5604227/american-british-english-literature [dostęp: 2.07.2026]).

*Show* wystąpili także dwaj kasiarze, prujący sejf w Narodowym Banku Polskim, co sygnalizuje widoczny w scenografii polski szyld, opatrzony na ekranie angielskim tłumaczeniem. Robią to jednak nie po to, by dostać się do precjozów czy gotówki, lecz do ukrytego tam pudełka ze śniadaniem, które następnie pałaszują – głodni Polacy z kraju ogarniętego kryzysem humanitarnym.

Zdecydowanie więcej empatii wykazali Amerykanie. Rankiem 13 grudnia 1981 r., gdy w Polsce wstawał świt stanu wojennego, w Nowym Jorku dochodziła północ po sobotnim wieczorze. Wciąż trwała emisja kolejnego odcinka *Saturday Night Live* (*SNL*). Ta telewizyjna *sketch comedy* od debiutu w 1975 roku znana była z nieprzewidywalności i gotowości do testowania granic cierpliwości macierzystej stacji NBC. Około północy nadawany w tamtym momencie skecz został nagle przerwany planszą „NBC News Special Report" i komunikatem o wprowadzeniu „interwencji wojskowej" w Polsce. W pierwszej chwili mogło to wyglądać jak żart w programie, gdzie na żywo mogło wydarzyć się wszystko[365]. Program potoczył się dalej.

Zgodnie z konwencją *SNL*, finał odcinka stanowiło pożegnanie publiczności przez stałą obsadę i gościa tygodnia. W tym przypadku aktora Billa Murraya, który rozpoczynał telewizyjną karierę w *SNL*. Dopiero wówczas, w absurdalnym zestawieniu świątecznej scenografii, wśród ekipy *SNL* w kolorowych swetrach i czerwonych czapkach (m.in. Eddie'ego Murphy'ego), Murray na koniec podziękowań powiedział do publiczności: „Cóż, my tutaj w studiu bawiliśmy się świetnie. To czego jeszcze nie wiecie, myśmy się tego dopiero co dowiedzieli, że członkowie Solidarności w Polsce są aresztowani, a kraj został opanowany przez Sowietów". Już w trakcie tych słów na widowni dały się słyszeć nieśmiałe śmiechy, ale wszyscy wybuchnęli głośnym śmiechem, gdy Murray następnie zażartował, że teraz pewnie każdy – artyści i widzowie – dostanie powołanie do wojska. Aktor szybko się zreflektował i napomniał: „Nie śmiejcie się! To jest naprawdę smutne". Na zakończenie wystąpienia i ironicznych życzeń udanych zakupów świątecznych (czyli kradzieży w domach towarowych) dodał już na poważnie: „Nasze serca powinny bić i biją dla dobrych ludzi w Polsce. Niech ich

[365] Od 1980 r. w segmencie *Weekend Update* niejednokrotnie podawano nieprawdziwe wiadomości związane z Solidarnością i Polską, także dotyczące spodziewanej interwencji militarnej Układu Warszawskiego w PRL. 6 grudnia 1980 r. poinformowano, że wojska sowieckie stanęły na granicy Polski (co było wprowadzeniem do pointy obśmiewającej byłego prezydenta Geralda Forda i jego gafy), 12 lutego 1981 zaś, że „Polska przekroczyła granicę w Ustce i weszła do ZSRS", cytując – fikcyjny oczywiście – komunikat ambasady PRL w Waszyngtonie. W 1994 r. Norm Macdonald, kolejny autor i prowadzący *Weekend Update* stworzył określenie *fake news* na tego typu zmyślone wiadomości.

Bóg ma w swojej opiece”[366]. Była to autentyczna, spontaniczna reakcja na wiadomość o dramatycznych wydarzeniach w Polsce, wyrażona może w patetyczny sposób, ale gdy szczegóły jeszcze nie były znane, a głuche milczenie, które zapadło nad PRL rodziło obawy o najgorsze.

Po kilku tygodniach, gdy stan wojenny stał się wszechstronnie omawianym wydarzeniem, a administracja Reagana ogłosiła „Dzień Solidarności”, ekipa *SNL* spełniła powinność satyryków, ale także nieco łagodniej, nie atakując frontalnie idei akcji *Let Poland be Poland* jak Brytyjczycy. W segmencie satyrycznych wiadomości *Weekend Update* najpierw ogłoszono, że angielskie wyrazy będą miały dodawany przyrostek „-ność” na końcu, co dało pretekst do zniekształcania „po słowiańsku” reszty informacji (23 stycznia 1982)[367]. Dwa tygodnie później (6 lutego 1982), w pierwszym odcinku po akcji *Let Poland be Poland*, zapowiedziano, że zostanie ona przekształcona w serial. Następnie będzie się pozwalać Polsce być New Jersey, Puerto Rico itd. (*Let Poland be New Jersey* itd.)[368].

Reakcja *Saturday Night Live* stanowiła naturalnie zaledwie tło dla tego, co w brytyjskim *Not the Nine O’Clock News* stało się pretekstem do gry z własnym ulubionym przeciwnikiem – Amerykanami. Stan wojenny w Polsce, choć stanowił pożywkę dla bieżącej satyry, posłużył twórcom *NTNON* przede wszystkim do obśmiania hollywoodzkiego patosu i łatwości, z jaką Stany Zjednoczone czynią z cudzych tragedii element medialnego spektaklu. Polska i Solidarność były tu raczej rekwizytem w brytyjsko-amerykańskiej wojnie na kulturowe przytyki, w której Londyn chętnie eksponował ironiczne zdystansowanie wobec transatlantyckiego partnera. Brytyjska satyra zachowywała tym samym lojalność wobec własnych tradycji – umiejętności wykorzystania każdego kontekstu, by wbić szpilkę Amerykanom.

---

366 *Saturday Night Live. Season 7, episode 8*, „Peacock” [online], https://www.peacocktv.com/watch/asset/tv/saturday-night-live/8885992813767211112/seasons/7/episodes/bill-murray-december-12-1981-episode-8/1099c941-10e6-32e5-912f-55689bda0bf7 [dostęp: 2.07.2026]. Jon Schneider i James Stephens, znawcy cyklu z internetowego kanału „Saturday Night Network” podają, że na tak otwarte nawiązanie do wiadomości z Polski musiał zezwolić Murrayowi Dick Ebersol, główny producent programu (*Everything You Need to Know About SNL Season 7 (1981-82)*, „Saturday Night Network” [online], https://www.youtube.com/watch?v=rrzwsjij2qA [dostęp: 2.07.2026]).

367 Być może przyrostek „-ność” wybrano właśnie dlatego, że odróżnia polską *solidarność* od angielskiego *solidarity*, mimo wspólnego rdzenia.

368 Dla porządku można zaznaczyć, że segment wiadomości pisał i prowadził wówczas Brian Doyle-Murray, starszy brat bardziej sławnego Billa Murraya.

### 3.3. Polska wobec strajku brytyjskich górników

Satyra twórców *Not the Nine O'Clock News* – „ekstremalnie obraźliwa", której „nie powinno się dopuszczać do telewizji"[369] – wyrastała z tradycji *sketch comedy*, a jednocześnie jest postrzegana jako zwiastun wejścia anarchistycznej *alternative comedy* (*alt-comedy*) do telewizyjnego głównego nurtu. Jedną z cech tej odmiany komedii brytyjskiej był specyficznie pojmowany atak na wartości, traktowany jako środek prowadzący do krytyki – a tym samym do realizacji powinności, jakie komedia tradycyjnie sobie stawia.

*Alt-comedy* znalazła bezpieczną przystań w Channel 4, gdzie rozwinął się kolektyw twórczy skupiony wokół serii *The Comic Strip Presents…* i późniejsze kariery jego uczestników (solo i w duetach). Do końca lat 80. XX w. wyemitowano blisko trzydzieści krótkometrażowych filmów z tej serii – niesformatowanych, tj. układających się w antologię o zróżnicowanym tonie, złożoną z odrębnych, samodzielnych filmów, połączonych jedynie wspólną wrażliwością oraz osobami twórców-wykonawców, którzy przenoszą coraz to nowe historie na ekran[370]. 20 lutego 1988 r. premierę miał *The Strike* (pol. *Strajk*, reż. Peter Richardson, 1988) satyra na Hollywood wykazująca pokrewieństwo do omawianego wcześniej skeczu Curtisa z *NTNON*.

W najbardziej esencjonalnym ujęciu jest to historia o tym, jak Amerykanie próbują przerobić strajki brytyjskich górników z lat 1984–1985 na film czytelny dla własnej publiczności. Coraz śmielej adaptują scenariusz napisany przez lewicowego dziennikarza z regionu zdegradowanego przez politykę Torysów, oddalając się od realiów opowieści. Arthura Scargilla, „brytyjskiego Wałęsę", ma zagrać Al Pacino[371], a kolejne ingerencje producentów szybko odsłaniają ich ignorancję. Do scenariusza dopisuje się widowiskowe atrakcje, romans, w końcu zaś akcję przenosi w lata 30. XX w. i zamienia w thriller z łzawym finałem. Zastosowana konwencja meta (filmu w filmie) pozwala Brytyjczykom obśmiać praktyki filmowców zza oceanu oraz sam mechanizm podporządkowywania politycznego konfliktu regułom komercyjnego spektaklu.

---

[369] G. Gilbert, *Not the Nine O'Clock News at 40: No longer exactly topical but still surprisingly funny*, „The Independent" [online], https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/features/a9150431.html [dostęp: 2.07.2026].

[370] B. Logan, *'Robin Williams said: "I'll buy the club!"'*, *op. cit.*

[371] To tylko zbieg okoliczności z rzeczywistymi próbami zrealizowania w Hollywood filmu biograficznego o Lechu Wałęsie, z którą to produkcją łączono w pewnym okresie Ala Pacino (A. Bilecki, *Solidarność na ekranie. Wizerunki zagraniczne*, *op. cit.*, s. 302). Satyrykom z *The Comic Strip* chodziło o wykpienie nieudanego brytyjskiego filmu *Rewolucja* (*Revolution*, reż. Hugh Hudson, 1985), z główną rolą Pacino.

*Strajk* zdobył główną nagrodę 28 festiwalu telewizyjnej twórczości rozrywkowej w Montreux – Złotą Różę. Nie odnosi się do Solidarności, jednak zasługuje na wspomnienie w tej analizie jako przykład samokrytycznego odniesienia do macierzystej formacji, zarówno ideowej, jak i zawodowej. Wiodącą postacią filmu jest scenarzysta-marzyciel, oczytany w Marksie i przekonany, że z haseł o sprawiedliwości społecznej można stworzyć wciągające kino zdolne rozwiązywać problemy społeczne[372]. Ten sam konflikt górniczy powraca w kluczowym dla tej rozprawy filmie *Witamy w Anglii* (*Welcome to Britain*, 1988) – lecz zostaje pokazany od strony udziału PRL w jego łamaniu, mimo oficjalnie deklarowanego poparcia dla protestujących. Krótkometrażową komedię zrealizował Konrad Szołajski jako film dyplomowy podczas studiów w National Film and Television School w Beaconsfield.

Emigracja – tak minorowo opisana przez Jerzego Skolimowskiego – stwarzała polskim artystom szanse. W Wielkiej Brytanii dojrzał talent Pawła Pawlikowskiego, także absolwenta NFTS, który w połowie lat 80. XX w. rozpoczął owocną współpracę z BBC jako autor filmów dokumentalnych, m.in. w telewizyjnym magazynie literackim *Bookmark*[373]. W tym samym okresie skończył Beaconsfield Jerzy Kaszubowski, reżyser związany z Channel 4[374]. Kontakty NFTS z polskim środowiskiem filmowym były w tej dekadzie dość regularne. Szkołę co roku odwiedzał Andrzej Mellin z łódzkiej PWSFTviT, utrzymywano także relacje ze szkołą w Katowicach i przyjmowano polskich studentów w ramach limitu miejsc dla cudzoziemców[375].

Droga Konrada Szołajskiego do Londynu rozpoczęła się od wizyty w Warszawie Colina Younga, dziekana NFTS, który zachęcająco rzucił „Spróbuj!", obiecującemu polskiemu reżyserowi. Szołajski – absolwent szkoły filmowej w Katowicach, wychowanek Krzysztofa Kieślowskiego, laureat prywatnej nagrody Andrzeja Wajdy (przyznanej filmowi *Dziennikarze '82* [1984]) – wspominał, że czuł się pewnie jako artysta. Nie mógł jednak nie dostrzec przepaści technicznej między Polską a Zachodem, zwłaszcza po swoich doświadczeniach z ubogiej w sprzęt szkoły katowickiej. Główną motywacją do wyjazdu, przekonywał sam

---

[372] „Ileż tu naraz »antywskazań« do zakupu tego utworu dla TVP!", westchnął dziennikarz biuletynu Radiokomitetu w relacji z festiwalu (B. Brelik, *„Złota Róża" Montreux '88*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1988, nr 7, s. 25–26).

[373] Zob. K. Morawska-Muthesius, *„Ostatnie wyjście" „uchodźcy przez pomyłkę" z Europy Wschodniej. Kino na prawach gościnności i przedstawienia*, „Kwartalnik Filmowy" 2015, nr 52, s. 173; *Polonica. Bookmark (Wielka Brytania)*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1988, nr 5, s. 49.

[374] E.M. Turska, *Co łączy Channel 4 z Filmem Polskim?*, *op. cit.*, s. 29.

[375] A. Lloyd-Jones, *Gwarancja na przyszłość*, „Brytania" 1988, nr 4, s. 14–15.

Szołajski, był więc głód nowych technologii – oraz świadomość, że w Wielkiej Brytanii będzie miał swobodę twórczą[376].

W *Witamy w Anglii* Szołajski wykorzystał jako źródło komizmu zderzenie kulturowe Polaków i Brytyjczyków, przenosząc ciężar z obserwacji społecznych na polityczne. Jako obcokrajowiec na Wyspach reżyser miał dość luksusową sytuację: przebywał tam legalnie, w ramach stypendium British Council (i czasami korzystając z opieki jego pracowników), nie miał bariery językowej – w Polsce po kursie języka angielskiego zdał egzamin językowy TEFL. Roczne, nominalnie, studia w trybie *post-graduate* (dla absolwentów uczelni wyższych) Szołajski rozciągnął na lata 1985–1987, czas spędzał głównie w przestrzeniach NFTS, na zajęciach, statystując w filmach koleżanek i kolegów – i rozwijając pomysł na własny film[377].

Akcja *Witamy w Anglii* toczy się jesienią 1984 roku, w czasie górniczych strajków. Dla widza w Wielkiej Brytanii jest to wymowne tło: od początku lat 80. XX w., po kryzysach energetycznych poprzedniej dekady, utrzymywało się napięcie w przemyśle wydobywczym. Państwowa kompania górnicza planowała zamykanie nierentownych zakładów. Strajk górników rozpoczął się w marcu 1984 r., po ogłoszeniu planów zamknięcia 20 kopalń, co oznaczało utratę około 20 tys. miejsc pracy. National Union of Mineworkers (NUM) pod przywództwem Arthura Scargilla zdecydował się na ogólnokrajowy protest, który objął główne zagłębia górnicze – Yorkshire, Walię Południową, Szkocję i Northumberland – i trwał niemal rok, stając się jednym z najdłuższych i najbardziej konfrontacyjnych w historii brytyjskiego ruchu związkowego.

W czasie protestu dochodziło do masowych pikiet i spektakularnych starć z policją, z których niesławą okryła się tzw. bitwa o Orgreave 18 czerwca 1984 r., gdzie w starciach wzięło udział kilka tysięcy górników i funkcjonariuszy. Rząd Margaret Thatcher wykorzystał zgromadzone wcześniej rezerwy węgla i zwiększył import, m.in. Polski, RPA i Australii.

Strajk zakończył się w marcu 1985 r. powrotem górników do pracy bez osiągnięcia głównych postulatów. Skutkiem protestu była trwała utrata wpływów NUM, przyspieszenie zamykania kopalń oraz lawinowa degradacja społeczno-gospodarcza regionów górniczych. W wymiarze symbolicznym konflikt oznaczał koniec ery przemysłowego etosu solidarności

[376] Akapit na podstawie: rozmowa z Konradem Szołajskim, czerwiec 2025 (notatki w zbiorach autora).
[377] *Ibidem*.

i nadejście rzeczywistości zdominowanej przez logikę wolnego rynku i indywidualnej konkurencji[378].

Pośrednim skutkiem strajku była erozja zaufania do mediów. Brytyjscy górnicy czuli głęboką niechęć do nich, szczególnie telewizji, z powodu sposobu relacjonowania strajku. Media skupiały się na scenach przemocy kosztem wyjaśniania zagadnień fundamentalnych: przyczyn protestu, wpływu zamknięć kopalń planowanych na przyszłość społeczności górniczych, czy doceniania roli rodzin górników w społecznej organizacji strajku. Co – jak mówili aktywiści strajkowi w przekrojowym tekście magazynu „Broadcast" – tworzyło wizerunek „bandy chuliganów" zamiast zorganizowanej społeczności walczącej o przyszłość rodzin. Wielu uczestników strajku czuło się „użytych i nadużytych" w pogoni mediów za sensacyjnymi ujęciami, a skrócone i montowane wypowiedzi prowadziły do zniekształcenia przekazu. Przewodnicząca grupy wsparcia kobiet pytała retorycznie dziennikarkę „Broadcast": „Dlaczego zawsze jak się coś powiedziało mediom, to cytat nigdy nie brzmiał tak jak się naprawdę powiedziało?"[379].

Apogeum była relacja BBC z Orgreave, która poprzez tendencyjny montaż i pełen uprzedzeń komentarz reportera, a nawet wybór ujęcia do ekspozycji na ściance studia informacyjnego sugerowała, że górnicy zaczęli atak[380]. Dopiero w 1991 r. BBC przyznała się do błędu w kolejności ujęć, jednak nie publicznie, a w korespondencji z grupą aktywistów, a w 2014 r. na żądania oficjalnych przeprosin telewizja uznała, że „po 30 latach trudno [jej] ocenić sprawę"[381]. W przypadku Orgreave za wzór stawiano informacje przekazywane na gorąco przez reporterów komercyjnej sieci ITV. Tymczasem już w kolejnym roku to właśnie ITV odwołała premierę filmu dokumentalnego *Which Side Are You On?* (pol. *Po czyjej jesteś stronie?*, 1985) Kena Loacha o strajkach, uznając go za stronniczy (ostatecznie wyświetlił

---

[378] J. Tebinka, *Węgiel skruszony żelazem*, „Polityka" 2015, nr 5, s. 46–48.

[379] R. Felstein, *Miners: Fear distorts the truth*, „Broadcast", 1 VI 1984, s. 22–25.

[380] Okazję do propagandowego ataku na rząd Thatcher wykorzystała PRL. Lektor programu publicystycznego TVP *Fakty, wydarzenia, aluzje* cedził komentarz pod drastyczny materiał filmowy z Orgreave: „Pani premier potępiła »rządy tłuszczy« i złożyła gratulacje »wspaniałej policji«. Setki rannych i okaleczonych na całe życie, tysiące aresztowanych i ani jednego protestu, choćby tylko dla zachowania pozoru ze strony chrześcijańskich i tzw. wolnych związków zawodowych na Zachodzie" (*Fakty, wydarzenia, aluzje*, real. Bogusław Szykuła, 29 czerwca 1984 [nagranie w zbiorach autora]). Prasa także wzięła udział w nagonce (W. Rutkiewicz, *Lekcja angielskiego*, „Gazeta Krakowska", 6 VII 1984).

[381] J. Tranmer, *The BBC and the miners' strike of 1984/85: coverage of the "Battle of Orgreave"*, „Mémoire(s), identité(s), marginalité(s). Dans le monde occidental contemporain" 2022, nr 27 [online], https://doi.org/10.4000/mimmoc.10371 [dostęp: 2.07.2026].

go Channel 4)[382]. Górnicy nie pozostali bierni, czekając tylko na kogoś kto zechce i ich wysłuchać. Broniąc się przed propagandowym ustawieniem, w 1984 r. sięgnęli po strategię subwersji. Związki zawodowe wsparte przez różne środowiska branżowe, same wyprodukowały serię dziesięciominutowych filmów, które przedstawiały perspektywę strajkujących, walczyły z medialnymi pomówieniami, czy pokazywały międzynarodowe wsparcie brytyjskich górników. Dystrybuowano je na kasetach wideo[383].

Wobec tej gęstej mieszaniny politycznej propagandy, medialnych manipulacji i cenzury, każdy artystyczny komentarz do wydarzeń stawał się ryzykowną ingerencją w spór o pamięć strajku. Wyraźniej więc widać, ile odwagi mieli satyrycy z *The Comic Strip* sięgając po formułę bezlitosnej parodii w *The Strike*, przy czym nietrudno dostrzec, że z Hollywood drwiono, a z własnego środowiska twórców jedynie dobrodusznie pokpiwając[384]. Szołajski, na „papierach" człowieka z zewnątrz, podjął się sportretowania realiów brytyjskiego konfliktu górniczego z perspektywy ekonomicznej, utrzymanej w realiach niezwykłego aliansu dewizowego PRL ze Zjednoczonym Królestwem, ponad ideowymi podziałami.

Dlatego w otwarciu *Witamy w Anglii* w Londynie zjawiają się protagoniści z Polski: dyrektor handlującego surowcem Węglokoksu, działacz młodzieżowy w średnim wieku i młodziutki tłumacz. W zastępstwie swojego przełożonego umowę na dostawę polskiego węgla ma zawrzeć brytyjski urzędnik niższego szczebla. Niespodziewaną wizytę na kolacji anonsuje on żonie przez telefon, odwołując się do oczywistego skojarzenia: „Goście z Polski. Rozumiesz, Solidarność!". Jest to bardzo nierozważny ruch: żona – artystka i społeczna aktywistka – traktuje to dosłownie i wita gości w koszulce z logo Solidarności. Urzędnik dostrzega niebezpieczeństwo i zmusza żonę, aby się przebrała. Inicjatywa żony i chęć uprzyjemnienia pobytu gościom niemal doprowadza do katastrofy: kobieta zjawia się przy stole w kolejnym politycznym T-shircie, z hasłem „Zwycięstwo dla górników". Polski działacz młodzieżowy bierze je za okrzyk sportowy, przyzwyczajony do kibicowania drużynom dotowanym przez kopalnie.

---

[382] *Na antenach świata*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1985, nr 3, s. 54. Film Loacha udostępnia platforma streamingowa z filmami dokumentalnymi Concord Media (*Which Side Are You On?*, „Concord Media" [online], https://vimeo.com/ondemand/whichsideareyouon [dostęp: 2.07.2026]).

[383] *Coal Not Dole – The Miners Videotape Project*, „Reddebrek" [online] https://www.youtube.com/playlist?list=PLs2TxwyLLUrh0qROzNXeGagyVvywq0CTy [dostęp: 2.07.2026].

[384] Producentem serii *The Comic Strip Presents…* (w filmie *Strajk* obśmiewano bezlitośnie tę profesję) był Michael White, co warto zaznaczyć choćby w przypisie, gdyż wcześniej omówiono dwie jego produkcje – *Fuchę* i *Posiłek oracza*.

Szołajski korzysta przez pewien fragment filmu z patentu Skolimowskiego: polski tłumacz przeinacza często kwestie gości i gospodarzy, próbując łagodzić drażliwe tematy. Tym razem sprawa staje się jasna, żona urzędnika w końcu rozumie, że jej ukochany mąż sprowadza do Wielkiej Brytanii węgiel z Polski, tym samym przełamuje strajk górników, który ona wspiera.

Gdy mąż finalizuje kontrakt, w zaciszu gabinetu wręczając dyrektorowi sowitą łapówkę, kobieta barykaduje się w pracowni, do której udaje się wejść także działaczowi młodzieżowemu. Jest on zawstydzony, gdyż dotarł do niego sens pojęcia „solidarność": oto on, polska klasa robotnicza, pogarsza los swoich kolegów w Wielkiej Brytanii. Żona urzędnika (konsekwentnie pokazywana jako nadwrażliwa artystka), poruszona dobrotliwością gościa zachęca go do pozowania i zaczyna szkicować jego portret: nagą herkulesową sylwetkę działacza, ze skrępowanymi z tyłu rękami…

Plansza końcowa podkreśla szyderczy wydźwięk etiudy. Informuje, że kontrakt ostatecznie zawarto, portret polskiego robotnika nigdy nie został ukończony – a pogodzeni małżonkowie spędzili w Polsce przyjemny urlop na koszt Węglokoksu. Puentę filmu warto skomentować: w rzeczywistości, to dzieciom i żonom strajkujących brytyjskich górników gościnę wakacyjną nad Morzem Czarnym zaoferowały sowieckie związki zawodowe. Z oferty wypoczynku w Gruzji skorzystało 150 osób, w tym setka dzieci[385].

Pod scenariuszem *Witamy w Anglii* podpisani są Szołajski i John Kerr – również student NFTS, który, według wspomnień reżysera, służył wsparciem językowym, pomagając cyzelować dialogi. Zdjęcia zrealizowano w 1986 r., ale produkcja filmu przeciągała się[386]. W stosunku do oryginalnego pomysłu znacznemu ograniczeniu uległ początek, co wyraźnie

---

[385] *Miners get free Soviet vacation*, „United Press International (UPI)" [online], https://www.upi.com/Archives/1984/09/30/Miners-get-free-Soviet-vacation/3719465364800/ [dostęp: 2.07.2026].

[386] A wręcz mogła już na początku stanąć. Zaproszeni w Warszawie aktorzy mieli przyjechać do Londynu oficjalnie jako turyści. Niepomny tej dżentelmeńskiej umowy, niespodziewanie jeden z nich z dumą oświadczył brytyjskiemu urzędnikowi na lotnisku, że jest znanym polskim aktorem i przyjechał do Wielkiej Brytanii nakręcić film. Nieporozumienie pomogła wyjaśnić interwencja Gary'ego Sinyora, wykładowcy z NFTS, który był z Szołajskim na lotnisku i skutecznie przekonał urzędników Home Office do wpuszczenia do Londynu nietypowego turysty (Rozmowa z Konradem Szołajskim, *op. cit.*).

Na marginesie można uzupełnić, że od kłopotów polskiego zespołu jazzowego z Krakowa na lotnisku w Newcastle, które rozwiązuje okazanie legalnej umowy o pracę, rozpoczyna się film *Burzliwy poniedziałek* (*Stormy Monday*, reż. Mike Figgis, 1988). Imponująco wnikliwie, o mocnej ekranowej obecności przedstawione jest w tym filmie polonijne środowisko, z całą sekwencją przyjęcia w Klubie Polskim, podczas której padają słowa o spotkaniu dwóch Polsk – emigracyjnej i krajowej (reprezentowanych przez wnuczkę Polonusów i lidera jazzbandu z Krakowa).

wyszło filmowi na dobre (pomocy udzielić w tym zakresie miał Tom Priestley jr., syn utytułowanego montażysty Toma Priestleya). W krótkim metrażu cenne jest niezwłoczne wprowadzenie widza w anegdotę, bez prologu.

Podczas studiów w Londynie Szołajski rzadko wracał do Polski, obawiając się problemów z paszportem. Pozostawał jednak zainteresowany sytuacją w kraju i nieoficjalnie współpracował z Bolesławem Taborskim, emigracyjnym dziennikarzem prowadzącym magazyn kulturalny w polskiej sekcji BBC[387]. Po latach Szołajski widział swój film w kategoriach naruszeń tabu – opowieść „o ukrywanym przez rząd PRL epizodzie". „Władze PRL, oficjalnie wspierające strajk angielskich górników, w istocie przyczyniały się do jego łamania – sprzedając za twardą walutę polskie surowce. Takie były fakty. Dopisałem do nich fabularną anegdotę", mówił w czasie autorskiego wykładu[388].

---

[387] Nie wziął co prawda udziału w przeglądzie Polish Perspectives, który odbył się latem 1986 r. w British Film Institute z inicjatywy Instytutu Kultury Polskiej, londyńskiej przybudówki ideowej rządu PRL, ale dokładną relację zdał mu obecny tam kolega z NFTS. Nie był więc świadkiem pewnego rodzaju upokorzenia Krzysztofa Kieślowskiego, swojego mentora, zaproszonego specjalnie przez Brytyjczyków z *Bez końca* (1985). O filmie krążyły legendy dzieła z solidarnościowego panteonu, kontynuującego mit ruchu w realiach po stanie wojennym. Obecność na ekranie Jerzego Radziwiłowicza, wajdowskiego Birkuta–Tomczyka, wydawała się potwierdzać te paralele. Derek Malcolm z dziennika „The Guardian" nawoływał widzów przed seansem do zajęcia wszystkich miejsc, by w skupieniu obejrzeli „głęboko religijne dzieło, zajmujące się potrzebami ludzkiego ducha, a nie postacią zwaną Bogiem" (D. Malcolm, *End in view*, „The Guardian", 3 VII 1986).

Mimo takiej wskazówki, *Bez końca* zaskoczyło widzów w Londynie tak samo jak w Polsce, oferując wyszukane metafory zamiast jednoznacznych ideowych deklaracji. Kieślowski, rozmawiający z publicznością po seansie monosylabami, za pośrednictwem osoby tłumaczącej, nie przekonał Brytyjczyków. Przeciwnie do Romana Wionczka – wysłanego do Londynu z antysolidarnościowym paszkwilem *Godność* (1984) dla ideowej przeciwwagi. Reżyser, klarownym angielskim, sam wyjaśniał skomplikowaną sytuację polityczną w PRL jesienią 1981 r., zyskując przychylność widzów (A. Bilecki, *„Zagrodzić drogę taczkom". Rola filmów Romana Wionczka* Godność *i* Czas nadziei *w kształtowaniu wizerunku „Solidarności"*, [w:] *Kino w cieniu kryzysu. Studia i szkice o polskiej kinematografii pierwszej połowy lat 80*., P. Kurpiewski, P. Zwierzchowski (red.), Bydgoszcz 2022, s. 172–173).

Jednak tu opór stawili mu sympatycy Polish Solidarity Campaign, którzy weszli na spotkanie i zadawali Wionczkowi niewygodne pytania w stylu polskich tzw. komandosów z lat 60. XX wieku. Działacze PSC oplakatowali też okolicę National Film Theatre, a później przekonali brytyjskiego dystrybutora *Bez końca*, aby w akcie „sprawiedliwości dziejowej" przekazał zysk z jednego pokazu na wsparcie Solidarności (G. Hart, *For Our Freedom And Yours…*, *op. cit.*). Zaznaczyć należy, że choć wspomnienie Harta łączy płynnie te wydarzenia, to w rzeczywistości *Bez końca* (jako *No End*) znalazło brytyjskiego dystrybutora dopiero dwa lata później, w 1988 r., po licznych nagrodach europejskich dla *Krótkiego filmu o zabijaniu* (1988) i *Krótkiego filmu o miłości* (1988). Reklama prasowa filmu cytowała Philipa Frencha z „Observera", który miał napisać: „To najlepszy polski film jaki widziałem" (*No End*, „The Guardian", 3 X 1988)

[388] K. Szołajski, *Tabu w moich filmach – historia przełamywania zakazów w polskiej przestrzeni publicznej w okresie ostatnich trzydziestu lat,* „Kultura Popularna" 2012, nr 4, s. 213 [online], https://bazhum.muzhp.pl/media/texts/kultura-popularna/2012-numer-4-34/kultura_popularna-r2012-t-n4_34-s208-221.pdf [dostęp: 2.07.2026].

Z tej perspektywy można interpretować wielopoziomowy gag ze zmianą koszulek. Znak „Solidarność" jest tabu dla protagonistów reprezentujących antysolidarnościowy rząd PRL. Co więcej, w PRL w okresie realizacji filmu znak Jerzego Janiszewskiego był symbolem zakazanym, konsekwentnie rugowanym z przestrzeni publicznej, dlatego nie tylko nie można było go nosić, ale i ryzykiem było pokazać go na ekranie. Przyjmując za Tadeuszem Lubelskim kategorię „kina niebyłego", tj. filmów, które nie doczekały się realizacji z przyczyn polityczno-cenzuralnych w latach 1945–1989, można na obrzeżach tego nurtu umieścić planowany przez Szołajskiego w połowie lat 80. XX w. utwór komediowy o opozycjoniście w więzieniu[389]. Z tabu solidarnościowym zmierzył się dopiero w *Człowieku z…* (1992) w zupełnie innych realiach, od 1989 r. definiowanych jako polityczno-gospodarcze.

Przy czym w jego osobistym przypadku nie chodziło o resentymenty wobec ruchu. Czas legalnej działalności związku przypadł na przygotowania Szołajskiego do realizacji absolutoryjnego filmu w Katowicach, który miał pokazywać pracę urzędu cenzorskiego. Dlatego uznał, że woli nie dawać pretekstu do uniemożliwienia takiej realizacji. Po 13 grudnia 1981 r. ta ostrożność nie miała już znaczenia, gdyż w nowych realiach GUKPPiW wycofał zgodę. Paradoksalnie, niewstąpienie do Solidarności zadziałało na jego korzyść, gdyż w okresie stanu wojennego mógł zrealizować film *Dziennikarze '82*, o pracy redakcji Dziennika Telewizyjnego, flagowego programu propagandowego PRL, tak w latach 70., jak i 80. XX w. Szołajski mówił autorowi rozprawy, że postępował życzliwie wobec ludzi, o których wiedział, że konspirują na rzecz Solidarności: udostępnił na dłużej piwnicę znajomym, bez wnikania po co, bywało, że przewoził z Warszawy, gdzie mieszkał, paczki na Śląsk, bez wnikania co zawierają. Pobyt na emigracji umożliwił mu przemycanie tytułów londyńskiego wydawnictwa „Puls", podczas rzadkich odwiedzin w kraju[390]. Był to pewien standard zachowań młodego inteligenta w okresie legalnej działalności Solidarności, a później w realiach stanu wojennego i po 1983 roku.

Szołajski w *Witamy w Anglii* nie kpił z Solidarności, tylko skrytykował powierzchowność niektórych zagranicznych gestów wsparcia dla opozycji w Polsce, czy też trwałości sympatii dla niej. W końcu, zgodnie z planszą końcową, żona urzędnika wymieniła solidarnościowe ideały na spokój domowego ogniska i odrobinę luksusu podczas wakacji w Polsce. Dramaturgicznym kontrapunktem dla niej jest ów działacz młodzieżowy w średnim

---

[389] Zob. T. Lubelski, *Historia niebyła kina PRL*, Kraków 2012, s. 14–15; K. Szołajski, *Tabu w moich filmach…*, *op. cit.*

[390] Rozmowa z Konradem Szołajskim, *op. cit.*

wieku, który dojrzał politycznie skonfrontowany z obłudą PRL. Można domniemywać, że po powrocie do kraju spotkały go szykany (co zresztą zapowiada mu przełożony jeszcze w Londynie), ale świeżo wzmocniony kręgosłup moralny pozwoliłby mu prawdopodobnie szukać kontaktu z którąś z podziemnych inicjatyw opozycyjnych wokół Solidarności, czy Kościoła katolickiego.

Wg wspomnień reżysera, informacje o treści filmu dotarły do PRL – gdy składał wniosek o rozszerzenie paszportu na wyjazdy na cały świat, odmówiono mu, argumentując, że „zrobił pan niewłaściwy film o niewłaściwej wymowie”[391]. Szołajski chciał polecieć na Melbourne International Film Festival, gdzie zaproszono *Witamy w Anglii*. Australia, także uwikłana w eksport węgla przełamujący brytyjski strajk, przyjęła życzliwie zwartą anegdotę filmu[392]. W Wielkiej Brytanii (po pokazie na London Film Festival w 1988 r.), propozycję przygotowania pełnometrażowej wersji filmu miał Szołajskiemu złożyć Simon Relph, szef funduszu British Screen Finance[393]. Wydarzenia w Polsce dawały tymczasem nadzieję na przywrócenie swobód artystycznych. „W 1989 roku wróciłem do kraju, by skorzystać z przemiany politycznej, która miała nam zagwarantować, że więcej tematów tabu nie będzie”, mówił Szołajski[394].

### 3.4. Polskość jako figura oporu

Około 1987 roku Wielka Brytania i Stany Zjednoczone rozpoczęły aktywnie szukać możliwości zerwania z polityką bojkotu PRL. Brian Barder, ambasador w PRL, w 1987 r. informował Londyn, że wartości Solidarności są powszechnie podzielane w Polsce, choć sam ruch nie mobilizuje już tłumów. Odnotowywał także rosnącą popularność brytyjskiej kultury w PRL[395]. Można wskazać przynajmniej kilka elementów, które złożyły się na tę opinię. Prężną „dyplomację kulturalną” prowadziło British Council, w 1988 r. świętujące 50-lecie działalności w Warszawie[396]. Popularnością wśród polskich widzów cieszyły się nowe i klasyczne

---

[391] *Ibidem*.

[392] Autorowi rozprawy nie udało się dotrzeć w oficjalnym internetowym archiwum MIFF do informacji o pokazie. Archiwum jednak oficjalnie zastrzega, że bywa niekompletne (*Festival Archive (1952–2024)*, „Melbourne International Film Festival” [online], https://miff.com.au/festival-archive [dostęp: 2.07.2026]).

[393] Rozmowa z Konradem Szołajskim, *op. cit.*

[394] K. Szołajski, *Tabu w moich filmach…*, *op. cit.*

[395] P. Pleskot, *Kłopotliwa panna „S”*, *op. cit.*, s. 562–563, 657.

[396] *Richard Alford: „Jestem pośrednikiem”*, „Sztandar Młodych”, 11 XI 1988. Tylko w tamtym roku instytucja współorganizowała m.in. wizytę w PRL Lindsaya Andersona i pokazy jego filmów w Warszawie i Krakowie, oraz dwa tematyczne przeglądy klasycznego i współczesnego kina brytyjskiego, we współpracy z British Film Institute

brytyjskie seriale: *Robin Hood* (*Robin of Sherwood*, aut. Richard Carpenter, 1984–1985), emitowany pierwszy raz w 1986 r., *Ja, Klaudiusz* (*I, Claudius*, reż. Herbert Wise, 1976), przypomniany w tym samym roku[397]. Rok wcześniej brytyjski zespół pop The Style Council opublikował teledysk do utworu *Walls Come Tumbling Down!* zarejestrowany podczas koncertu w warszawskim klubie Akwarium, przeplatany migawkami obyczajowymi z ulic miasta[398]. Obraz relacji brytyjsko-polskich zaczął wykraczać poza ramy polityczne – nie można jednak pomijać tych uwarunkowań, skoro był to wciąż czas prezentacji *Umyślnego zabójstwa polskiego księdza* w teatrze (1985) i w telewizji (1986).

Grono bohaterów drugiego sezonu serialu komediowo-obyczajowego BBC *A Very Peculiar Practice* (pol. *Osobliwa praktyka*, autor Andrew Davies, 1986–1988) wzbogaciła nowa postać – dr Greta Grotowska, pochodząca z Polski przebojowa wykładowczyni historii sztuki[399]. Jej rolę zagrała Joanna Kanska, absolwentka szkoły filmowej w Łodzi, która w drugiej połowie lat 80. XX w. osiedliła się w Londynie po ślubie z Brytyjczykiem[400].

*A Very Peculiar Practice* dzieje się w środowisku akademickim fikcyjnej uczelni Lowlands University, która zmaga się z typowymi problemami szkolnictwa wyższego w Wielkiej Brytanii w latach 80. XX w.: cięciami budżetowymi i rosnącą presją na podjęcie reform organizacyjnych w duchu menedżerskim. Serial ukazuje proces komercjalizacji szkolnictwa wyższego poprzez wątki związane z próbami pozyskiwania zagranicznych

---

i polską Filmoteką Narodową (zob. A. Dąbrowska, *Ostatni z gniewnych*, „Rzeczywistość" 1988, nr 9, s. 9; *Angielskie filmy z lat 1945–1965 na ekranie „Iluzjonu"*, „Życie Warszawy", 6 X 1988; J. Peltz, *Mentalność i tradycja*, „Kultura" 1988, nr 50, s. 9).

[397] *Robin Hood* był na siódmym miejscu pod względem ocen wśród wszystkich seriali (łącznie 53 tytuły), niezależnie od kategorii wiekowej, czy gatunku, emitowanych przez TVP w 1986 r. (*Oceny seriali emitowanych w 1986 roku w I i II programie Telewizji Polskiej* [1987], „Ośrodek Badania Opinii Publicznej" [online], https://public.kantarpolska.com/archiv_files/M.0845b.pdf [dostęp: 2.07.2026]). *Ja, Klaudiusz* jako „bardzo dobry" oceniło 42% ankietowanych przez OBOP (*Średnie odsetki ocen bardzo dobrych przyznawanych przez widzów serialom emitowanym w Telewizji Polskiej w latach 1984–88* [1989], „Ośrodek Badania Opinii Publicznej" [online], https://public.kantarpolska.com/archiv_files/M.0928.pdf [dostęp: 2.07.2026]).

[398] *Walls Come Tumbling Down!*, „The Style Council" [online], https://www.youtube.com/watch?v=k5HfOipwvts [dostęp: 2.07.2026]. Choć nagranie jest autorstwa zagranicznego zespołu, to wciąż Warszawa roku 1985 – miasto starannie oczyszczone z wszelkich wizualnych śladów opozycji, zarówno na ulicach, jak i w studenckim klubie, tradycyjnie kojarzonym z kulturą niezależną.

[399] Nazwisko bohaterki to oczywisty żart, nawiązujący do jej specjalizacji naukowej – Jerzy Grotowski, powszechnie znany reformator teatru, był podziwiany przez brytyjskich widzów i krytyków już w latach 60. XX w. (E. Boniecka, *Teatr Laboratorium w brytyjskich oczach*, „Życie Warszawy", 10 X 1969). Podobną konwencję zastosowano wobec amerykańskiego kanclerza uczelni, obdarzając go nazwiskiem Jack Daniels, jak popularna marka alkoholu z USA.

[400] H. Rossiter, *Wild thing!*, „Daily Post", 20 II 1988. Niesłusznie więc wymienił ją Artur Patek w grupie młodych aktorów – emigrantów politycznych (*Idem*, *Polscy aktorzy emigranci w powojennym filmie brytyjskim (do 1989 r.)*, „Kwartalnik Filmowy" 2016, nr 95, s. 104).

inwestorów (Japończyków w pierwszym, Amerykanów w drugim sezonie), permanentną reorganizacją instytucji oraz politycznymi naciskami, które kwestionują tradycyjną wizję uniwersytetu.

Procesy te obserwował z bliska dramaturg Andrew Davies, scenarzysta serialu i wykładowca uniwersytecki. Dostrzegał, jak uniwersytety brytyjskie, tracąc stabilne finansowanie państwowe, zaczęły coraz silniej uzależniać swoje budżety od pełnego czesnego płaconego przez masowo przyjmowanych studentów zagranicznych. Równocześnie rosło znaczenie badań finansowanych z zewnątrz, co prowadziło do podporządkowania działań naukowych potrzebom przemysłu, zwłaszcza zbrojeniowego i farmaceutycznego[401]. Premiera drugiego sezonu jego serialu zbiegła się z przyjęciem Education Reform Act 1988, który sankcjonował komercjalizację szkół i uczelni, nadawał im większą autonomię wyprowadzając je z systemu równych szans. Finałowy epizod, wykorzystujący mocne akcenty solidarnościowe, przedstawia rewoltę na kampusie, która wybuchła podczas próby zamknięcia akademika.

Jak zauważa Sue Harper, na dużym ekranie w brytyjskich produkcjach lat 80. XX w. dominowało przedstawianie kobiet jako figur niepokojących i destabilizujących porządek społeczny. Protagonistki ukazywano zazwyczaj jako histeryczne partnerki, *femme fatales*, bezradne idiotki bądź tyranki, których zimna dyscyplina nawiązywała do postrzeganej autorytarnie Margaret Thatcher. Incydentalnie pojawiały się narracje, które przełamywały tę tendencję, prezentując bohaterki o złożonej psychologii i własnej sprawczości[402]. Remedium był mały ekran, gdzie kobiety poza rolami tradycyjnymi, bywały głównie wysoko kwalifikowanymi specjalistkami, sprawującymi funkcje kierownicze (np. policjantki w funkcji przełożonych, prowadzących śledztwo). Do tej grupy można zakwalifikować Grotowską i lekarkę z uczelnianej kliniki, gdzie pracuje również dr Daker, nominalny bohater główny serialu. Zgodnie z konwencją tego typu produkcji, z odcinka na odcinek kreowane jest jego miłosne zainteresowanie polską wykładowczynią, o której uczucie musi walczyć ze swoją koleżanką z uczelni.

Ta protagonistka nie powiela żadnego z, wydawać by się mogło oczywistych, stereotypów. Jest emigrantką, która pracuje zgodnie ze swoimi wysokimi kwalifikacjami –

---

[401] A. de Courcy, *Perfectly Peculiar*, „Evening Standard", 7 III 1988. Andrew Davies zażartował z jeszcze jednym nazwiskiem: przelotnie wspomniany w dialogach polski fałszerz obrazów (uczelnia inwestuje w kolekcję dzieł sztuki) nazywa się Tadeusz Sławek. Polski literaturoznawca Tadeusz Sławek w połowie lat 80. XX w., jako stypendysta British Council prowadził gościnne wykłady na uniwersytecie w Norwich.

[402] S. Harper, *Women in British Cinema. Mad, Bad and Dangerous to Know*, London–New York 2000, s. 142–152.

fachowcem w swojej dziedzinie, osobą pewną siebie, w Wielkiej Brytanii poszukującą stabilizacji po nieudanym małżeństwie we Francji. Nie wykorzystuje faktu bycia Polką jako pretekstu do uzyskiwania współczucia, łagodniejszego traktowania w obliczu autorytarnych rządów w PRL, depczących prawa człowieka[403]. Pochodzenie przekuwa w swój atut, wykorzystując status emigrantki do naruszania brytyjskich konwencji społecznych. „Zawstydziłam pana?" – pyta Dakera i dodaje z dumą – „Zawstydzam wielu mężczyzn, jestem Polką". Dotyczy to poniekąd również profesji Grotowskiej, specjalizującej się w męskiej nagości w sztuce. W serialu nie jest to używane jako komediowy gag, który mógłby koncentrować się wokół golizny. Jej ekspercka wiedza w tym temacie pomoże uniknąć kłopotów prawnych koledze z uczelni, posądzonemu o obyczajowe wykroczenie.

Generalnie, postać ta służy do zasugerowania widzom jak reagować na przemiany obyczajowe. Greta ma romans z nową koleżanką z uczelni. Brytyjski porządek społeczny, który otacza polską wykładowczynię – mimo że w stanie erozji – nie wydaje się więc zagrożony jej postępowaniem (tym bardziej, że to przelotna fascynacja)[404]. Społeczność homoseksualna Wielkiej Brytanii w latach 80. XX w. nie podlegała już systemowym represjom, choć wielkim przełomem było pojawienie się na antenie Channel 4 w 1989 r. cyklicznego programu reporterskiego *Out on Tuesday* (pol. *Wtorek bez tajemnic*, 1989–1994), adresowanego do młodzieży LGBT[405]. Swoboda Grety w wyborze partnerów może być odczytana jako wczesny sygnał przeobrażeń społecznych, które później dotarły również do Polski. Podobne zmiany dostrzegała w 1987 r. Agnieszka Holland. Milicjant Feliks, protagonista *Zabić księdza*, i tak traktowany jako niepewny politycznie przez kolegów, jest równocześnie obiektem ich niewybrednych docinków, jednoznacznie identyfikowany przez nich jako homoseksualista, choć mężczyzna gorąco temu zaprzecza. W realiach niediegetycznych, homoseksualizm, tak jak jego rzekoma przeszłość związkowa, uniemożliwiłby Feliksowi w PRL jakąkolwiek karierę w resortach mundurowych[406]. Była to niekonsekwencja w konstrukcji postaci, wynikająca

---

[403] Przypomnieć tu można obserwację Krisa Van Heuckeloma o „solidarności na odległość", chętnie okazywanej ludziom żyjącym za żelazną kurtyną, zmieniającej się w chłodną rezerwę wobec politycznych imigrantów.

[404] Polska studentka Zosia we francuskiej komedii obyczajowej *La fiancée qui venait du froid* (pol. *Narzeczona, która przybyła z chłodu*, reż. Charles Nemes, 1983), która wywraca do góry nogami błahe, ale ustabilizowane życie młodego fotografa z Paryża, była metaforą zagrożenia komunizmem (A. Bilecki, *Solidarność na ekranie. Wizerunki zagraniczne*, *op. cit.*, s. 292–294).

[405] *Na antenach świata. Magazyn dla homoseksualistów*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1989, nr 3, s. 87–88. Więcej w drugiej części rozprawy.

[406] Reporter Remigiusz Ryziński na potwierdzenie tej opinii podaje przykład obyczajowego śledztwa wewnętrznej służby kontrolnej ministerstwa obrony (WUSW) wobec porucznika z Gdańska, prowadzonego jeszcze w sierpniu 1989 r. (*Idem*, *Hiacynt. PRL wobec homoseksualistów*, Wołowiec 2021, s. 131–132).

najwyraźniej z dążenia autorki filmu do wprowadzenia progresywnego motywu kosztem prawdopodobieństwa historycznego.

Otwartość Grety w sferze obyczajowej nie wyczerpuje znaczeń tej postaci. Serial konsekwentnie odsłania także społeczno-polityczny wymiar jej biografii. Jako wykładowczyni wystawia ocenę niedostateczną studentowi na egzaminie, w związku z czym dostaje „przyjacielską" reprymendę od bardziej doświadczonego wykładowcy. Ten tłumaczy jej, że student należy do specjalnej grupy młodzieży z rodzin wspierających finansowo uczelnię. Greta w lot rozumie, że styka się właśnie z elegantszą formą klientelizmu. Komentuje przy tym wzburzona: „W Warszawie miałam w klasie kolegę, który był synem komendanta wojewódzkiego milicji – też mu wszyscy sprzyjali!". Później, w gronie bliższych osób mówi, że w Polsce przynajmniej od razu wiadomo kto jest kim. Kręgi osób piastujących eksponowane stanowiska polityczne w krajach autorytarnych są więc analogicznie uprzywilejowane do kręgów finansjery w społeczeństwach zachodnich. Innym razem, spotykając młodego sąsiada uprzykrzającego życie lokatorom domu głośną muzyką mówi mu z przekąsem: „Tam skąd pochodzę daliby ci za to 20 lat!". Jest to zapewne przesadzone, ale wciąż bliskie wiedzy o represyjnych praktykach służących normowaniu życia społecznego w PRL.

Gdy konflikt na Lowlands University osiąga apogeum, pochodzący z USA kanclerz uznaje Gretę za rosyjskiego szpiega. Posługuje się pokrętną logiką: „Kiedy ostatnio sprawdzałem Polska była komunistycznym krajem. Chyba nie chcesz powiedzieć, że generał Jaruzelski to republikanin?", pyta współpracowniczkę. Ta, broniąc Grety chwyta się ostatecznego argumentu: „Ona jest katoliczką, jak ty, a papież jest Polakiem!".

Jest to jedyne tak wyraźne określenie światopoglądu Grotowskiej, ale wskazówki w tej kwestii mogła wcześniej przynieść interpretacja szczegółu scenograficznego. W scenie w mieszkaniu Grety kadr w celowy sposób eksponuje dużych rozmiarów wizerunek Czarnej Madonny. Nawiązuje to w pewnym stopniu do odruchowo kojarzonego z Polską ludowego katolicyzmu, czy – biorąc pod uwagę profesję tej protagonistki – nawyku prezentacji sztuki sakralnej nawet w świeckich domach[407]. BBC, producent serialu, nie musiała korzystać w tym przypadku z intuicji, mogła się oprzeć na własnym materiale. W 1986 r. w cyklu programów religijnych *Everyman* (pol. *Każdy*, emisja 1977–2005) zaprezentowano serię czterech filmów dokumentalnych pt. *The Hammer and the Cross* (pol. *Krzyż i młot*), o sytuacji osób wierzących

[407] Joanna Kanska wspominała, że obraz przygotowali sami scenografowie. Polska przeszłość Grety została wpisana w koncepcję postaci wcześniej, aktorka nie uczestniczyła w pracach nad scenariuszem. Tylko wyraźny wschodnioeuropejski akcent aktorki okazał się atutem i dodał tej postaci wiarygodności (Korespondencja elektroniczna z Joanną Kanską, grudzień 2025 [e-maile w zbiorach autora]).

w krajach autorytarnych: Nikaragui, Etiopii, Kubie i Polsce. Polski odcinek pt. *The Pilgrims' Protest* (pol. *Pilegrzymka protestu*, reż. John-Paul Davidson, David M. Thompson, 1985) osnuto właśnie wokół pielgrzymki do Częstochowy, w ten sposób pokazując polską tradycję m.in. związaną z wizerunkiem patronki klasztoru na Jasnej Górze. Otwierającą opinię w reportażu wygłosił Lech Wałęsa, od 1980 r. występujący publicznie ze znaczkiem Matki Boskiej Częstochowskiej w klapie. Można więc założyć, że scenografowie umieścili u Grety w pokoju wizualną metaforę odnosząca się w szerszym kontekście także do Lecha Wałęsy. Co jest tym bardziej prawdopodobne, ponieważ w latach 1980–1981 często fotografowano Wałęsę na tle przeskalowanego obrazu Czarnej Madonny eksponowanego w ówczesnym biurze przewodniczącego „Solidarności" w Gdańsku–Wrzeszczu[408].

Finał *A Very Peculiar Practice* przebiega niejako pod hasłem niesławnego bon-motu Margaret Thatcher „Nie ma czegoś takiego jak społeczeństwo" z 1987 r.[409]. Dochodzi do eskalacji konfliktu: studencki protest przeciwko podwyżkom czynszów i komercjalizacji kampusu przeradza się w rewolucję, w której studenci, prowadzeni przez grupę wykładowców, szturmują rektorat. Niechlubną rolę odgrywa uczelniany działacz związkowy, który sprzymierza się z władzami zamiast wspierać akademicką wspólnotę. W obliczu okupacji amerykański kanclerz wzywa policję. Interwencja wywołuje zamieszki na uniwersytecie.

Wtedy po raz pierwszy w serialu jednoznacznie zaakcentowano symboliczne utożsamienie polskości z ruchem Solidarności, zgodne z dominującymi wówczas zachodnimi wyobrażeniami. Greta przychodzi na protest z własnoręcznie wykonanym transparentem z hasłem „Solidarność", napisanym czerwoną farbą, i odważnie staje w pierwszym rzędzie. Tym samym, Greta wpisuje walkę studentów i wykładowców o zachowanie otwartego charakteru uczelni w międzynarodowy etos walki Solidarności o respektowanie praw człowieka.

Kolejne ujęcia sceny przynoszą następne konteksty. Kamera prowadzi wzrok widza wzdłuż zwartego szpaleru policjantów, nad którego ramionami wyłania się niesiona przez Gretę tablica. Chwilę później na teren kampusu wkraczają oddziały kontrterrorystów w ciężkim opancerzeniu, co w widzu z Polski wywołuje wizualne skojarzenia z ZOMO, pacyfikującym demonstracje przy okazji rocznic narodowych. W trakcie starcia szarpnięta Greta wypuszcza transparent, który natychmiast trafia pod nogi tłumu i zostaje podeptany – ciężkimi butami

---

[408] Zob. portret wykonany przez Chucka Fishmana w grudniu 1980 r. (*Idem*, *Solidarność w Gdańsku. Solidarity in Gdańsk*, Gdańsk 2020, s. 44–45).

[409] *Interview for 'Woman's Own'*, „Margaret Thatcher Foundation" [online], https://www.margaretthatcher.org/document%2F106689 [dostęp: 2.07.2026].

policjantów i sportowym obuwiem studenta. Analizując bliżej to ujęcie, nie sposób nie zwrócić uwagi, że kadr celowo skoncentrowany jest na nogach postaci biorących udział w zajściu. Nienaturalny rytm przydeptywania tablicy przez biegnącego, zatrzymującego się i znów biegnącego studenta – sugeruje, że chodziło tu o celowe zbudowanie symbolicznego ujęcia podeptania ideałów solidarności (Solidarności). Ostatnia scena serialu, rozgrywająca się wiele miesięcy później, ujawnia, że Grotowska i Daker – już rodzice małego dziecka – podjęli decyzję o wyjeździe do Polski. Greta określa swoją ojczyznę jako „jeszcze jeden zrozpaczony kraj" (w domyśle, nawiązując do diagnozy Wielkiej Brytanii po zajściach na uczelni, jako rozdartej pomiędzy część liberalną a solidarną)[410].

Tak pomyślany finał dobrze oddaje szerszą formułę serialu. *A Very Peculiar Practice* łączył ironię i czarny humor z komentarzem społecznym, łatwo przekładalnym na doświadczenia widzów zmagających się z bezduszną biurokracją i utratą stabilizacji, a zarazem wyraźnie sprzyjał bohaterkom przedstawianym jako pewne siebie i sprawcze[411]. Rangę serialu potwierdziła także jego późniejsza recepcja. W rankingu stu najlepszych brytyjskich programów telewizyjnych, sporządzonym w 2000 r. przez British Film Institute na podstawie głosów przedstawicieli branży telewizyjnej, *A Very Peculiar Practice* uplasował się na 89. miejscu. Spośród tytułów analizowanych w tej rozprawie był to jedyny przypadek takiego wyróżnienia[412].

Od retrospektywnej oceny serialu należy powrócić do faktu, że jego finał nastąpił w bardzo znaczącym momencie politycznym schyłku lat 80. XX w. Na przełomie 1988 i 1989 r. w Wielkiej Brytanii wiązano z Polską nie tylko polityczne oczekiwania, lecz także wyraźną nadzieję na odbudowę wspólnoty opartej na solidarności społecznej. Premier Margaret Thatcher w trakcie wizyty w PRL w listopadzie 1988 r. wezwała gen. Jaruzelskiego do kontynuacji reform, otwarcia granic i poszanowania praw człowieka. Zaznaczyła również,

---

[410] Życie pary protagonistów w Polsce po transformacji ustrojowej przedstawiał film telewizyjny *A Very Polish Practice* (pol. *Osobliwie polska praktyka*, reż. David Tucker, 1992). Produkcja ta wykracza poza zakres chronologiczny rozprawy, ponadto w jej perspektywie tematycznej można w nim odnotować wyłącznie, że na planszy tytułowej filmu w czołówce użyto pisma wzorowanego na tzw. solidarycy w przymiotniku *Polish*.

[411] Zob. A. de Courcy, *Perfectly Peculiar*, *op. cit.*; Ch. Appleyard, *Lesbians get the last laugh*, „Daily Mirror", 18 III 1988.

[412] Lista zawiera na wyższych miejscach produkcje służące w tej części rozprawy jako punkty odniesienia do właściwych analiz: pionierska docudrama *Cathy Come Home* była druga, a serial *Boys from the Blackstuff* siódmy (*The BFI TV 100*, „British Film Institute" [online], https://web.archive.org/web/20110911083558/http://www.bfi.org.uk/features/tv/100/list/list.php [dostęp: 2.07.2026]).

że Polska może zostać „przywrócona Europie", jeśli będzie przestrzegać wspólnych wartości[413].

Nieprzypadkowo, również brytyjska satyra polityczna niemal natychmiast podchwyciła podróż dyplomatyczną Thatcher do Polski. Wpleciono ją do popularnego satyrycznego programu *Spitting Image* (pol. *Wypisz, wymaluj*, autorzy Peter Fluck i Roger Law[414], 1984–1996), w którym groteskowo karykaturalne kukiełki były wykorzystywane do bezlitosnej krytyki polityków, dworu, duchownych, dziennikarzy i celebrytów w jawnie antyestablishmentowym tonie.

W scence komentującej „Inwazję na Polskę" (emisja 8 listopada 1988) nawiązano do estetyki czarno-białych kronik wojennych, z pompatycznym komentarzem i szybkim, telegraficznym ujmowaniem zagadnień. Zwycięska Thatcher, jak dowódca z czasów II wojny światowej, pokazuje w Polsce kto w polityce europejskiej „nosi spodnie". Pognębionemu Jaruzelskiemu w generalskim mundurze Thatcher każe się „zamknąć", na co ten reaguje zamknięciem… Stoczni Gdańskiej. Tu scenarzyści nawiązali do autentycznej decyzji rządu Mieczysława Rakowskiego o likwidacji „krnąbrnego" zakładu, matecznika opozycji. Decyzji postrzeganej jako demonstracja siły władz i wyzwanie wobec Solidarności, ale także jako sygnał gotowości do zmian ekonomicznych, nadany właśnie w związku z tą wizytą[415]. Skecz odnosił się do pewnej konfuzji wywołanej przez brytyjską premier, która – wg komentarza z satyrycznego dialogu – miała „zabiegać o solidarność z generałem Jaruzelskim". Osłupiały Lech Wałęsa może tylko nerwowo pykać fajkę, sprowadzony do roli statysty w pokazie siły konserwatywnej polityczki. Bo, jak mówią ministrowie Douglas Hurd i Geoffrey Howe, to, że Thatcher „niszczy związki, knebluje prasę i gnębi biedaków" w Wielkiej Brytanii, to jedno, ale, że ma zamiar „podbić Polskę", to zupełnie inna sprawa.

---

413 *Speech at dinner given by Polish Government*, „Margaret Thatcher Foundation" [online], https://www.margaretthatcher.org/document/107368 [dostęp: 2.07.2026].

414 Fluck i Law, twórcy *Spitting Image*, początkowo sami projektowali i wykonywali kukiełki, ale wraz z lawinowym wzrostem popularności programu zmuszeni byli zmienić system pracy na manufakturowy. Wspominając to po latach, wysnuli żartobliwą analogię, pokazującą jak silnie mit polskiego Sierpnia przeniknął do brytyjskiej wyobraźni politycznej lat 80. XX w. Fluck i Law nazwali bowiem zarządzany przez siebie warsztat „kawałkiem Gdańska nad Tamizą" (L. Chester, *Tooth & Claw. The inside story of 'Spitting Image'*, London 1986, s. 116). Odnosili się do szczególnego splotu okoliczności: anarchistyczni twórcy prowadzili pracownię subsydiowaną przez lewicowy samorząd regionu Greater London w kraju rządzonym przez konserwatywny gabinet, ograniczający pomoc publiczną i niechętny wszelkiemu interwencjonizmowi państwa. Nazywając swój warsztat „Gdańskiem", porównywali go do Stoczni Gdańskiej, która zapoczątkowała robotniczą rewolucję przeciw autorytarnemu rządowi komunistycznemu.

415 M. Przeperski, *Mieczysław F. Rakowski. Biografia polityczna*, Warszawa 2021, s. 329–332.

Po kilku tygodniach skecz wspomniał „Dziennik Telewizyjny" (w felietonie ze stycznia 1989 r.), dopuszczając się manipulacji. Pokazano niemądrą interakcję Lecha Wałęsy z Thatcher, ale nie wyjawiono widzom nad Wisłą, że tak samo obśmiano generała Jaruzelskiego. Przy okazji Zbigniew Napierała, korespondent DTV w Londynie, dowiódł braku znajomości języka angielskiego, idiomatyczny zwrot *spitting image* tłumacząc literalnie jako „opluty obraz"[416]. Być może dziennikarza DTV zwiódł fakt, że satyra programu należała do tych jadowitych, a nie głaszczących bohaterów. Regularnie protestowała przeciw niemu brytyjska rodzina królewska i politycy, ale – jak dowcipnie tłumaczył producent *Spitting Image* – „wyśmiewamy biednych, niewinnych i bezbronnych, którzy posiadają całą władzę na świecie"[417].

Taryfy ulgowej nie stosowano nigdy i dla nikogo. Gdy pod koniec 1989 r. świat z uwagą – i jawną życzliwością – obserwował przemiany w Polsce[418], *Spitting Image* wyemitowało skecz *Solidarność winter austerities* (pol. *Jesienne zaciskanie pasa z Solidarnością*; 19 listopada 1989) o przeciwnej wymowie. Lech Wałęsa był w nim nowym szefem sieci sklepów Poland Superstores, wyjaśniając klientom: „My, Solidarność [wymawiając to słowo po polsku], objęliśmy ten sklep i zobaczcie, co zastaliśmy". Przechadzając się po jednym z marketów (zapuszczone miejsce, pokryte brudem i pajęczynami), zdejmował z półek jakieś resztki produktów i zachwalał towar: „Czerwona kapusta [*red cabbage* – litery „R" i „B" z cyrylicy]: było 79 pensów, jest – 4,19 funta", „Peklowana wołowina: było 54 funty, jest – nieosiągalna!". Po innych tego typu wątpliwych ofertach, kolejka obrzuciła w końcu Wałęsę

---

416 *PRL 1989. Satyra na Margaret Thatcher*, „TVPolandAntena" [online], https://www.youtube.com/watch?v=ZVCg7MibmgY [dostęp: 2.07.2026].

417 J. Dugdale, *Laughing Stocks*, „The Listener", 1 XI 1990, s. 15.

418 O pozytywnym odbiorze polskich przemian jako wydarzenia wymagającego politycznego i gospodarczego wsparcia, świadczyły zarówno deklaracje polityczne, jak i ton publicznej debaty. Brytyjski rząd określił w październiku 1989 r. stosunki z Polską jako „znakomite", życzył powodzenia nowemu rządowi solidarnościowemu i zapowiadał udział w międzynarodowym wsparciu reform. Szczególnie wymowne było entuzjastyczne przyjęcie Lecha Wałęsy przez Kongres USA 15 listopada 1989 r., cztery dni przed emisją skeczu. Lider Solidarności, który przedstawił się jako „elektryk z Gdańska" i rozpoczął od cytatu z Konstytucji USA – „We, the people…" – otrzymał siedmiominutową owację, a część parlamentarzystów wystąpiła z przypinkami „Solidarność". Prasa zachodnia publikowała w tym czasie apele o pilną pomoc gospodarczą dla Polski, przedstawiając powodzenie jej transformacji jako sprawę istotną dla przyszłości demokracji w Europie Wschodniej. Zob. *Poland*, „UK Parliament" [online], https://api.parliament.uk/historic-hansard/written-answers/1989/oct/24/poland [dostęp: 2.07.2026]; M. Sherrill, *For the Love of Lech! The Solidarity Leader Takes the Town*, „The Washington Post", 16 XI 1989 [online], https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1989/11/16/for-the-love-of-lech/5e39b4a5-2712-4efa-b40a-1f7869363a73/ [dostęp: 2.07.2026]; W.F. Mondale, T.F. Eagleton, *Democracy at Its New Frontier Does Not Come Cheap. Poland: The West must demonstrate its solidarity*, „Los Angeles Times", 26 X 1989 [online], https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1989-10-26-me-721-story.html [dostęp: 2.07.2026].

zepsutymi produktami, a ten, chowając się z ladą krzyknął zrozpaczony: „Czy ktoś wie jak się prowadzi sklep…?!”. Scenka dobitnie unaoczniała, że w satyrze politycznej nawet Solidarność mogła stać się przedmiotem bezlitosnego żartu.

Finał *A Very Peculiar Practice*, który prezentował konflikt między logiką atomizacji i komercjalizacji a etosem solidarności/Solidarności, czy satyryczne echo w *Spitting Image*, a nawet nawiązania w *Game, Set & Match* pokazywały, że „polska sprawa” weszła w 1988 r. do brytyjskiej kultury popularnej jako temat natychmiast rozpoznawalny[419].

[419] Solidarność nie zdominowała odczytań Polski w telewizyjnej i filmowej produkcji w Wielkiej Brytanii. Poza wspomnianym *Burzliwym poniedziałkiem*, reprezentantem polskiej diaspory emigracyjnej na Wyspach w kulturze masowej była drugoplanowa postać salowego Kuby w tasiemcowym serialu medycznym *Na sygnale* (*Casualty*, aut. Jeremy Brock i Paul Unwin, 1986–współcześnie). Postać ta pojawiała się w serialu przez trzy lata, a w jednym z odcinków polskie pochodzenie Kuby pomogło lekarzom, którzy wykorzystali go jako tłumacza w rozmowie ze starszym małżeństwem, ofiarami domowego wypadku. Kubę kreował Christopher Rozycki, aktor wspomniany wcześniej w tej rozprawie przy okazji szpiegowskiego serialu *Game, Set & Match*.

Natomiast centralnymi postaciami miniserialu *Bull Week* (pol. *Na pełnych obrotach*, autor Ron Hutchinson, 1980) byli członkowie emigracyjnej rodziny Kowalów. Serial przedstawiał tydzień pracy w fabryce w Birmingham, tuż przed doroczną przerwą urlopową. Oś fabuły stanowił kryzys przemysłowy widziany od strony zakładowych i rodzinnych relacji, pokazanych przez pryzmat Kowalów, z których trzej bracia zajmowali różne miejsca w fabrycznej strukturze: w kierownictwie, na hali produkcyjnej oraz w reprezentacji związkowej.

## Rozdział 4
## Podsumowanie

Analizowane fabuły stanowią różne warianty kulturowego i medialnego przekładu doświadczenia Solidarności. Różnią się stopniem przywiązania do faktów, rozwiązaniami gatunkowymi, sposobem wykorzystania polskiego materiału oraz zakresem jego przenoszenia na brytyjskie realia. Łącznie pozwalają uchwycić funkcje, jakie Solidarność, jej historia i symbolika pełniły w brytyjskim kinie i telewizji lat 80. XX w.

Najbliżej historycznej rekonstrukcji pozostają produkcje oparte na udokumentowanych wydarzeniach. Zwykle zachowują porządek faktów, korzystają z archiwaliów na etapie przygotowań lub włączają je bezpośrednio do narracji (*Strajk*, *Two Weeks in Winter*, *Umyślne zabójstwo*…), a skróty stosują sporadycznie i bez zasadniczego naruszania przebiegu zdarzeń (*Game, Set & Match*). Większość mieści się przy tym w polu brytyjskiej docudramy, rozumianej szerzej niż kategoria gatunkowa: jako sposób budowania dramatyzowanego przekazu oparty na dyscyplinie faktograficznej, wykorzystaniu materiałów archiwalnych oraz osadzaniu akcji wśród postaci i wydarzeń historycznych[420]. Ten model najsłabiej zaznacza się w *Game, Set & Match*, gdzie polski kontekst pełni raczej funkcję wiarygodnego tła zimnowojennej sensacji. Odmienną strategię przyjmują *Kwadratura koła* i *Zabić księdza*. Pierwszy film eksponuje umowność rekonstrukcji historycznej, drugi fikcjonalizuje rozpoznawalne pierwowzory postaci i sytuacji. Oba skłaniają widza do rewizji utrwalonej wiedzy i ocen polskich wydarzeń.

Filmy ukazują kolejne fazy rozwoju Solidarności i jej obecności w zbiorowym doświadczeniu – od narodzin ruchu (*Strajk*, interpretowany wspólnie z *Trzema dniami w Szczecinie*), przez jego ekspansję (*Kwadratura koła*) i represje stanu wojennego (*Two Weeks*...), po martyrologię (*Umyślne zabójstwo…*, *Zabić księdza*) oraz mitologizację (*Game, Set & Match*). Równie duże jest zróżnicowanie gatunkowe: od dokumentalizującej docudramy sensu *stricto* (*Strajk*), przez rekonstrukcję dramatyczną wykorzystującą materiały archiwalne (*Two Weeks…*) lub opartą na nich w warstwie faktograficznej (*Umyślne zabójstwo…*), po fikcję polityczną i thriller szpiegowski (*Zabić księdza*, *Game, Set & Match*). Mimo tych różnic

[420] Mirosław Przylipiak rozdziela fikcjonalność, subiektywność i fabularność, wskazując, że struktura fabularna może, ale nie musi być wehikułem fikcji, a przekazy niefikcjonalne mogą korzystać z rozwiązań fabularnych bez utraty dokumentalnego odniesienia do rzeczywistości (*Idem*, *Poetyka…*, *op. cit*., s. 67–77).

większość produkcji pozostaje silnie zakotwiczona w materiale historycznym, wykorzystując fikcję do rekonstrukcji, interpretacji lub uwiarygodnienia polskich wydarzeń.

Wybrany fragment historii wyznacza zarazem problematykę poszczególnych filmów. *Strajk* przedstawia Solidarność jako oddolny, etycznie legitymizowany wysiłek wspólnoty. *Two Weeks in Winter* skupia się na represjach stanu wojennego i przedstawia ruch jako moralnie zwycięską, lecz bezsilną ofiarę. *Umyślne zabójstwo…* i *Zabić księdza* przesuwają ciężar z ruchu na figurę kapłana-męczennika, koncentrując uwagę na ofierze i moralnym wymiarze oporu. Wymowa *Kwadratury koła* jest ambiwalentna: Solidarność jawi się jako wewnętrznie sprzeczny i trudny do utrzymania układ sił, którego rozpad wydaje się nieuchronny. W *Game, Set & Match* nie stanowi natomiast właściwego tematu, lecz element zimnowojennego tła, służący uwiarygodnieniu przedstawionego świata bez próby jego pogłębionej interpretacji.

Najczęściej rolę przewodnika pełni postać świadka, wprowadzająca widza w przebieg i sens zdarzeń: ks. Pawlak w *Two Weeks…*, Chrostowski w *Umyślnym zabójstwie…*, Samson w *Game, Set & Match*, a w *Kwadraturze koła* rolę tę dzielą dziennikarz i komentatorzy. Inny wariant stanowi przedstawienie zbiorowości w działaniu: działaczy Wolnych Związków Zawodowych, a następnie opozycjonistów innych środowisk w *Strajku*, oraz funkcjonariuszy państwowego aparatu przemocy i społeczeństwa, z wyraźnie zaznaczoną rolą środowisk religijnych, w *Zabić księdza*. Nawet tam, gdzie narracja ogniskuje się wokół pojedynczej postaci, bohater indywidualny bywa przede wszystkim nośnikiem doświadczenia zbiorowego, a właściwym przedmiotem opowieści pozostaje wspólnota poddana presji historycznej i politycznej (*Two Weeks…*, *Umyślne zabójstwo…*, częściowo *Zabić księdza*).

Obok filmów rekonstruujących historię pojawiają się fabuły, w których polskie wydarzenia prototypowe przestają stanowić główny temat, a ich znaczenie wiąże się z doświadczeniem jednostki. Taką funkcję pełnią w *Fusze*, *Najlepszą zemstą jest sukces* i *Posiłku oracza*. Autentyczne wydarzenia polityczne nie stanowią tu materiału rekonstrukcji ani chronologicznie uporządkowanego ciągu faktów. Określają sytuację bohaterów, ich wiedzę, wybory i odpowiedzialność. Dochodzi tu do sprywatyzowania i psychologizacji historii zbiorowej.

W *Fusze* i *Najlepszą zemstą…* Solidarność i stan wojenny określają położenie protagonistów przebywających poza Polską, poddanych presji niewiedzy, lęku, oportunizmu lub złej wiary. Eyre i McEwan w *Posiłku oracza* nie rekonstruują polskich wydarzeń, lecz przywołują je za pośrednictwem analogii, cytatów kulturowych i rozwiązań zaczerpniętych z *Człowieka z żelaza*. Wszystkie trzy filmy mają charakter mikrohistorii o wyraźnym rysie psychologicznym. Taka tonacja odpowiada szerszej charakterystyce brytyjskiego dramatu

telewizyjnego lat 80. XX w. George W. Brandt podkreślał, że telewizyjna twórczość tej dekady komentowała sprawy publiczne za pomocą różnych środków gatunkowych i formalnych, a różnice między poszczególnymi utworami nie znosiły ich współobecności, lecz układały się w rodzaj wewnętrznego dialogu[421].

Fabuły koncentrują się na pojedynczych postaciach i ich reakcjach na presję wydarzeń historycznych. W *Fusze* polityka przybiera postać asymetrii wiedzy i manipulacji informacją. Stan wojenny „nie dociera" do polskich robotników, dopóki Nowak kontroluje wspólny telewizor, listy z Polski i reglamentuje wyjścia do kościoła. W *Najlepszą zemstą jest sukces* polityka staje się problemem reprezentacji i zawłaszczenia cudzego doświadczenia. Rodak chce przemawiać w imieniu wspólnoty polskich uchodźców politycznych, a zarazem przekształca ich doświadczenie w widowisko podporządkowane własnym ambicjom i wyobrażeniom o artystycznej misji. *Posiłek oracza* najdalej odchodzi od bezpośredniego obrazowania Solidarności, ale zachowuje ją jako punkt odniesienia. Polski kontekst, przywoływany przez nawiązania do *Człowieka z żelaza* oraz drobne szczegóły scenografii, służy ocenie brytyjskiego życia publicznego. Penfield retuszuje własną biografię, dostosowuje poglądy do okoliczności i nie potrafi powiązać życia prywatnego z odpowiedzialnością publiczną. Każdy z filmów poddaje swoich protagonistów osądowi moralnemu: w *Fusze* wyraża się on w odwecie kolegów na Nowaku, w *Najlepszą zemstą…* – w buncie syna, przybierającym formę swoistego ojcobójstwa, a w *Posiłku oracza* – w niezdolności Penfielda do przemiany, tym bardziej znaczącej, że jego oportunizm zostaje nagrodzony zawodowym sukcesem. Polityczne okoliczności pozwalają zrozumieć ich zachowania, ale nie wystarczają do ich usprawiedliwienia.

*Fucha*, *Najlepszą zemstą jest sukces* i *Posiłek oracza* rozwijają różne poetyki formalne. *Fucha* operuje minimalizmem i wytwarza poczucie klaustrofobii. Ciasna przestrzeń, skupienie na pracy fizycznej, aprowizacji i drobnych gestach dominacji sprawiają, że londyński dom zaczyna przypominać miejsce swoistego internowania. *Najlepszą zemstą…* przyjmuje strategię odwrotną. To film nadmiaru i autotematyzmu, ostentacyjnie eksponujący kamery, monitory, urządzenia transmisyjne i sam proces tworzenia widowiska. Kryzys polityczny zostaje tu przefiltrowany przez problem przedstawiania, a bunt syna podważa ambicję Rodaka do mówienia w imieniu zbiorowości. *Posiłek oracza* wybiera ton bardziej zdyscyplinowany. Posługuje się ironią i konwencją filmu środowiskowego, by pokazać oportunizm i samozadowolenie brytyjskiego dyskursu medialnego. Te różnice potwierdzają, że Solidarność

[421] G.W. Brandt, *Introduction*, *op. cit.*, s. 4–7.

mogła funkcjonować w brytyjskim kinie i telewizji w obrębie bardzo różnych języków artystycznych. Specyficzną parę w tej grupie tworzą dwa filmy Skolimowskiego. *Fucha* i *Najlepszą zemstą*… ujmują polski kryzys przez doświadczenie emigracji: wydarzenia w kraju pozostają dla bohaterów bliskie, ale dostępne jedynie pośrednio. Polityka łączy się tu z wykorzenieniem, niepewnością przynależności i próbą ułożenia życia poza Polską.

Kwestia religijna powraca w znacznej części analizowanych fabuł, choć jej miejsce i znaczenie są w nich różne. Kościół katolicki, jego społeczna nauka i osoba papieża Jana Pawła II odegrały istotną rolę w genezie, trwaniu i ideowym kształcie ruchu Solidarności[422]. Funkcjonujące w zlaicyzowanym i odmiennym wyznaniowo kontekście (Kościół anglikański, ściśle powiązany z urzędem monarchicznej głowy państwa) brytyjskie media i przemysł filmowy musiały sobie jakoś poradzić z tym tematem. W *Strajku* i *Two Weeks*… wiara katolicka pełni przede wszystkim funkcję rytualno-społeczną: msze, modlitwy i symbole sakralne są integralną częścią robotniczej wspólnoty, bez pogłębiania ich wymiaru teologicznego. Podobnie w *Fusze* niedzielna msza należy do naturalnego porządku życia brygady, a spotkanie polskich wiernych w kościele stanowi element życia społecznego na obczyźnie. Próba niedopuszczenia do kolejnego wyjścia jest zarazem jednym z przejawów kontroli sprawowanej przez Nowaka i pozostali odbierają ją jako naruszenie swobody. *Kwadratura koła* eksponuje Kościół jako aktora politycznego, uwikłanego w negocjacje między władzą a ruchem społecznym. W *Umyślnym zabójstwie*… i *Zabić księdza* religia staje się osią dramaturgiczną, ale oba filmy wykorzystują ją inaczej. Pierwszy ujmuje zbrodnię przez logikę sądowego dochodzenia w sprawie zabójstwa kapłana, drugi odwołuje się do chrześcijańskich pojęć ofiary, męczeństwa i poszukiwania sensu życia. Zwłaszcza w *Zabić księdza* duchowość ulega uniwersalizacji i alegoryzacji za sprawą zmiany historycznych szczegółów. W *Game, Set & Match* i *A Very Peculiar Practice* obecność Kościoła i wiary ogranicza się natomiast do niewielu znaków kulturowych, funkcjonujących jako element scenografii.

Sposób przedstawiania polskiego kryzysu z zachodniego dystansu stanowi kolejny wspólny problem części analizowanych fabuł. *Fucha* ujmuje go przez nieme telewizory w witrynach sklepów, pokazujące żołnierzy na ulicach PRL oraz los Polaków pozostawionych samym sobie na „wolnym" Zachodzie. *Najlepszą zemstą*… czyni tę kwestię osią opowieści, pokazując zarówno obojętność brytyjskiej publiczności, jak i kompromitację efektownego performansu żerującego na polskiej tragedii. *Posiłek oracza* odwraca ten układ:

[422] J. Skórzyński, *Krótka historia Solidarności. 1980–1989*, Gdańsk 2014, s. 161–162.

za pośrednictwem *Człowieka z żelaza* wykorzystuje polskie doświadczenie do opisu brytyjskiego sporu o powinności dziennikarstwa, konfliktów społecznych oraz wojny o Falklandy. Sceny rozmów znudzonych dziennikarzy ilustrują przy tym mechanizm medialnego zużywania tematów, obejmujący również sprawy polskie[423].

Wizualne odniesienia do Solidarności rozciągają się od faktograficznej oszczędności *Strajku* po chaotyczne nagromadzenie symboli w *Game, Set & Match*. Do znaku Jerzego Janiszewskiego nawiązują plansze tytułowe *Strajku*, *Kwadratury koła* (w formie pastiszu) i *Umyślnego zabójstwa*…, natomiast *Two Weeks in Winter* i *Zabić księdza* wykorzystują go w przeskalowanej postaci jako element scenografii. W *Fusze* londyński zaułek pokrywają plakaty wzywające do solidarności z Polską, wśród nich dwa projekty Petera Kennarda. W *A Very Peculiar Practice* Greta Grotowska przygotowuje natomiast transparent „Solidarność" na studencki protest, przenosząc znak polskiego ruchu w realia brytyjskiego konfliktu społecznego. Makieta pomnika Poległych Stoczniowców 1970 roku pojawia się w *Strajku*, *Kwadraturze koła* i *Game, Set & Match*. Tylko *Strajk* odtwarza jednak jej historyczny kształt z sierpnia 1980 r., kiedy projekt składał się jeszcze z czterech krzyży. W dwóch pozostałych pojawia się miniatura późniejszego, trójkrzyżowego pomnika, co świadczy o różnym stopniu staranności w sięganiu do materiałów historycznych. Z symboliki narodowej filmy korzystają również z polskiego hymnu, przetłumaczonego na język angielski w *Strajku* i wykonanego w oryginalnej wersji w *Two Weeks in Winter*.

Ekranowy sposób przedstawiania Solidarności nie przesądzał jednak o zainteresowaniu, jakie produkcje te wzbudzały wśród brytyjskich odbiorców. Część produkcji budziła w Wielkiej Brytanii duże oczekiwania. *Strajk* i *Two Weeks in Winter* zapowiadano jako komentarze do przełomowych wydarzeń, inne tytuły przyciągały uwagę udziałem renomowanych twórców: Jerzego Skolimowskiego, od dekady czujnie obserwowanego przez krytykę na Wyspach, duetu Richard Eyre–Ian McEwan, Toma Stopparda w *Kwadraturze koła*, Ronalda Harwooda w *Umyślnym zabójstwie*… oraz Agnieszki Holland w *Zabić księdza*, jej pierwszej realizacji po nominowanych do Oscara *Gorzkich żniwach* (*Bittere Ernte*, 1985). *Game, Set & Match* nie był bezpośrednio kojarzony z polską tematyką, ale kampania reklamowa eksponowała wątki solidarnościowe, między innymi na fotosach promocyjnych.

[423] Jako dobrą anegdotę, przykład brawurowego połączenia w jedno wszystkich problemów, jeden z dziennikarzy podaje temat: „prawa pracownicze w Argentynie". Można spekulować, że nie chodzi mu wyłącznie o brytyjskich górników, a również o polskich związkowców.

Dane dotyczące tzw. oglądalności wskazują jednak, że *Strajk*, *Two Weeks in Winter*, *Kwadratura koła*, *Umyślne zabójstwo*…, *Zabić księdza* i *Game, Set & Match* nie zdobyły w Wielkiej Brytanii szerokiej widowni. Pięć z tych produkcji wyemitowano w telewizji publicznej lub komercyjnej, teoretycznie wzmacniających szanse dotarcia do widzów. A w przypadku tytułów pokazywanych przez Channel 4 emisje poprzedzały dodatkowo działania promocyjne: prasowe anonse i materiały reklamowe dla *Kwadratury koła* oraz obecność sztuki w repertuarze teatru w przypadku *Umyślnego zabójstwa*…. Tymczasem tytuły: *Strajk*, *Two Weeks*…, *Kwadratura koła* i *Umyślne zabójstwo*… nie znalazły się w zestawieniach najpopularniejszych pozycji tygodnia publikowanych przez branżowy tygodnik brytyjski „Broadcast” [424]. Serial *Game, Set & Match* tracił widzów z tygodnia na tydzień, co oznacza, że więcej osób obejrzało zawiązanie intrygi podczas rewolucji Solidarności w pierwszych dwóch odcinkach niż zdemaskowanie sowieckiego szpiega w epizodzie zamykającym cykl. Wśród tytułów telewizyjnych tylko *A Very Peculiar Practice* doczekał się po latach wyróżnienia w rankingu BFI. Odmienny wymiar miało niepowodzenie *Najlepszą zemstą jest sukces*. Mimo zasadniczo przychylnej krytyki film poniósł klęskę w kinach. Skolimowski, który zaangażował w produkcję własne środki i obciążył hipoteką londyński dom, stracił go po finansowym niepowodzeniu filmu i wkrótce opuścił Wielką Brytanię[425].

Historia niektórych z opisywanych produkcji miała swój dalszy ciąg w PRL – i nie chodzi tylko o recepcję krytyczno-filmową (tam, gdzie do niej dopuszczono). *Two Weeks in Winter*, *Kwadratura koła* i *Fucha* znalazły się w polu zainteresowania władz komunistycznych. Gen. Jaruzelski określił takie produkcje jako „zmasowany ogień jątrzącej propagandy”[426]. Władze PRL próbowały je dezawuować (*Two Weeks…*) albo przejąć ich wymowę na własny użytek – z powodzeniem w przypadku *Fuchy* i bezskutecznie w przypadku *Kwadratury koła*. Po *Witamy w Anglii* Szołajskiemu odmówiono rozszerzenia paszportu, wskazując na „niewłaściwą wymowę” filmu. „Dziennik Telewizyjny” wykorzystał fragment *Spitting Image* eksponując ośmieszenie Wałęsy i przemilczając analogiczne potraktowanie Jaruzelskiego. *Zabić księdza* dopuszczono do kilku zamkniętych pokazów. Tytuł należał jednak

---

[424] Zob.: *TV Ratings*, „Broadcast”, 11 I 1982, s. 34–35; *TV Ratings*, „Broadcast”, 17 V 1982, s. 40; *TV Ratings*, „Broadcast”, 8 VI 1984, s. 40–42; *TV Ratings*, „Broadcast”, 22 VI 1984, s. 40–42; *TV Ratings*, „Broadcast”, 8 X 1986, s. 32; *TV Ratings*, „Broadcast”, 31 X 1986, s. 32.

[425] K. Klejsa, *Obcy we mnie, obcy wśród nas*…, *op. cit.*, s. 150.

[426] *„Powstały warunki do zawieszenia stanu wojennego”. Przemówienie telewizyjne gen. armii Wojciecha Jaruzelskiego*, „Trybuna Ludu”, 13 XII 1982.

do tych kilku produkcji (*Strajk*, *Kwadratura koła*, *Umyślne zabójstwo…*, *Zabić księdza*), które dotarły do PRL na kasetach VHS dzięki kontaktom z brytyjskimi twórcami oraz działalności polskich nieoficjalnych dystrybutorów dysponujących profesjonalnym zapleczem technicznym.

Po stronie brytyjskiej niektóre solidarnościowe tytuły, mimo nieobecności w rankingach z epoki, pozostały w pamięci widzów dzięki kreacjom aktorskim (Bernard Hill jako Lech Wałęsa w *Kwadraturze koła*) lub autorskiej autonomii (*Zabić księdza*)[427]. Spośród realizatorów i aktorów jedynie Mike Hodges opisał nieco szerzej produkcję *Kwadratury koła* w rozmowie ze swoim biografem[428]. Scenarzysta tego filmu Tom Stoppard poświęcił mu tekst prasowy w 1984 r., przywołany w wydaniu książkowym scenariusza i w niezmienionej co do faktów formie w autoryzowanej biografii *A Life* z 2020 r.[429]. W *Speak Well of Me* Ronald Harwood wspomina *Umyślne zabójstwo…* łącznie ze scenariuszem do telewizyjnego filmu *Mandela* (reż. Philip Saville, 1987), w ramach krótkiej refleksji o swoich nieudanych i niepotrzebnych próbach zajęcia się współczesną tematyką polityczną[430]. Roli Lecha Wałęsy nie odnotował w autobiografii *Acting My Life* aktor Ian Holm, nie ma jej nawet w zestawieniu ról, zawierającym wyodrębnione części (telewizja osobno od kina)[431]. Późniejsze odniesienia twórców do tych produkcji są więc nieliczne. Ich udział w produkcjach solidarnościowych pozostał przede wszystkim doświadczeniem lat 80. XX w. Upływ czasu zatarł pożądaną wówczas aktualność odwołań do Solidarności, a jej słabnąca obecność w międzynarodowym dyskursie publicznym mogła nie sprzyjać powrotom do tego tematu.

Żaden z reżyserów ani scenarzystów nie związał się na trwałe z problematyką Solidarności, a filmy powstawały w rozproszonym środowisku twórczym. Granada Television wyprodukowała dla sieci ITV dwa tytuły (*Strajk*, *Game, Set…*), natomiast Channel 4, komercyjny nadawca publiczny o repertuarze misyjnym, wykupił od niezależnych producentów prawa do emisji pięciu (*Fuchę* i *Posiłek oracza* z Goldcrest Films, *Najlepszą*

---

[427] Dorota Diana Brodowski, Brytyjka polskiego pochodzenia, w latach 80. XX w. zaangażowana w organizację transportów humanitarnych do PRL, zapytana przez autora rozprawy o to czy pamięta jakiś brytyjski film o Solidarności, bez wahania wymieniła od razu Hilla jako Wałęsę i film Holland (Rozmowa z Dorotą Dianą Brodowski, luty 2025 [notatka z rozmowy w zbiorach autora]).

[428] M. Adams, *Mike Hodges*, *op. cit*.

[429] H. Lee, *Tom Stoppard. A Life*, *op. cit.*, s. 343–346.

[430] W przypadku *Mandeli* następuje dłuższa wypowiedź o apartheidzie, *Umyślne zabójstwo…* jest tylko dodatkiem do tego przykładu, bez pogłębienia (W.S. Robinson, *Speak Well of Me: The Authorised Biography of Ronald Harwood*, London–New York–Dublin 2022, s. 136).

[431] I. Holm, S. Jacobi, *Acting My Life. An Autobiography*, London 2004.

*zemstą…* z De Vere Studio, *Kwadraturę koła* z Television South i *Umyślne zabójstwo…* z Primetime Television). Powtarzały się niektóre nazwiska w obsadzie: Ian Holm w *Strajku* i *Game, Set…* (Wałęsa, brytyjski szpieg), Robert Glenister w *Strajku* i *Two Weeks…* (Borowczak, górnik z „Wujka"), Jonathan Pryce w *Two Weeks…* i *Posiłku oracza* (ks. Pawlak, Penfield), a Tom Wilkinson w *Two Weeks…* i *Kwadraturze koła* (górnik z „Wujka", Jan Rulewski) [432].

Specyficznego *typecastingu* (tzw. obsadzenia „po warunkach") doświadczył aktor Jonathan Adams, zatrudniony do roli Andrzeja Gwiazdy w *Strajku* i *Kwadraturze koła*. Ze względu na różny zakres czasowy obu filmów są to dwie interpretacje tej samej postaci. Najpierw stratega batalii prowadzonej przez Wałęsę, później świadomego polityka dojrzewającego do otwartego konfliktu z liderem. Bywa też, że próby odtworzenia polskich obyczajów rozmijają się z drobnymi szczegółami. Bernard Hill w *Kwadraturze koła* i Ed Harris w *Zabić księdza* noszą ślubne obrączki na lewej ręce, podczas gdy w specyficznej polskiej tradycji nosi się je na prawej. Takie detale nie wpływają na wymowę filmów, ale pokazują, jak łatwo w brytyjskich przedstawieniach polskości utrwalały się obyczajowe nieścisłości.

Przenoszenie polskich doświadczeń i znaków kulturowych na brytyjskie problemy staje się jeszcze wyraźniejsze w komedii. Humor pojawia się już w części wcześniejszych fabuł, zwykle jako gorzki składnik dramatycznych historii jednostek[433]. W komediach poświęconych Solidarności lub wykorzystujących jej symbolikę służy krytyce politycznej i społecznej. *Sketch comedy* parodiuje sposoby medialnej prezentacji polityki, krótkie filmy fabularne wydobywają konflikt między deklarowanymi wartościami a interesem politycznym i gospodarczym, natomiast serial obyczajowy osadza etos Solidarności w obszarze brytyjskich konfliktów społecznych i instytucjonalnych. Zróżnicowanie tych konwencji odpowiada przemianom brytyjskiej komedii telewizyjnej lat 80. XX w. Stephen Wagg, pisząc o polityczności *alternative comedy*, zwraca uwagę na jej skłonność do ironicznego podważania rozpoznawalnych form i stylów przekazu medialnego[434]. Choć nie wszystkie analizowane produkcje należą bezpośrednio do tego nurtu, obserwacja ta pozwala uchwycić ich wspólną

[432] Aktor niezawodowy Eugeniusz Haczkiewicz zagrał w obu omawianych filmach Skolimowskiego (budowlańca i bezrobotnego statystę) nieprzypadkowo: to jemu reżyser po wprowadzeniu stanu wojennego udzielił schronienia i – jak sam wyznał – „cenzurował" niepokojące wiadomości napływające z PRL.

[433] McEwan podkreślał, że humor był świadomie wpisany w *Posiłek oracza*, a w jednym z wywiadów żartobliwie określił film jako „komedię romantyczną" (J. Forbes, *Ian McEwan on collaborating with Richard Eyre…*, *op.cit.*).

[434] S. Wagg, *Everything else is propaganda: The politics of alternative comedy*, [w:] *The Social Faces of Humour*, *op. cit.*, loc. 6108–6115.

cechę. Polityczny sens humoru wynika z podejmowanych tematów oraz z parodiowania sposobów ich publicznej prezentacji.

*Not the Nine O'Clock News* wykorzystuje wydarzenia w Polsce do krytyki traktowania informacji (newsa) jako surowca widowiska medialnego. Fikcyjna gala *Hollywood Loves Solidarity* obnaża powierzchowność zainteresowania Wałęsą i łatwość, z jaką cudza tragedia może stać się okazją do autopromocji. Porównanie z reakcjami *Saturday Night Live* wskazuje, że komediowy komentarz nie musi wykluczać autentycznej empatii wobec Polaków. *The Strike* rozwija obecny już w *Najlepszą zemstą*… motyw zawłaszczania politycznego konfliktu. W obu filmach wydarzenie polityczne zostaje przekształcone w widowisko, choć u Skolimowskiego mechanizm ten wpisany jest w dramat artysty, a w *The Strike* przybiera formę satyry na hollywoodzką komercjalizację.

Krótkometrażowy film *Witamy w Anglii* posługuje się satyrą, by demaskować polityczną obłudę PRL i Wielkiej Brytanii. Partia komunistyczna w Polsce przedstawiała się jako obrończyni ruchów robotniczych, a faktycznie sabotowała szanse powodzenia strajku brytyjskich górników poprzez sprzedaż węgla na rynek brytyjski. Satyra obejmuje także powierzchowną solidarność z Polską: postawa, w której szczytne hasło z T-shirtu można wymienić z zyskiem na odrobinę materialnego komfortu. U Szołajskiego interes polityczny i gospodarczy góruje więc nad deklarowanymi wartościami po obu stronach konfliktu.

Polskość Grety Grotowskiej zapewnia jej w *A Very Peculiar Practice* dystans wobec skostniałych obyczajów, klientelizmu i komercjalizacji brytyjskiej uczelni. Solidarność funkcjonuje w tej opowieści jako rozpoznawalny symbol zbiorowego oporu, wykraczający poza jego pierwotny kontekst historyczny. *Spitting Image* odwraca ten kod przeciw samemu ruchowi, przedstawiając Solidarność jako formację bezradną wobec problemów reformowania socjalistycznej gospodarki.

Całość analizowanego materiału filmowego pozwala uchwycić, jak zmieniała się rola polskiego doświadczenia w brytyjskich fabułach. Solidarność bywała przedmiotem rekonstrukcji, kontekstem doświadczenia jednostki i narzędziem oceny zachodniego życia publicznego, a także źródłem symboli i skojarzeń przenoszonych na konflikty brytyjskie lub obracanych satyrycznie przeciw samemu ruchowi. Nie jest to prosta chronologia przemian, lecz stopniowe usamodzielnianie się odniesienia do Solidarności. Solidarność coraz rzadziej wymagała objaśnienia polskiego kontekstu, a coraz częściej mogła działać dzięki znaczeniom, które brytyjskie kino i telewizja zdążyły z nią powiązać.

## Część II
## Ujęcia dokumentalne

# Rozdział 5
# Od pierwszej do drugiej Solidarności[435]

## 5.1. Tradycje brytyjskiego dokumentalizmu telewizyjnego

Podobnie jak w części I rozprawy, analizę brytyjskich form dokumentalizmu poświęconych Solidarności należy poprzedzić uzasadnieniem wyboru materiału badawczego oraz krótką charakterystyką wybranych form i ich podstawowych cech. W odniesieniu do analizowanych tu autonomicznych form audiowizualnych przedstawiających rzeczywistość określenia „dokumentalny" i „niefikcjonalny" będą stosowane wymiennie[436].

Historycznym punktem odniesienia pozostaje John Grierson, który ukształtował brytyjski dokumentalizm, nadając mu rangę sztuki o funkcji publicznej. W tym modelu film dokumentalny miał służyć edukacji i formowaniu postaw obywatelskich, a zarazem pozostawać w ścisłym związku z instytucjami państwa i ideą modernizacji społecznej. Kluczowe było rozumienie dokumentu jako „twórczego przepracowania rzeczywistości fizycznej"[437] oraz nacisk na pokazywanie jednostki w relacji do zbiorowości, pracy i porządku społecznego. Ten zestaw założeń współtworzył rozpoznawalny etos i estetykę brytyjskiego dokumentu, które przez dekady działały jako punkt odniesienia. Tradycja nie pozostawała przy tym niezmienna. Grierson przypisywał filmowi rolę dostarczania społeczeństwu wiedzy potrzebnej

---

[435] Autor rozprawy używa tu pojęć „pierwsza Solidarność" i „druga Solidarność" jako skrótowych określeń dwóch odmiennych faz funkcjonowania ruchu i związku. Przyjęte zostały za socjologiem Ireneuszem Krzemińskim, wybitnym badaczem zagadnienia, który mianem „pierwszej Solidarności" objął okres powstania i legalnej działalności NSZZ „Solidarność" w latach 1980–1981 oraz późniejszą działalność podziemną w latach 80. XX w. Określenie „druga Solidarność" odpowiada obserwacji Krzemińskiego, że choć NSZZ „Solidarność" po 1989 r. nawiązywał do swego pierwowzoru, to był „już czymś innym" i nie stanowił prostej kontynuacji działalności związkowej po Sierpniu 1980 r. (*Idem*, *Pamięć Solidarności w świadomości społecznej*, „Wolność i Solidarność" 2010, nr 1, s. 48–59).

[436] Nie oznacza to utożsamienia wszystkich telewizyjnych form niefikcjonalnych z filmem dokumentalnym. Mirosław Przylipiak zwraca uwagę, że telewizja wykształciła również własne formy relacjonowania rzeczywistości, takie jak transmisja bezpośrednia, dziennik telewizyjny, sonda uliczna czy dyskusja w studiu (*Idem*, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk–Słupsk 2004, s. 47–49, 231–236).

[437] *Ibidem*, s. 18.

do funkcjonowania demokracji, a po 1936 r. poetycki model jego wczesnego dokumentu stopniowo ustępował stylowi bardziej dydaktycznemu i dziennikarskiemu[438].

Rozwój telewizji nie oznaczał prostego zerwania z tradycją griersonowską, lecz jej stopniowe przekształcanie. Dokument telewizyjny zachowywał ideę wypowiedzi o sprawach publicznych, a zarazem wykształcał własne style, formaty i praktyki produkcyjne[439]. Pasma dokumentalne typu *40 Minutes* i *Inside Story* w BBC pozwalały tak realizować etos nadawcy publicznego przybliżając zjawiska społeczne, kulturalne i polityczne widzom, jak i rozwijać branżę, dając szansę dziesiątkom twórców na rozwój warsztatu i debiut w klasycznej formie.

Możliwość tę wykorzystywali emigranci, w tym pochodzący z Polski Tomasz Pobóg-Malinowski w filmie *English Lesson* (pol. *Lekcja angielskiego*, 1983), Witold Starecki w filmach *Azyl* (*Asylum*, 1984) i *Niezapominajka* (*Forget-Me-Not*, 1985) oraz Agnieszka Piotrowska w *Men of Steel* (pol. *Ludzie ze stali*, 1990). Misyjny Channel 4 w cyklu *People to People* przedstawił *Letter to Poland* (pol. *List do Polski*, reż. Richard Howson, 1983), krótkometrażowy film dokumentalny poświęcony polskiej diasporze na Wyspach, zawierający istotne wątki solidarnościowe. Monumentalną formę „dokumentu epickiego" rozwijał w Channel 4 i BBC Bolesław Sulik, realizując filmy poświęcone krajowi swojego urodzenia: w kolektywie twórczym *Zmagania o Polskę* (*Struggles for Poland*, aut. Martin Smith i B. Sulik, 1987) i samodzielnie, seryjne *W Solidarności. Rok w życiu politycznym nowej Polski* (*In Solidarity. A year in the political life of new Poland*, 1990–1991). Ten drugi film tworzył transformacyjny kwartet ze wspomnianym *Men of Steel* oraz *Pears on a Willow Tree* (pol. *Gruszki na wierzbie*, reż. W. Starecki, 1990) i serialem *And The Walls Came Tumbling Down* (pol. *I mury runęły*, 1990), którego epizod poświęcono przemianom w Polsce.

Telewizja, korzystając z innych warunków technologicznych, rytmu produkcji i logiki instytucjonalnej niż kinematografia, rozwijała zarazem formy bardziej interwencyjne i dziennikarskie, pozostające jednak w szerszym polu dokumentalizmu. Jedną z nich był pogłębiony reportaż (*current affairs*), przechodzący od informowania o tym, co się dzieje (*news*) do – jak wyjaśniał producent Jeremy Isaacs – pomocy widzowi w zrozumieniu sensu

---

[438] I. Aitken, *Grierson, John*, [w:] *Encyclopedia of the documentary film. Volume 1. A–G*, I. Aitken (red.), London – New York, 2006, s. 522–525.

[439] Zob. M. Przylipiak, *Film dokumentalny okresu klasycznego*, [w:] *Kino klasyczne. Historia kina. Tom 2*, T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), Kraków 2012, s. 485–486; S. Manghani, *Television documentary: Overview*, [w:] *Encyclopedia of the documentary film. Volume 3. P–Z*, I. Aitken (red.), London – New York, 2006, s. 1303–1304; K. Sherman, *United Kingdom*, *Ibidem*, s. 1373–1374.

wydarzeń[440]. Cykle takich programów oraz audycje interwencyjne i śledcze (*public issue television*) opierały narrację na dowodach i relacjach świadków, częściej wchodziły w konflikt, a nie w konsensus z instytucjami, które opisywały.

Odcinek miał zwykle charakter jednowątkowy i był konstruowany jak autonomiczny film o problemie społecznym, z wyraźną dramaturgią opisu problemu, etapami eksploracji wątków, służącymi niejako zbieraniu źródeł oraz finałem w postaci konkluzji. Zbliżenie do dokumentu wzmacniały rozwiązania formalne, takie jak bliskie kadry, wypowiedzi bezpośrednio do kamery, montaż krzyżowy oraz łączenie wywiadów z obserwacją działań i detalem środowiskowym, co tworzyło spójną narrację wizualną[441].

Dobrym punktem odniesienia pozostaje *World in Action* produkowany przez telewizję Granada dla ITV. Granada miała pionierskie doświadczenie w podejmowaniu tematyki politycznej: w 1958 r. jako pierwsza przełamała brytyjski opór wobec zajmowania się przez telewizję wyborami, relacjonując wybory lokalne[442]. Związki *World in Action* z tradycją griersonowską miały także wymiar instytucjonalny: Sidney Bernstein i Denis Forman, wcześniej związani z brytyjskim ruchem dokumentalnym, przenieśli jego idee do telewizji, której przywiązanie do społecznej funkcji przekazu znalazło szczególnie wyraźny wyraz właśnie w tym cyklu[443]. *World in Action* w latach 60. XX w. odszedł od formuły studia z osobą prowadzącą ku dziennikarstwu w filmie, pracy w terenie (tak dokumentacji, jak montażu w wyjazdowych warunkach) i stosowaniu poetyki surowego obrazu. Jego twórcy pracowali usilnie na etykietę „dokumentalistów od newsów" (*news documentary*), jak napisano w monografii serii[444]. Pierwsza połowa lat 80. XX w. przyniosła trzy odcinki eksplorujące solidarnościowe tematy: *The Party's Over* (pol. *Partia skończona*, 1980), *Voices from the Underground* (pol. *Głosy z podziemia*, 1982) i *Solidarity on Trial* (pol. *Sąd nad Solidarnością*, 1984).

Rozgłos zyskał reportaż pt. *Seven Days in Gdansk* (pol. *Siedem dni w Gdańsku*, real. Julian Manyon, 1980) o strajku w Stoczni Gdańskiej, nadany w zaledwie cztery dni po podpisaniu porozumienia gdańskiego. Julian Manyon, jego autor, wrócił do tematu już w mniej sprzyjających okolicznościach, po wprowadzeniu stanu wojennego w PRL przedstawiając *The*

---

[440] P. Holland, *The Angry Buzz. "This Week" and Current Affairs Television*, London 2006, s. 13.

[441] P. Goddard, J. Corner, K. Richardson, *Public issue television. World in Action, 1963-98*, Manchester 2007, s. 8–9.

[442] M. Przylipiak, *Poetyka…*, *op. cit.*, s. 234.

[443] D. Paget, *No other way to tell it. Docudrama on film and television*, Manchester 2011, s. 222–224.

[444] P. Goddard, J. Corner, K. Richardson, *Public issue television*, *op. cit.*, s. 23–25.

*Destruction of Solidarity* (pol. *Zniszczenie Solidarności*, 1982). Emitował je cykl reporterski *TV Eye* telewizji Thames, także dostępnej w sieci ITV.

Nadawca publiczny nie stronił od tej stylistyki *current affairs* ani od tematu. *Panorama* w BBC nie pokazała co prawda pełnych nadziei narodzin Solidarności ani pierwszej fazy społecznej mobilizacji, ale – w odróżnieniu konkurencji z ITV – przez całą dekadę wracała cyklicznie do polskich tematów. Z tematem zmierzyła się pierwszy raz latem 1981 r. w wydaniu *Solidarity: A Time for Compromise* (pol. *Solidarność: czas na kompromis*, reż. Margaret Jay). Wprowadzenie stanu wojennego w PRL podjęły aż dwa programy: *The Edge of the Abyss* (pol. *Na krawędzi otchłani*, reż. Peter Taylor, 1981) i *Poland - The West Responds* (pol. *Polska: Odpowiedź Zachodu*, reż. Jeremy Paxman, 1982). Docudramę *Two Weeks in Winter. How the Army Took Over Poland* z 1982 r., wydanie specjalne *Panoramy*, omówiono w pierwszej części rozprawy. Trzy lata później szukano odpowiedzi na pytanie *Whatever Happened to Solidarity?* (pol. *Co się stało z Solidarnością?*, reż. Richard Harris, 1985), a po przełomie demokratycznym z obserwacją procesu *Solidarity - Taking the Reins of Power* (pol. *Solidarność – Przejęcie sterów władzy*, real. Tim Gardam, 1989). Reporterzy BBC-2, drugiego kanału publicznej telewizji, dwa razy podejmowali solidarnościowe tematy w cyklu *Newsweek*.

Specyficzną grupę tworzą tu cykle pogłębionych reportaży oscylujące wokół spraw wiary. Cykle *Credo* (London Weekend Television), *Everyman* (BBC) i *Human Factor* (Television South) przedstawiały wielokrotnie odcinki, w których papieża Jana Pawła II i polski katolicyzm przedstawiano jako istotne zaplecze oporu wobec władzy komunistycznej, powiązane z doświadczeniem Solidarności.

Istotny był również kontekst instytucjonalny, bo w przypadku Channel 4 mandat ustawowy do innowacji sprzyjał rozwijaniu audycji faktograficznych o wyraźnie dokumentalnej stylistyce. W rezultacie pogłębiony reportaż nie tyle naśladował dokument, ile działał jak dokument telewizyjny, ponieważ jego podstawową jednostką pozostawała filmowa opowieść faktograficzna, a nie serwis bieżących zdarzeń[445]. Reprezentuje ten nurt Maxim Ford, wykształcony w Polsce filmowiec, który w połowie dekady przygotował zestaw tematyczny: film dokumentalny *The Road to Gdansk* (pol. *Droga do Gdańska*, reż. Maxim Ford, 1984) i *Shipyard Confrontation. August 1983* (pol. *Konfrontacja w Stoczni. Sierpień 1983*, real. Maxim Ford, 1985), udramatyzowany skrót ze spotkania wicepremiera Mieczysława F. Rakowskiego z gdańskimi stoczniowcami. Indywidualne spojrzenie cechowało

[445] P. Oborne, *Provoking Debate*, [w:] *Channel 4 at 25*, R. Boycott, M. Etherington-Smith (red.), London 2008, s. 34–38.

publicystę Jimmy'ego Reida, który ze względu na intrygującą zbieżność biograficzną z Lechem Wałęsą stał się wymarzonym autorem portretu Polski tuż przed rozpoczęciem obrad Okrągłego Stołu, przedstawionego w cyklu *Reid about* (1988–1989), walijskiego oddziału Channel 4 – S4C. Autorskie spojrzenie na kraje wschodniej części Europy w sytuacji, gdy coraz wyraźniej dawało się odczuć „poruszenie kół historii", zaprezentował widzom kanału badacz-sowietolog Jacques Rupnik. Serial *The Other Europe* (pol. *Inna Europa*, reż. Tom Roberts, 1988) łączył dokumentalną refleksję z reporterskim zwiadem.

Formuła reportażu pogłębionego przenikała do świata newsów. Zasadniczo zdominowane przez skrót, wielość tematów i dominację studia, w przypadku niektórych cykli przyjmowały jednak formułę hybrydyczną. Łączyły dyskusję ekspercką w studio, moderowaną przez osobę prowadzącą, z filmowym esejem reporterskim z miejsca wydarzeń. Taka budowa cechowała wydania programu *Weekend World*, flagowego tytułu stacji London Weekend Television (nadającej w sieci ITV). Osiem poświęcono Polsce w latach 1980–1988, z dominacją lat 1980–1982 (siedem wydań w tym okresie, trzy przed, cztery po wprowadzeniu stanu wojennego). Podobną formułę przyjął program publicystyczny *Life on the Shelf* (pol. *Życie odłożone na półkę*, reż. Tam Fry, 1981) poświęcony systemowi cenzury, nadany przez BBC w okolicach pierwszej rocznicy powstania Solidarności, w towarzystwie innych materiałów analizujących zmiany w PRL.

Dlatego zasygnalizowane powyżej przykłady pogłębionego reportażu z lat 80. XX w. można traktować jako odmianę dokumentu telewizyjnego. Ich znaczenie wynikało zarazem z miejsca, jakie *current affairs* zajmowały w tradycyjnym ideale brytyjskiego nadawcy (*public service broadcasting*): miały nie tylko przekazywać informacje, lecz także pogłębiać rozumienie spraw publicznych i włączać odbiorcę w debatę o nich. W tym sensie stanowiły część telewizyjnej sfery publicznej, w której widzowi przypisywano rolę świadomego uczestnika życia obywatelskiego[446]. Z tego względu zostały ujęte w korpusie niniejszej rozprawy w części poświęconej przekazom dokumentalnym. Układ wywodu opiera się na chronologii produkcji i emisji, z zastrzeżeniem, że poszczególne cykle programowe oraz wyodrębnione sekwencje tematyczne omawiane są łącznie, gdy wynika to z przyjętych kryteriów porównawczych i spójności analizowanych wątków.

[446] M. Kavka, *News magazines and television current affairs programming*, [w:] *Encyclopedia of the documentary film. Volume 2. H–O*, I. Aitken (red.), London–New York, 2006, s. 968–970.

## 5.2. Dokumentowanie politycznej rewolucji 1980–1982

### 5.2.1. Reporterska kronika 16 miesięcy

Cztery dni od podpisania Porozumienia Gdańskiego zajęło przygotowanie pierwszego w brytyjskiej telewizji przekazu niefikcjonalnego na temat wydarzeń w Stoczni Gdańskiej im. Lenina. Cykl *TV Eye* (1978–1986)[447] stacji Thames, nadawanej w sieci ITV, już 4 września 1980 r. przedstawił reportaż *Seven Days in Gdansk* (pol. *Siedem dni w Gdańsku*, real. Julian Manyon, 1980). W ówczesnej rzeczywistości technologicznej cztery dni między zakończeniem rejestracji materiału a jego emisją wydają się niemal przekazem na żywo – przekazem z pogranicza rejestracji obserwacyjnej, bliskiej tradycji kina bezpośredniego, trybu uczestniczącego, widocznego w rozmowach z kilkoma postaciami, zwłaszcza Anną Walentynowicz, oraz dokumentu retoryczno-objaśniającego, zaznaczonego w odautorskich komentarzach[448]. Okoliczności realizacji *Seven Days…* przez ekipę Independent Television News (ITN; obsługiwała sieć ITV w zakresie produkcji przekazów informacyjnych) są symptomatyczne dla rewolucyjnego okresu Sierpnia 1980.

Odczuwana w kraju niepewność władzy i jej wahanie, spełniły się w brzemiennej w skutki decyzji o wysłaniu do strajkującej Stoczni Gdańskiej im. Lenina komisji rządowej pod przewodnictwem Mieczysława Jagielskiego. Dopiero wtedy oficjalną pracę mogły rozpocząć krajowe ekipy filmowe Wytwórni Filmów Dokumentalnych i zespołu reporterów Dziennika Telewizyjnego „Fakt”[449]. Wobec zagranicznych mediów władza zajmowała nieprzejednane stanowisko, w tradycyjnym duchu blokowania dostępu do informacji. Pod koniec drugiej dekady sierpnia Departament Prasy, Współpracy Kulturalnej i Naukowej polskiego Ministerstwa Spraw Zagranicznych zalecał placówkom dyplomatycznym wydawanie decyzji wizowych dziennikarzom zachodnim po 14 dniach. Dodatkowo, zakładano z góry, że nawet przyznanie wizy nie będzie gwarantowało natychmiastowej możliwości wjazdu do PRL, gdyż każdej ekipie, czy korespondentowi miała być przydzielana asysta z agencji Interpress

[447] Iteracja cyklu *This Week*, prezentowanego w latach 1956–1992.

[448] Zob. B. Nichols, *Introduction to Documentary*, Indiana 2017 (e-book), loc. 2542–2547, 2290–2297, 2869–2876; M. Przylipiak, *Poetyka…*, *op. cit.*, s. 91–98, 131–133.

[449] A. Wyżyński, *Filmowe świadectwa narodzin „Solidarności” i ich trudna droga na ekran*, [w:] *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, red. K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2008, s. 220–221.

lub Radiokomitetu. A ze względu na ich niedobór „w warunkach wzmożonego ruchu przyjazdowego" będzie można dalej odwlekać wizyty[450].

Na początku września już ponad setka brytyjskich dziennikarzy dobijała się do ambasady PRL w Londynie. Placówka – zgodnie z instrukcjami – kazała czekać, co w obliczu „dziania się historii" w Polsce, rodziło ich frustrację i uruchamiało próby obejścia braku decyzji. Telewizje amerykańskie dostawały się do PRL korzystając z wiz do ZSRS. Lądowanie w Warszawie stanowiło wówczas oficjalny tranzyt w deklarowanej, lecz niekontynuowanej podróży do Moskwy[451].

Ekipa ITN także poszła za reporterskim instynktem. Dziennikarz Julian Manyon i operator z amatorską kamerą 8 mm dotarli do Gdańska na wizach turystycznych przez Szwecję. Jan Bisztyga, ambasador PRL w Wielkiej Brytanii, nie miał zrozumienia i nazwał to „niedopuszczalną praktyką"[452]. *TV Eye* po raz pierwszy znalazło się na cenzurowanym w 1979 r., gdy milicja zatrzymała przebywającą w PRL ekipę stacji podczas nagrywania wywiadu z wiejskim księdzem do reportażu o polskim katolicyzmie[453]. Prawdopodobnie z powodu tych spiętrzonych zaszłości ITN spotkała się z odmową, gdy starała się już o prawidłowe wizy w kolejnych tygodniach, a preferowano BBC, której trzy ekipy wjechały do Polski[454]. Sieć ITV rozegrała promocyjnie „turystyczną" wyprawę, przekazując prasie do opublikowania informacje o nielegalnym wjeździe ekipy *TV Eye* i przemyceniu taśm z nagraniami podczas wyjazdu z Polski[455]. Manyon otwarcie powiedział to w pierwszych minutach reportażu *Seven Days in Gdansk*[456].

---

[450] [Okólnik dyrektora DPWKiN w sprawie przyjazdów dziennikarzy zagranicznych do Polski], 19 VIII 1980 r., [w:] *Polskie Dokumenty Dyplomatyczne. 1980, lipiec–grudzień*, P. Długołęcki (red.), Warszawa 2020, s. 194–195.

[451] Szyfrogram Nr 2760/111 z Londynu, 3 IX 1980 r., *Ibidem*, s. 315–316.

[452] Szyfrogram Nr 1214/1V z Londynu, 24 X 1980 r., *Ibidem*, s. 596.

[453] P. Holland, *The Angry Buzz*…, *op. cit.*, s. 176. „Wyczerpana, sponiewierana ekipa została wreszcie wypuszczona – na nasze nieszczęście wypuszczona, bo przywiozła ze sobą ładunek nużących materiałów religijnych, które najlepiej byłoby zostawić w lochach polskiej policji", wyzłośliwiał się tabloid „Daily Mirror" (*Ibidem*).

[454] Szyfrogram Nr 3384/TII z Londynu, 16 IX 1980 r., [w:] *Polskie Dokumenty Dyplomatyczne. 1980, lipiec–grudzień*, *op. cit.*, s. 402.

[455] Zob. *TV Eye. "Seven Days in Gdansk"*, „Coventry Evening Telegraph", 4 IX 1980; *TV Eye: Seven Days in Gdansk*, „Evening Sentinel", 4 IX 1980.

[456] Archiwa reporterskie telewizji Thames, zawierające m.in. ponad 150 reportaży *TV Eye* – w tym *Seven Days in Gdansk* – udostępnione są w oficjalnym kanale stacji na YouTube. Zob. *Anna Walentynowicz interview | Gdansk Strikes | Poland | 1980*, „Thames TV" [online], https://www.youtube.com/watch?v=8R6a6WrIjQ0 [dostęp: 2.07.2026].

Materiał *TV Eye* rozpoczyna się od przedstawienia Anny Walentynowicz – jej wypowiedzi do kamery, kiedy skromnie umniejsza swoją rolę, akcentując powszechność represji wobec niepokornych pracowników, oraz zreferowania jej życiorysu przez dziennikarza (czemu towarzyszą inscenizowane zdjęcia wyraźnie stremowanej bohaterki przechadzającej się w przemysłowej scenerii)[457]. Ujęcia z nabożeństw dla strajkujących podkreślają rolę wiary katolickiej w etosie strajkujących – strajk przedstawiany jest jako religijne przebudzenie (tak przez Walentynowicz, jak i Tadeusza Szczudłowskiego). Drugim elementem strajku wyraźnie wydobytym w materiale, jest możliwość swobodnego zabrania głosu, demokratyczne poczucie równości. Film zachowuje jednak ducha „tu i teraz" – oprócz wypowiadających się śmiało strajkujących, są i tacy jak pragnący zachować anonimowość współpracownik Wolnych Związków Zawodowych, na uboczu, z dala od innych osób opowiadający Manyonowi o zatrzymywaniu przez milicję, przesłuchaniach, biciu.

W reportażu – głównie za pomocą komentarza towarzyszącego reporterskim ujęciom, opisana jest rzeczywistość polityczna strajku: przybywanie delegatów zakładów, organizacja MKS i rola posiedzeń plenarnych w Sali BHP, oraz codzienność protestu: rodziny wspierające zza bramy stoczniowców, pomoc materialna od osób prywatnych i przedsiębiorstw – a także otoczenie Stoczni siecią milicyjnej inwigilacji i kontroli. Służy to uświadomieniu widzom, że w PRL działalność na rzecz praw pracowniczych jest działalnością przeciwko państwu. Konkluzja programu jest utrzymana w poważnym tonie. Działacz WZZ wyznaje, że obawia się aresztowania następnego dnia po zakończeniu strajku, Walentynowicz zapowiada kolejny masowy strajk, jeśli do grudnia 1980 r. nie powstanie pomnik ku czci zabitych dziesięć lat wcześniej, a dziennikarze *TV Eye* apelują o uwolnienie Tadeusza Szczudłowskiego, z którym stracili kontakt po nagraniu rozmowy.

*Seven Days in Gdansk* zapowiadał narodziny Solidarności, mimo że nazwa ta nie padła z ekranu, było na to za wcześnie (mówiono o „nowych związkach"). Skupił się tylko na tym ruchu, dlatego nie wykorzystano zarejestrowanych również wypowiedzi Adama Michnika i Jacka Kuronia z Komitetu Obrony Robotników[458]. Zrealizowany pod presją czasu i wbrew wszelkim okolicznościom materiał został nagrodzony przez Royal Television Society,

[457] Błędy rzeczowe w filmie – wynikające z relatywnej anonimowości postaci, które dopiero zostawały osobami publicznymi – są charakterystyczne dla pierwszych relacji z Gdańska. Walentynowicz przedstawiona jest jako spawaczka, choć w 1980 r. już od lat obsługiwała dźwig, oraz twórczyni idei Wolnych Związków Zawodowych, mimo że dołączyła do inicjatywy Andrzeja Gwiazdy i Krzysztofa Wyszkowskiego.

[458] Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej [dalej: AIPN], BU 0204/1417, t. 17, Informacja [Kontakty KSS „KOR" z ośrodkami dywersji ideologiczno-politycznej i ugrupowaniami antysocjalistycznymi na Zachodzie], 23 X 1980, k. 206.

a Manyonowi przyniósł tytuł „Reportera roku”[459]. Wkrótce jednak wiarygodność dziennikarza wystawiło na próbę zamieszanie wokół jego reportażu *The Last Round-Up?* (pol. *Ostatnie okrążenie?*, 25 maja 1981) o środowisku dysydenckim w Czechosłowacji i na emigracji. Dziennikarza oskarżano o inscenizowanie zdjęć i filmowanie nieświadomych ludzi z ukrycia. Przede wszystkim, o ściągnięcie na rozmówców w Pradze represji czechosłowackiej policji politycznej StB przez podanie wyolbrzymionych informacji o zamiarze utworzenia wolnych związków zawodowych[460].

Przełożeni wspierali Manyona, ufni jego reputacji bezkompromisowego reportera. Także jemu powierzono zajęcie się tematem Polski po wprowadzeniu stanu wojennego. Reportaż *The Destruction of Solidarity* (pol. *Zniszczenie Solidarności*) wyemitowano 25 lutego 1982 r. Manyon dotarł do czworga osób w Europie i USA, które znalazły się poza Polską na skutek stanu wojennego lub zdecydowały się na ucieczkę. Z wywiadów wyłania się próba zrozumienia, dlaczego władze PRL sięgnęły po rozwiązanie siłowe. Magdalena Wójcik, tłumaczka Solidarności, mówiła o obserwowanych przygotowaniach wojska, o przekonaniu, że masowość związku będzie ochroną, oraz o późniejszej ocenie, że można było lepiej przygotować się na wariant siłowy. Zdzisław Rurarz (były ambasador PRL w Japonii) relacjonował, że w optyce sowieckiej Solidarność miała pozostać organizacją podporządkowaną i „użyteczną”, a nie autonomicznym ruchem społecznym. Dalej wskazywał na działania, które miały poprawiać wizerunek władz po 13 grudnia, m.in. zapowiedź zakupów żywności za granicą, planowanych na grudzień 1981 r. Gen. Leon Dubiecki, który zbiegł na Zachód w 1981 r., odnosił się do roli Jaruzelskiego, do wojskowych kalkulacji w ramach Układu Warszawskiego, i do mentalności generalicji, przedstawiając ją jako pozbawioną wrażliwości na kategorie honoru i patriotyzmu. Perspektywę związkową wniósł Jerzy Mohl z Nowej Huty, którego stan wojenny zastał w USA podczas delegacji. Opisał rolę Solidarności

---

[459] P. Holland, *The Angry Buzz*…, *op. cit.*, s. 177.

[460] Sprawa ciągnęła się do połowy lat 80. XX w. kiedy ostateczne rozstrzygnięcie przedstawiła Broadcasting Complaints Commission (BCC), powołane w 1981 r. ciało zajmujące się skargami telewidzów. Uznała, że decydując się na współpracę z telewizją brytyjski emigrant Jan Kavan mógł spodziewać się, że będzie nagrywany. Zwróciła uwagę, że przypisanie planów powołania ruchu robotniczego konkretnej osobie odbyło się bez żadnych dowodów. Także informacja o liście nazwisk odbiorców wydawnictw bezdebitowych przemycanych z Zachodu do Czechosłowacji miała być nieprawdziwa. Pointa nadeszła już po „aksamitnej rewolucji” jesienią 1989 r. Manyon wrócił do Pragi, gdzie korzystając z lustracyjnych nastrojów umożliwiono mu wgląd i skopiowanie dokumentów policji politycznej. Okazało się, że to Jan Kavan współpracował z StB, uczestnicząc w jej grach operacyjnych w zamian za możliwość kontrolowanego wspierania dysydentów. Odwołanie orzeczenia sprzed siedmiu lat przez BCC w 1992 r. w następstwie ustaleń Manyona było bezprecedensowym posunięciem (*Ibidem*, s. 177–182).

w ujawnianiu lokalnej korupcji i układów, mówił też o tym, że w samej Solidarności rozważano scenariusze kryzysowe, ale nie zakładano wprowadzenia stanu wojennego[461].

Dorobek Juliana Manyona w *TV Eye* z lat 1980–1982 był więc modelowym przykładem wykorzystania reportażu w celach retorycznych: funkcja perswazyjna oraz dbałość o dramatyzm narracji wyraźnie przeważały w tych materiałach nad czystą rejestracją rzeczywistości[462]. Manyon, wpisując się w politykę redakcyjną stacji, zakładającą kreowanie emocji u widza[463], przekształcił relacje z wydarzeń pierwszego etapu rozwoju Solidarności w subiektywną opowieść przygodową. Celowo wykorzystywał techniki dramaturgiczne do wykreowania u brytyjskiego odbiorcy poczucia bezpośredniego uczestnictwa w historycznym przełomie Sierpnia 1980 r. i osobistej bliskości z Polakami poturbowanymi wprowadzeniem stanu wojennego w 1981 r.

Gdy *TV Eye*, wyrastający z tradycji *This Week*, hołdującej londyńskiej szkole prestiżowego dziennikarstwa, opartej na głębokiej analizie problemów, szukał w 1978 r. tożsamości pod wodzą nowego redaktora naczelnego Mike'a Townsona, utrzymał styl narracji eksponujący osobowość reportera, ale nadał przekazowi sznyt wizualnego tabloidu, osobistej opowieści przygodowej[464], co zaznaczyło się przy omówionych programach Manyona. Townson sięgnął przy tym po rozwiązania estetyczne takie jak szybkie, niemal kinowe cięcia – charakterystyczne dla największej konkurencji.

Stosowanie rozbudowanych wizualnie sposobów narracji było bowiem domeną cyklu *World in Action*[465], nadawanego w telewizji Granada (1963–1998; także w sieci ITV). Cykl stanowił jedno z najbardziej wpływowych przedsięwzięć dokumentalnych brytyjskiej telewizji drugiej połowy XX wieku[466]. Na początku 1980 r. w badaniu tygodniowym *World in Action*

---

461 *The cold War | Solidarność | Solidarity Trade Union movement | Poland | TV Eye | 1982*, „Thames TV" [online], https://www.youtube.com/watch?v=_-rIqPXyoEA [dostęp: 2.07.2026]. Należy zaznaczyć, że udostępniono kilkunastominutowy fragment, a więc połowę półgodzinnego odcinka.

462 M. Przylipiak, *Film dokumentalny jako gatunek retoryczny*, „Kwartalnik Filmowy" 1998, nr 23, s. 5–20.

463 P. Holland, *The Angry Buzz…*, *op. cit.*, s. 172–173.

464 *Ibidem*, s. 104–105, 169. *This Week* był kuźnią talentów, w programie zdobywali doświadczenie zawodowe m.in. David Elstein, producent spektaklu *Umyślne zabójstwo polskiego księdza*, Jeremy Isaacs, skuteczny realizator koncepcji rozwoju wokół kanału Channel 4 sieci niezależnych producentów filmowych, czy Martin Smith, którego postać wróci w dalszym fragmencie tej części rozprawy. Charakterystyczne, że wszyscy oni opuścili *This Week* w następstwie zmian wprowadzonych przez Townsona (*Ibidem*, s. 109).

465 Autorem nazwy *World in Action* był sam John Grierson, który odsprzedał prawa do niej za 100 funtów (D. Paget, *No other way to tell it. Docudrama on film and television*, Manchester 2011, s. 229 [treść przypisu nr 31]).

466 S. Bryant, *World in Action*, „British Film Institute" [online], https://web.archive.org/web/20110910131932/http://www.bfi.org.uk/features/tv/100/list/prog.php?id=59 [dostęp: 2.07.2026].

wybierało 9 225 000 widzów, podczas gdy konkurencyjne pasmo *Panorama* w BBC osiągało 4 174 000 widzów[467].

*World in Action* nie stworzył od podstaw formuły telewizyjnego reportażu, lecz znacząco ją ukształtował. Łączył rzetelność w zbieraniu materiału, dążenie do wyjaśnienia mechanizmów opisywanych spraw oraz dynamiczny sposób opowiadania obrazem, przystępny dla szerokiej widowni. Poszczególne 25-minutowe odcinki budowano zwykle wokół konkretnego przypadku: osoby, sytuacji lub konfliktu, które pozwalały uchwycić szerszy problem społeczny bądź polityczny, nie odwołując się wyłącznie do komentarza eksperta, przedstawiającego problem i diagnozę, jak to było we wcześniejszej tradycji. Jednocześnie podejmował tematy kluczowe dla życia publicznego, ujawniając mechanizmy władzy i konflikty społeczne, przez co kształtował debatę publiczną, a nierzadko wpływał także na decyzje polityczne, zmieniając relacje między mediami, obywatelami i instytucjami państwa[468]. Włodarze Granady stawiali sobie za cel połączenie rzetelności analitycznej z maksymalną atrakcyjnością i zaangażowaniem widza. Z czasem cykl stał się również istotnym punktem odniesienia dla refleksji akademickiej nad telewizją jako narzędziem analizy i reprezentacji problemów publicznych, wykorzystywanym w badaniach nad dokumentem telewizyjnym, docudramą oraz granicą między faktem a inscenizacją[469]. Umieszczenie cyklu na 59 miejscu listy 100 najlepszych programów w historii brytyjskiej telewizji było symbolicznym wyrazem popularności wśród widzów i uznania krytyków[470].

---

[467] M. Tracey, *In the culture of the eye. Ten years of "Weekend World"*, London 1983, s. 138. Istotny jest tu kontekst tych wyników oglądalności, który pozwala odróżnić ówczesny komercyjny model finansowania ITV od współczesnego, czysto rynkowego rozumienia telewizji. U progu lat 80. XX w. brytyjska telewizja wciąż pozostawała bowiem pod silnym wpływem filozofii misyjności nadawców. Sieć ITV była co prawda finansowana z reklam, lecz podlegała regulacji Independent Broadcasting Authority (IBA, do 1972 r. Independent Television Authority / ITA), ciała odpowiedzialnego za nadzorowanie wypełniania misyjnych zobowiązań przez nadawców komercyjnych. Dlatego programy typu *current affairs*, takie jak *This Week*/*TV Eye* i *World in Action*, otrzymywały chronione miejsca w wieczornej ramówce, ponieważ traktowano je jako istotny składnik obywatelskiej i edukacyjnej funkcji telewizji (tzw. *mandated programmes*) (P. Holland, *The Angry Buzz…*, *op. cit.*, s. 58–59).

[468] Reportaż z redakcji *World in Action*, opublikowany w 1989 r., przywołuje wypowiedź Stuarta Prebble'a, ówczesnego redaktora naczelnego programu, który określał jego profil jako podejmowanie przede wszystkim spraw, których bohaterami były „ofiary niesprawiedliwości", zwłaszcza tematów pomijanych przez inne media. Cel audycji ujmował formułą: „Niesiemy pociechę utrapionym i jesteśmy utrapieniem tych, którym się żyje wygodnie" (S. Carter, *Jeden dzień w życiu redaktorki*, „Brytania" 1989, nr 3, s. 30).

[469] P. Goddard, J. Corner, K. Richardson, *Public issue television*, *op. cit.*, s. 217–220. Jak już zaznaczono w pierwszej części rozprawy, *docudrama* była odpowiedzią na potrzebę przedstawienia istotnych wydarzeń, których nie zarejestrowały kamery lub których zapis okazał się niewystarczający.

[470] *The BFI TV 100*, „British Film Institute" [online], https://web.archive.org/web/20110911083558/http://www.bfi.org.uk/features/tv/100/list/list.php [dostęp: 2.07.2026].

W latach 1980–1984 Solidarności poświęcono trzy odcinki: *The Party's Over* (pol. *Partia skończona*, 10 listopada 1980), *Voices from the Underground* (pol. *Głosy z podziemia*, 13 grudnia 1982) i *Solidarity on Trial* (pol. *Sąd nad Solidarnością*, reż. Laurie Flynn, 9 lipca 1984)[471]. Sprawy polskie miały wprawdzie skromniejszą reprezentację w ujęciu bezwzględnym niż tematy powracające w programie przez wiele lat – jak wojna w Wietnamie i późniejsza sytuacja tego państwa, którym w latach 1964–1980 poświęcono trzynaście wydań[472] – jednak ich obecność w czteroletnim okresie świadczy o wyraźnym zainteresowaniu Solidarnością jako jednym z ważnych tematów międzynarodowych początku dekady lat 80. XX w.

Wydarzenia sierpniowe z pewnością wywołały zainteresowanie redakcji *World in Action* Polską, ale wydanie *The Party's Over* charakteryzowało wyraźne przesunięcie akcentu z narodzin Solidarności na erozję PZPR. Narracja skoncentrowana była na rozpadzie partii, przedstawionym jako proces wynikający zarówno z jej politycznego wyczerpania, jak i moralnej degradacji. Zdjęcia do reportażu powstawały przez trzy tygodnie, a ekipa *World in Action* poruszała się po kraju bez polskiego nadzoru[473], podobnie jak *TV Eye* korzystając z chaosu w polskich realiach specyficznej opieki nad zagranicznymi korespondentami.

Dla uświadomienia brytyjskiego widza na wstępie przypomniano, że system komunistyczny przyniósł Polakom pewne modernizacyjne korzyści. Z czasem jednak dawnych ideowych działaczy wyparli ludzie nastawieni na karierę. Właśnie w tym kontekście przywołano postać Macieja Szczepańskiego, beneficjenta i zarazem produkt systemu. Drobiazgowo omówiono związek Szczepańskiego z Gierkiem, jego zdemoralizowanie, które uchodziło bezkarnie, gdyż brutalnie rządząc telewizją egzekwował propagandę, z latami coraz bardziej kreującą alternatywną rzeczywistość[474]. W efekcie Szczepański stał się symbolem

---

[471] Pierwsze dwa programy w napisach końcowych podpisane są zbiorowo przez zespół *World in Action* (*Made by the World in Action team*). To ślad praktyk organizacyjnych, która – w celu redukcji kosztów – zmniejszała objętość zespołu, ale paradoksalnie powodowała wzrost samodzielności jego członków, np. researcher wykonywał typowo dziennikarskie zadania jak prowadzenie rozmów, a operator był reżyserem w trakcie zdjęć wyjazdowych. Na początku lat 80. XX w. o finałowym kształcie programu decydował Ray Fitzwalter, główny wydawca, niejako w roli reżysera (P. Goddard, J. Corner, K. Richardson, *Public issue television*, *op. cit.*, s. 126–130).

[472] *Ibidem*, s. 184 (treść przypisu nr 17).

[473] K. Burgess, *Tonight*, „Coventry Evening Telegraph", 10 XI 1980.

[474] Ilustracją informacji o ekscentrycznych decyzjach menedżerskich Szczepańskiego jest scenografia do serialu *Sherlock Holmes i doktor Watson* (*Sherlock Holmes and Doctor Watson*, reż. Sheldon Reynolds, 1980), wzniesiona na terenach telewizji przy ulicy Woronicza i sfilmowana przez *World in Action* zza ogrodzenia w długich pasażach. Program wyjaśniał, że Szczepański samodzielnie podjął decyzję o produkcji, podpisując w Londynie kontrakt z amerykańskimi partnerami i zakładając tam konto na własne nazwisko, aby obsługiwać transakcje poza kontrolą w Polsce. *World in Action* pominął jednak istotny fakt: oprócz amerykańskiego producenta we współpracę zaangażowała się także sieć ITV, współtworzona przez Granadę (*Sherlock Holmeski!*,

przepaści pomiędzy władzą a społeczeństwem – przepaści, w której zniknęły resztki autorytetu PZPR. Rozmówcy, jak np. dziennikarz Józef Kuśmierek, zaznaczali, że system kolesiostwa i przywilejów, fikcyjnych planów produkcyjnych i korupcji, był po części siecią kryminalnych wymuszeń, a po części wygodnym rozwiązaniem. Wszystko to wskazywało, że w samym sposobie funkcjonowania PZPR tkwiły mechanizmy autodestrukcyjne.

Na tle tej degeneracji władzy reportaż ukazywał narodziny Solidarności jako oddolny protest ludzi, których system miał reprezentować: robotników. Wybór na miejsce realizacji reportażu nie Gdańska, a Śląska i Zagłębia, regionów dotąd lojalnych, zdyscyplinowanych, wręcz dumnych ze swojej symbiozy z władzą, podbijał znaczenie polskiej przemiany. Rozmówcy reporterów *World in Action*: wałbrzyscy górnicy Stanisław Wróbel, bracia Zbigniew i Bogusław Kociuk, podkreślali, że nawet tam, po dekadach stabilności, doszło do pęknięcia. Górnicy opisywali fikcję norm bezpieczeństwa pracy, wyścig za nierealnymi planami, narastającą biedę i arogancję władzy. Opowieść o kolejkach i braku jedzenia posłużyła za moralne uzasadnienie dla buntu, który przekroczył ramy ekonomiczne, nabierając charakteru politycznego.

Reportaż podkreślał odmienność postaw różnych regionów i grup. Górnicy przedstawieni byli jako bardziej umiarkowani, tonujący radykalizm Gdańska i Warszawy. Kamera znalazła się na zebraniu zarządu regionu poświęconym groźbie strajku generalnego w związku z tzw. kryzysem rejestracyjnym. Jako prowadzącego zebranie można rozpoznać Jana Lityńskiego. Poruszająca jest wypowiedź jednego z uczestników, który ze wstydem przypomniał, że „gdy w 1970 r. lała się krew w Gdańsku, górnicy poszli do pracy". Rysowało to głęboko autokrytyczny i autentycznie solidarnościowy charakter nowych związków. Tym niemniej, śmiało wykorzystujących narzędzie, którego nazwa – jak zauważył narrator programu – brzmi tak samo w języku polskim, jak i angielskim: strajk. Tu reportaż podkreślał, że Solidarności nie chodzi o sam protest, ale o budowanie wspólnoty odpowiedzialności, która ma ogarnąć cały kraj. Solidarność przedstawiona była jako ruch instytucjonalizujący się, uczący się zasad prawnych i sam wprowadzający początki kultury negocjacyjnej.

Końcowa sekwencja reportażu skupiła się na kryzysie rejestracyjnym, swoistym teście suwerenności politycznej w nowych realiach. Za komentarz posłużyła tu wypowiedź Henryka Wujca, który mówił o „małej, lecz realnej szansie" na pokojową przemianę, ale zarazem wskazywał na ryzyko siłowego „wariantu czechosłowackiego". Droga ku demokracji

„The Sunday People", 13 I 1980). Proces Szczepańskiego przekreślił możliwość brytyjskiej premiery serialu Reynoldsa, a Granada w 1984 r. wyprodukowała własną ekranizację opowiadań Conan Doyle'a.

pozostawała więc w jego ujęciu otwarta dla Polaków, mimo groźby sowieckiej interwencji. Ponieważ 10 listopada 1980 r., dokładnie w dniu emisji *The Party's Over*, Sąd Najwyższy w Warszawie zarejestrował statut „Solidarności" w pierwotnym brzmieniu i uznał ją za legalny związek, w programie trzeba było dopowiedzieć ten fakt. Dlatego informacja o odwołaniu strajku generalnego – groźba jego ogłoszenia przewijała się przez cały program – została dograna jako komentarz lektora podczas napisów końcowych.

W ten sposób *World in Action* przedstawił widzom ITV Polskę pierwszy raz – jako kraj stojący w 1980 roku u progu przesilenia. Skorumpowana i pozbawiona wiarygodności władza traciła zdolność utrzymania monopolu, podczas gdy Solidarność wyrastała na autentyczny, masowy ruch domagający się prawdy, współodpowiedzialności i realnej kontroli nad państwem. Postać Szczepańskiego, wygodna dramaturgicznie figura „czarnego charakteru" – z jego ostentacyjnym upodobaniem do luksusu i skłonnością do brutalnego stylu zarządzania – symbolizowała tak upadek jednostki i organizacji, jak i całą epokę, w której „partia jest skończona", a społeczeństwo zaczęło mówić własnym głosem. Dlatego warto podkreślić, że tytuł reportażu nie stanowił publicystycznej hiperboli. Stenogramy Sekretariatu KC PZPR odnotowują znamienną uwagę wicepremiera Kazimierza Barcikowskiego, sygnatariusza Porozumienia Szczecińskiego: „[P]owstaje pytanie, czy mamy członków partii w »Solidarności«, czy »Solidarność« – w partii[?]"[475].

Choć początek zainteresowania redakcji *World in Action* Polską i Solidarnością był obiecujący, kolejne dwa programy powstały dopiero w efekcie wprowadzenia stanu wojennego, w dwuletnich interwałach. Zostaną omówione w dalszej części rozprawy, z uwagi na chronologiczno-problemowy tok wywodu. Katalog świadectw polskiej rewolucji politycznej lat 1980–1982 na brytyjskich ekranach w ujęciu reporterskich świadectw z pierwszej ręki uzupełnia nader skromna, ale charakterystyczna reprezentacja BBC.

Legalistyczny punkt widzenia Brytyjczyków skłaniał ich do oryginalnego odczytywania informacji z Polski. Przeprowadzony latem 1981 r. IX Nadzwyczajny Zjazd PZPR dyplomacja brytyjska interpretowała jako „demokratyczny" i odchodzący od „ortodoksji"[476]. Spojrzenie takie podzielały niekiedy media i tu można wskazać BBC

---

475 *Kalendarium Solidarności. Październik 1980*, „Encyklopedia Solidarności" [online], https://encysol.pl/es/encyklopedia/kalendarium-solidarnosci/1980/42834,pazdziernik.html [dostęp: 2.07.2026].

476 P. Pleskot, *Kłopotliwa panna „S". Postawy polityczne Zachodu wobec „Solidarności" na tle stosunków z PRL (1980–1989)*, Warszawa 2013, s. 142. Polska awansowała w hierarchii zainteresowań dyplomatycznych Wielkiej Brytanii już jesienią 1980 r., w pierwszej fazie przemian solidarnościowych, którą na Wyspach określano wówczas mianem „polskiego eksperymentu" (*Ibidem*, s. 127–128).

właśnie. Reportaż *A Year in Poland* (pol. *Rok w Polsce*, reż. Duncan Herbert, 12 lipca 1981) ujmował dramatyczny czas przesilenia politycznego po Sierpniu 1980 r. jako rok ogólnokrajowej zmiany. Od narodzin Solidarności, nowego ruchu związkowego, po narodziny nowego ruchu partyjnego w reakcji PZPR na presję uruchomioną przez strajk w Stoczni Gdańskiej, wyjaśniał Tim Sebastian, korespondent BBC. Jego reportaż z Warszawy podnosił zarazem nurtującą wszystkich kwestię, czy próba przeobrażenia komunizmu w duchu Solidarności nie zostanie uznana w Moskwie za kontrrewolucję skazaną na zdławienie[477].

Właśnie perspektywa reportera wymaga tu podkreślenia, bo stanowi istotną różnicę wobec omówionych wcześniej przykładów. W recenzji dziennika „The Times" pisano o Sebastianie jako o korespondencie wyraźnie odbiegającym od wytwornej tradycji zagranicznych reporterów BBC: zadziornym, ostrym w sposobie mówienia i mocno obecnym na ekranie. Zarazem jednak przeciwstawiono Sebastiana reporterom ITN (realizującym materiały informacyjne dla stacji zrzeszonych w ITV), z przekąsem skojarzonych z obrazem korespondenta uchylającego się przed kulami. O randze *A Year in Poland* miały decydować raczej zaczepne słowa, precyzja komentarza i polityczna waga poruszanych spraw, a nie inscenizowany heroizm pracy w terenie. Wartość programu „The Times" wiązał raczej z umiejętnością wydobycia znaczenia z pozornie zwykłych scen, jak np. prezentacji ujęć klientów w pustych sklepach, którym towarzyszył komentarz Sebastiana o podnoszeniu cen towarów i tak niedostępnych na półkach. Pochwalono celny, mimo że szkicowy portret Lecha Wałęsy: lidera, który potrafi ostro przywołać do porządku przedstawiciela władzy i zmusić go do defensywy, ale zarazem rozmówcę, którego stanowcze odpowiedzi nie zawsze są jasne[478].

Recenzja „The Times" jest tym bardziej znacząca, że w przypadku Sebastiana świadectwo to potwierdza, iż jego warszawskie korespondencje były wśród widzów w Wielkiej Brytanii odbierane nie tylko jako sprawozdania z kryzysu, ale także jako osobna, rozpoznawalna postawa reporterska. Tim Sebastian został w 1979 r. pierwszym korespondentem BBC w Europie Wschodniej i już w 1981 r. otrzymał nagrodę BAFTA za wybitną jakość korespondencji w programach newsowo-publicystycznych, a rok później

---

[477] *A Year in Poland. Sunday, 12 July 1981*, „BBC Programme Index" [online], https://genome.ch.bbc.co.uk/0818d219f9904a428118c67bdafa0b8c [dostęp: 2.07.2026]; E.M. Piątkowska, *Polonica. Tydzień polski w BBC*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1981, nr 16, s. 36–37.

[478] B. Appleyard, *A tension rooted in ideas*, „The Times", 14 VII 1981.

Royal Television Society przyznało mu tytuł telewizyjnego dziennikarza roku. W 1984 r. został korespondentem telewizyjnym BBC w Moskwie[479].

Z kolei drugi kanał publicznej telewizji, BBC-2, w ciągu czterech lat istnienia swojego programu publicystyczno-reporterskiego *Newsweek*, Polsce poświęcił dwa wydania, pokazując wydarzenia w PRL w perspektywie ekonomicznej. Reporter Keith Kyle w odcinku *Cracks in the Curtain* (pol. *Pęknięcia w kurtynie*, reż. Peter Ibbotson, 7 listopada 1980) dociekał jak lato strajków wpłynie na polską gospodarkę, a przyrzeczenie przez rząd autonomii dla nowych związków zawodowych będzie się mogło pogodzić z centralnym modelem zarządzania. Za punkt odniesienia posłużył model tzw. gulaszowego socjalizmu[480], którego funkcjonowanie pokazano w części reportażu z Węgier. Najważniejszym punktem odniesienia, jak stwierdzał Kyle, pozostawał ZSRS: początkowo dopuszczający zaspokojenie potrzeb konsumpcyjnych na Węgrzech, a w połowie lat 70. XX w. narzucający tamtejszej władzy zwarcie wokół ideowych pryncypiów. Zwłaszcza, że po wizycie Stanisława Kani, I sekretarza KC PZPR, i premiera Józefa Pińkowskiego w Moskwie pod koniec października, na Zachód dotarły informacje, że Związek Sowiecki zaleca nieustępliwość wobec Solidarności i obiecuje w zamian pomoc ekonomiczną[481].

To właśnie zagadnienie – „towary za idee" – stało się osią kolejnego reportażu Keitha Kyle'a *Poland: The Economic Reckoning* (*Polska: Rachunki do zapłacenia*, reż. Peter Ibbotson, 5 lutego 1982), nadanego już po okrzepnięciu stanu wojennego na początku 1982 r. Reporter BBC-2 analizował kryzys gospodarczy w PRL – kraju głęboko zadłużonym wobec Zachodu, z załamującą się produkcją i gospodarką centralnie planowaną. Jej naprawa i bez współpracy Solidarności wydawała się wątpliwa. Kyle pytał, jak powinien zareagować Zachód na prośby władz w Warszawie o pomoc gospodarczą. Wesprzeć Polskę, by ocalić resztki reform politycznych (co wówczas, przed formalną delegalizacją Solidarności mogło się wydawać realną alternatywą), czy pozostawić koszt ratowania jej gospodarki Moskwie[482]?

---

[479] Tim Sebastian opisał polski okres swojego życia zawodowego we wspomnieniach *Nice Promises* (London 1985).

[480] Z. Zblewski, *Węgry – gulaszowy socjalizm*, [w:] *Historia polityczna świata XX wieku. 1945–2000*, M. Bankowicz (red.), Kraków 2004, s. 387–389.

[481] Treść programu autor rozprawy relacjonuje za: *Newsweek. Cracks in the Curtain. Friday, 7 November 1980*, „BBC Programme Index" [online], https://genome.ch.bbc.co.uk/03f3fd86295f4b4ead2e7f026ea3949e [dostęp: 2.07.2026]; *Solidarity, A Time for Compromise*, „British Film Institute Collections Search" [online], https://collections-search.bfi.org.uk/web/Details/ChoiceFilmWorks/150578001 [dostęp: 2.07.2026].

[482] Treść programu autor rozprawy relacjonuje za: *Newsweek. Poland: The Economic Reckoning. Friday, 5 February 1982*, „BBC Programme Index" [online], https://genome.ch.bbc.co.uk/2566dc8c6cd744e5800e7db8eabf32bc [dostęp: 2.07.2026]; *Cracks in the Curtain*,

Obraz Solidarności w Sierpniu 1980 r. i w pobliżu grudnia 1981 r. w analizowanych reportażach, nie wynikał więc wyłącznie z dostępu do miejsc, ludzi i zdarzeń, lecz także z tego, kto i w jaki sposób prowadził brytyjskiego widza przez zarejestrowany materiał. Reporter nie był przezroczystym obserwatorem, lecz widocznym przedstawicielem ekipy realizacyjnej w przestrzeni niefikcjonalnej: komentował prawdziwe zdarzenia, wybierał autentycznych rozmówców i łączył pojedyncze sceny w obraz sytuacji czytelny dla odbiorcy na Wyspach. Wspólnym mianownikiem przekazów było więc nie tylko samo „bycie na miejscu", lecz i przekształcenie reporterskich obserwacji w wywód. Polską rewolucję zarazem opowiadano przez konkretne style pracy i narracji: przygodowy i interwencyjny w *TV Eye*, analityczny i podkręcający emocje w *World in Action* oraz korespondencki i szukający równoważnych racji w BBC.

### 5.2.2. Tłumaczenie zjawiska i kontekstu

Równolegle brytyjska telewizja oferowała tryb spokojniejszego namysłu, oparty na wyjaśnianiu zjawisk w formule hybrydycznej, łączącej dyskusję ekspercką w studio z krótkimi, tematycznymi relacjami reporterskim z miejsca zdarzeń. To właśnie obecność komponentu dokumentalnego odróżniała je od czystej publicystyki w formule debaty, pozostającej poza zakresem niniejszej rozprawy. Tego typu audycje miały możliwość towarzyszyć procesowi rozwoju Solidarności. Najpełniej ucieleśniał to *Weekend World*, który emitowano w lokalnej londyńskiej telewizji London Weekend Television (LWT)[483] w sieci ITV w latach 1972–1988. Miał formułę eseju analitycznego zbudowanego wokół tezy, z rozwijającym ją scenariuszem.

David Cox, redaktor naczelny *Weekend World*, w 1981 r. porównał swój program do bloku betonu – miał na myśli solidność i trwałość, przy okazji jednak potwierdził pewną sztywność zasad[484]. Redakcja miała obowiązek przygotowywania rozmów prowadzącego, drobiazgowego odpytania gości przed nagraniem, aby wydobyć najbardziej istotne informacje, związane z tematem przewodnim. W 1977 r. gospodarzem został Brian Walden, były parlamentarzysta Partii Pracy. Walden miał reputację elokwentnego dyskutanta, co łagodziło lęki polityków – potencjalnych gości. Wokół Waldena wypracowano rozpoznawalną estetykę

„British Film Institute Collections Search" [online], https://collections-search.bfi.org.uk/web/Details/ChoiceFilmWorks/150578001 [dostęp: 2.07.2026].

[483] LWT dzieliło się pasmem w sieci ITV z telewizją Thames, która nadawała program od poniedziałku do piątku. LWT – od piątkowego wieczora do niedzieli.

[484] M. Tracey, *In the culture of the eye…*, *op. cit.*, s. 10.

i rytm: długie precyzyjne wprowadzenia, grafiki i plansze z danymi. Prowadzący stał się na lata twarzą filozofii programu: nie uprawiał konfrontacyjnego teatru, stawiając na prowadzone logicznie dociekanie[485].

Centralne i konstytutywne miejsce zajmowały w *Weekend World* sprawy międzynarodowe. Program widział politykę zagraniczną jako ramę rozumienia polityki brytyjskiej – na początku lat 80. XX w. omawiał wydarzenia od Falklandów (1982), po sekwencję zdarzeń w 1983: sytuację ZSRS po wyborze nowego sekretarza Jurija Andropowa, kryzys rakietowy wywołany rozmieszczeniem amerykańskich pocisków balistycznych w Europie Zachodniej, podpisanie porozumienia izraelsko-libańskiego, które nie weszło w życie. W każdym przypadku chodziło o wyjaśnienie mechanizmów, a nie o relacjonowanie konfliktu w aurze podsycającej zagrożenie.

Wnikliwość analityczną *Weekend World* potwierdza też przyjęty sposób powracania do pewnych tematów w polityce zagranicznej w dłuższej perspektywie, dla zbadania dynamiki procesów politycznych: rozwoju sytuacji, albo wobec bieżących zdarzeń. Tak np. w latach 1976–1977 cztery programy poświęcono sprawom Rodezji – efemerycznego państwa-enklawy w Afryce, utworzonego z dawnej kolonii brytyjskiej[486].

Zestawienie programów z lat 1980–1982 poświęconych Polsce układa się w spójną sekwencję interpretacyjną. Wyemitowano siedem odcinków: *Poles Break Free – Communism in Crisis* (pol. *Polacy wyrywają się na wolność – komunizm w kryzysie*, reż. John Bush, Graeme Matthews, Michael Toppin, 14 września 1980), *Poland. The Last Chance* (pol. *Polska. Ostatnia szansa*, 15 lutego 1981), *Poland's Bid for Freedom – The Final Days?* (pol. *Czy to koniec polskiej walki o wolność?*, 7 czerwca 1981), *Poland: The Final Crisis* (pol. *Polska: ostateczny kryzys*, 13 grudnia 1981), *Poland's Agony. What Should We Do?* (pol. *Agonia Polski. Jak reagować?*, 10 stycznia 1982), *After Poland – A New Cold War?* (pol. *Po Polsce – nowa zimna wojna?*, 24 stycznia 1982) oraz *Responding to Poland – The Allies Divided* (pol. *Reakcja na Polskę – podzieleni sojusznicy*, 7 września 1982)[487]. Była to próba stworzenia narracji

---

[485] *Ibidem*, s. 124–125. Debiutancki wywiad Waldena z Margaret Thatcher w 1977 r., ówczesną liderką opozycji, rozpoczął serię ich spotkań telewizyjnych oraz trwającą ponad dekadę prywatną znajomość. Relacja zakończyła się na wizji w 1989 r., gdy Walden zasugerował Thatcher, że zaczyna zachowywać się autorytarnie. Opowiada o tym film telewizyjny *Brian and Maggie* (pol. *Brian and Maggie*, reż. Stephen Frears, 2025), zrealizowany przez Channel 4.

[486] M. Tracey, *In the culture of the eye…*, *op. cit.*, s. 136–137.

[487] Z siedmiu wymienionych odcinków jedynie pierwszy podawał w napisach końcowych nazwiska tercetu reżyserów. Pozostałe poprzestały w tej kwestii na podaniu nazwisk duetów wydawców *Weekend World*: Davida Coxa i Hugh Pile'a oraz Pile'a i Robina Paxtona (ostatni).

analitycznej, która miała umożliwić brytyjskiej opinii publicznej zrozumienie genezy, logiki i potencjalnych konsekwencji kryzysu wywołanego delegalizacją Solidarności. W szerszej perspektywie, redakcja *Weekend World* próbowała kształtować rozumienie układu politycznego w Europie Wschodniej. Polska jawi się jako poligon kryzysu realnego socjalizmu, rozgrywanego chaotyczną strategią PZPR, kalkulacjami Kremla, i anarchizującą dynamiką ruchu społecznego.

W programach tych Solidarność występuje bowiem przede wszystkim jako podmiot masowy, rzadko rozszczepiany na przywództwo, nurty czy frakcje. W odcinku *Poland. The Last Chance* (luty 1981 r.) Brian Walden ocenił krytycznie: „Solidarność wie, że jej siłą jest tylko negacja", interpretując związek jako antytezę sprawczości. Krytyki dopełniały komentarze lektora do materiałów filmowych, takie jak: „Regiony [Solidarności] idą po swoje, bez oglądania się na Gdańsk", czy kuriozalna próba wyważenia racji między władzą a opozycją. Władza zdecydowała się na polubowne zakończenie kryzysu rejestracyjnego a opozycja wkrótce zaogniła sytuację akcją Jana Narożniaka i Piotra Sapeło, którzy ujawnili wewnętrzne dokumenty prokuratora generalnego PRL, dotyczące metod zwalczania opozycji. Tworzyło to obraz ruchu Solidarności jako energii rozproszonej, która nie poddawała się logice politycznej organizacji z ośrodkiem decyzyjnym egzekwującym spójną strategię[488]. Z brytyjskiego punktu widzenia było to wadą i w tej optyce dokonywano analiz stylu przywództwa Lecha Wałęsy. W programie *Poland's Agony. What Should We Do?* (styczeń 1982 r.) stwierdzono na przykład, że „nie miał wsparcia w działaczach-anarchistach". Podobną konstatację wyraża finał *Kwadratury koła*, co może wskazywać, ku którym interpretacjom skłaniał się Tom Stoppard pracując w 1982–1983 roku nad scenariuszem filmu.

Styl redakcyjny *Weekend World* – esej analityczny prowadzony głosem gospodarza, wsparty wypowiedziami specjalistów i materiałami filmowymi – konsekwentnie faworyzował zewnętrzną, ekspercką rekonstrukcję mechanizmów zamiast reporterskiego „wejścia w środek" wydarzeń. W samym tylko *Poland. The Last Chance* było to siedem osób – osiem, jeśli jako eksperta, a nie uczestnika wydarzeń potraktować prof. Bronisława Geremka, wypowiadającego się w materiale reporterskim. Paneliści reprezentujący świat akademicki byli zdolni szybko

[488] Jak już wspominano na przykładzie komentarza Tima Sebastiana, także i te opinie te brzmią jak suflowane przez brytyjską dyplomację. Ambasador Zjednoczonego Królestwa w PRL w swoim raporcie za 1980 r. stwierdził, że polscy robotnicy „używali wszędzie świeżo odkrytej broni w postaci strajków do wywierania presji w celu zadośćuczynienia każdej dostrzeganej krzywdzie", tym samym powodując „niemalże produkcyjną anarchię" (P. Pleskot, *Kłopotliwa panna „S"*, *op. cit.*, s. 132).

syntetyzować sytuację, ale pozostawali mniej wrażliwi na społeczne i kulturowe składniki rewolucji Solidarności.

Reporterzy starali się o neutralne relacjonowanie faktów, często ograniczając do minimum informację na temat tego co pokazują zdjęcia z Polski. Ich materiały były wstępem do dyskusji – to Walden stawiał tezę, lub zadawał pytanie ustawiające rozmowę. W tymże *Poland. The Last Chance* inną z filmowych relacji z Polski poświęcono niedawnemu plenum Komitetu Centralnego PZPR, cytując przemówienie Stanisława Kani. I sekretarz zapowiadał rozliczenie korupcji, cieszył się z wzmocnienia branżowych związków zawodowych, podkreślając, że są alternatywą dla „Solidarności", a nie „pasem transmisyjnym" partii do zakładów pracy. Nakazywał członkom partii działającym na szczeblu lokalnym nie eskalować konfliktów z Solidarnością, podkreślając, że te relacje kształtuje na szczeblu centralnym rząd, w duchu partnerskim. Eksperci komentowali te deklaracje i jawne nieprawdy z uznaniem. Przykładowo, historyk Richard Davy, publicysta „The Times", przypomniał kryzys rejestracyjny z jesieni 1980 r. i uznał, że to Solidarność nie dotrzymała Porozumienia Gdańskiego. Teraz więc poniekąd ona odpowiada za to, że Kania i aparat partyjny ma więcej czasu na rozegranie Solidarności, za przyzwoleniem Związku Sowieckiego naturalnie. Ekonomista George Schöpflin z pełną powagą zalecał pozytywną odpowiedź na apel nowego premiera Jaruzelskiego o „90 spokojnych dni", co miało wykazać zdolność Solidarności do pozostania odpowiedzialnym partnerem dla aparatu władzy.

Polska lat 1980–1982 przedstawiana była w *Weekend World* jako kraj w trwałym kryzysie instytucji państwa, wywołanym przez postawienie partii hegemonistycznej w obliczu społecznego fermentu. Na początku 1981 r. podkreślano fakt, że „milion partyjnych wstąpiło do Solidarności i zaczęło domagać się demokratyzacji życia partyjnego". Ta perspektywa spychała na drugi plan kwestię zewnętrznego nacisku ze strony ZSRS, kładąc nacisk na erozję PZPR od wewnątrz. Pokazuje też, że do wprowadzenia stanu wojennego redakcja *Weekend World* szukała dla brytyjskich widzów wytłumaczeń systemowych polskiego kryzysu (mechanizmów ustrojowych), początkowo nie uznając wiodącej roli spraw personalnych (liderzy i strategie przywódcze). Tymże pozostawiono rolę inkrustacji, jak np. zestawiając zdjęcia Kani i Wałęsy (dobranych tak, by spoglądali w górę – gdzie umieszczono sowiecki sierp i młot) na planszy w czołówce odcinka *Poles Break Free – Communism in Crisis* (wrzesień 1980 r.).

Biorąc pod uwagę zagraniczną popularność Lecha Wałęsy, może zaskakiwać, że w *Weekend World* najsilniejsza personalizacja dotyczyła Wojciecha Jaruzelskiego. Tu symptomatyczna może być również plansza z czołówki. W odcinku z lutego 1981 r. część

tytułu *The Last Chance* wyświetlana jest właśnie na ujęciu salutującego Jaruzelskiego. Prowadzący komentował objęcie przez niego urzędu premiera jako zaskakujące („pierwszy wojskowy na czele rządu w Europie Wschodniej od II wojny światowej"), ale jednak „nowe rozwiązanie kryzysu". Przynoszące satysfakcję dla Moskwy i PZPR, a zarazem potencjalną nadzieję (w logice programu) dla robotników na przywrócenie porządku. Wprowadzenie stanu wojennego umocniło tę oś interpretacji. W styczniu 1982 r. goście w studio próbowali niuansować, uznając, że Jaruzelski „to wciąż nie jest typowy sowiecki satrapa" – i relatywizować mówiąc, że zradykalizowanie Solidarności było alibi dla operacji rozpoczętej 13 grudnia 1981 r., zwłaszcza, że „Lech Wałęsa nie miał wsparcia w działaczach-anarchistach" (w tym bowiem kontekście padła cytowana już wypowiedź). Wcześniej nazwisko Wałęsy funkcjonowało raczej jako skrót myślowy dla Solidarności niż jako odniesienie do konkretnej osoby i jej decyzji.

Kościół katolicki – kluczowy aktor polskiej sfery publicznej tego okresu – w tej sekwencji programów praktycznie nie występował. W obrazie PRL wg *Weekend World* minimalną widocznością odznaczały się instytucje społeczne (np. Stowarzyszenie Dziennikarzy Polskich, Związek Literatów Polskich), które w rzeczywistości dostarczały Polakom możliwości reformatorskiego zaangażowania bez składania deklaracji politycznych. To systemowe „wycięcie" obszaru religijnego i wielogłosu społecznego nie było przypadkowym przeoczeniem. *Weekend World* hołdował wizji polityki jako inżynierii instytucjonalnej, nie jako wypadkowej praktyk i zaangażowania wspólnotowego.

Reakcja *Weekend World* na ogłoszenie stanu wojennego w Polsce to dobry przykład adaptacyjnych możliwości formatu telewizyjnego w sytuacji nagłego kryzysu międzynarodowego. Program, który zwyczajowo przygotowywano z wielodniowym wyprzedzeniem, został w ciągu godzin całkowicie przeorganizowany: pierwotnie planowaną audycję o bezrobociu młodzieży skrócono, by zmieścić dyskusję ekspertów. Decyzja redaktora Davida Coxa, podjęta w niedzielny poranek 13 grudnia 1981 r. po wysłuchaniu nocą skąpych, lecz alarmujących informacji z radiowego *BBC World Service*, uruchomiła wcześniej zaplanowany mechanizm awaryjny – sieć kontaktów ze specjalistami zajmującymi się Polską i Europą Wschodnią, gotowych do natychmiastowego udziału w debacie. Wszyscy spodziewali się sowieckiej inwazji[489].

[489] Roman Polański zdecydował się przyjąć propozycję pracy latem 1981 r. w Warszawie, ponieważ, jak pisał: „chciałem na własne oczy zobaczyć [Solidarność]". Ironizował przy tym, że zachodnie media odnotowały jego pracę jako reżysera oraz występ w tytułowej roli w *Amadeuszu* na deskach Teatru na Woli wyłącznie dlatego, że w

Michael Tracey, publicysta i autor książki podsumowującej dziesięć lat *Weekend World*, wspominał w niej traumatyczne doświadczenie jako widza programu tego dnia:

> Miałem też szczególny powód do niepokoju: moja zaledwie od kilku miesięcy żona pojechała cztery dni wcześniej na urlop do Warszawy. Była Polką, w ciąży, bez brytyjskiego paszportu. Wiedziałem, że w Czechosłowacji po 1968 roku długo trwało, zanim obywatele mogli znów wyjeżdżać za granicę. Moja pierwsza reakcja, poza dojmującym niepokojem, to włączenie radia, by potwierdzić wiadomości, a potem – niecierpliwe oczekiwanie na *Weekend World*, które miało mi wyjaśnić, co to wszystko oznacza. Konsekwencje rozprawy z Solidarnością wydawały się ogromne, międzynarodowe i […] bardzo niebezpieczne. […] To był moment, gdy potrzebowaliśmy przede wszystkim informacji, a poprzez nią – zrozumienia[490].

Program *Poland: The Final Crisis* miał charakter interpretacyjny: w sytuacji niepewności informacyjnej rolą audycji stało się nie tylko dostarczenie faktów, lecz także osadzenie ich w szerszym kontekście politycznym i geopolitycznym. Nie udało się uniknąć błędów: podając informacje o aresztowanych (nie używano terminu „internowania") wymieniono „premiera Edwarda Gierka", „korespondenta politycznego Piotra Jaroszewicza". Tym niemniej, przywołanie akurat tych dwóch nazwisk ze świata władzy kolejny raz potwierdza poszukiwanie kontekstu międzypaństwowego, szerszego niż sama Solidarność. „Związkowcy zapowiadali, że w podobnej sytuacji zajmą fabryki. W poniedziałek okaże się czy ludzie stawią się w fabrykach i co teraz zrobi Kreml?", mówili goście: socjolog George Kolankiewicz, historyk Antony Polonsky i dziennikarz Richard Davy z „The Times". Analiza możliwych scenariuszy, w tym ewentualnej interwencji radzieckiej, zadziałała jak „intelektualny gips – rzadko stosowany, ale znakomity, gdy złamie się nogę", uznał w imieniu widzów Tracey[491].

Ustawiając na dalszym planie potrzebę reporterskiego uczestniczenia, w grudniu 1981 r. – styczniu 1982 r. *Weekend World* w warstwie wizualnej polegało na materiałach filmowych kupowanych od Telewizji Polskiej (o czym informował napis „Polish Television Pictures" umieszczony na ekranie). Były to sekwencje ujęć prawdziwe co do faktów, ale jednak starannie przefiltrowane przez potrzeby propagandowe junty w Warszawie: skupieni żołnierze

---

Warszawie przebywało dziesiątki zachodnich korespondentów, którzy „jak kruki czyhali na interwencję wojsk Układu Warszawskiego" (R. Polański, *Śladami przeszłości*, tłum. K. i P. Szymanowscy, „Film" 1989, nr 40, s. 15).

[490] M. Tracey, *In the culture of the eye…*, *op. cit.*, s. 13.

[491] *Ibidem*, s. 14.

patrolujący ulice, spokojnie reagujący na nich przechodnie. Nie było widać protestów, dramatu, niepewności, co ograniczało ambicję dokumentacyjną na rzecz ostrożnej analizy. Co nie oznacza, że pozbawionej ostrych sądów.

Po 13 grudnia 1981 r. zainteresowanie programu Polską, jak wspomniano, przestawiło się na wektor międzynarodowy: „Co zrobi Kreml? Co powinni zrobić alianci?", padały pytania i skrajne odpowiedzi. „Nie powinniśmy pomagać Polsce, dopóki Jaruzelski nie złagodzi kursu", uznał Ian Gilmour, były wiceminister spraw zagranicznych. Denis Healey, minister spraw zagranicznych w gabinecie cieni uderzył w wysokie tony: „Powinniśmy pomóc Polsce, bo już raz opuściliśmy ją w 1945 roku, w imię zwycięstwa [nad Hitlerem]". Nawet wojnę o Falklandy zinterpretowano w polskim kluczu: jako wojskową obronę integralności państwa, niejako legitymizując działania Wojskowej Rady Ocalenia Narodowego, gdyż nie była to krytyka rządu Margaret Thatcher (w programie *Responding to Poland – The Allies Divided*, listopad 1982 r.).

Redakcja *Weekend World* w odniesieniu do Solidarności konsekwentnie budowała wywód przyczynowo-skutkowy: od narodzin ruchu związkowego, przez konfrontację z władzami PRL, aż po dramat stanu wojennego. Po tym intensywnym okresie (1980–1982) program nie podejmował już wątku Polski, mimo że kolejne lata przyniosły istotne wydarzenia — procesy polityczne, śmierci Grzegorza Przemyka i ks. Jerzego Popiełuszki czy pielgrzymki Jana Pawła II. Dopiero w 1988 r. cykl powrócił do tematyki polskiej i analiza tego programu nastąpi w dalszej części rozprawy.

Sekwencja wydań *Weekend World* pokazała jeden ze stosowanych przez brytyjską publicystykę sposobów opowiadania o Solidarności: z dystansu, przez język geopolitycznej kalkulacji, kryzysu państwa i przewidywania dalszych ruchów Moskwy oraz Warszawy. BBC zaproponowała w tym samym czasie inną drogę: potraktowała polski przełom jako pretekst do rozmowy o zmianie symbolicznej, dotyczącej granic swobody wypowiedzi w PRL. Solidarność nie była tu wyłącznie siłą destabilizującą system ani przedmiotem zachodnich kalkulacji dyplomatycznych, a koniecznym warunkiem dopuszczenia do obiegu treści wcześniej niewygodnych dla władzy.

Korzystając z pierwszej rocznicy zwycięskiego strajku w Stoczni Gdańskiej i powstania Solidarności, na początku września 1981 r. BBC-2 zaproponowała widzom weekend poświęcony polskiemu filmowi, telewizji i cenzurze. Stacja zdecydowała się na takie ujęcie tematu rocznicy, gdyż Solidarność – rozumiana szeroko jako ruch przemian – spowodowała uwolnienie aktywności twórców, dopuszczenie perspektyw kontestujących punkt widzenia władzy, aż wreszcie uwolnienie spod jej kurateli produkcji dotąd zakazanych. Na małym

ekranie odbyły się brytyjskie premiery *Robotników '80*, *Wodzireja* (reż. Feliks Falk, 1977) i *Bez znieczulenia* (reż. Andrzej Wajda, 1978) – ten ostatni poprzedzony wydaniem programu *Arena* poświęconego sztuce, którego bohaterem był Andrzej Wajda[492].

Dopełnieniem weekendowego pasma były dwa pozostające ze sobą w interesującym dialogu materiały niefikcjonalne. Reportaż *One Eye Open* (pol. *Z przymkniętym okiem*, real. Philip Tibenham, 1981) poświęcono Telewizji Polskiej jako instytucji, w której wyraźnie odbijały się napięcia polityczne i społeczne po Sierpniu 1980. Z kolei godzinny program publicystyczny *Life on the Shelf* (pol. *Życie odłożone na półkę*, reż. Tam Fry, 1981) przenosił to samo zagadnienie na grunt filmu dokumentalnego, komentując losy obrazów zatrzymywanych, opóźnianych albo dopuszczanych do publiczności dopiero po narodzinach Solidarności.

Autorzy *One Eye Open* interesowali się pojedynczymi przykładami medialnej odwilży, pokazując w ten sposób szerszą zmianę w sposobie funkcjonowania mediów państwowych. Egzemplifikowała ją atmosfera wokół pracy redakcji „Dziennika Telewizyjnego" i perypetie jego dziennikarzy – jak pokazywano: dotąd nietykalnych, obecnie poddawanych ostracyzmowi przez opozycję i partyjnych reformatorów. Już na wstępie reportażu podkreślono konsekwencję „Solidarności" w zabieganiu o niezależny dostęp do radia i telewizji, ukoronowaną nadaniem związkowego magazynu, wyprodukowanego w telewizji, ale bez partyjnego nadzoru.

Współczesny komentarz jest tu konieczny, gdyż Brytyjczycy niedokładnie przedstawili kontekst sytuacji. Autorzy *One Eye Open* zbyt optymistycznie nazwali „związkowym magazynem" jednorazową, jak się wkrótce okazało, emisję materiału niezależnego od aparatu partyjnej kontroli. Dodatkowo, związaną z negocjacjami dostępu Telewizji Polskiej do obrad rozpoczynającego się I Krajowego Zjazdu Delegatów NSZZ „Solidarność"[493] (będącą więc elementem strategii politycznej). Chodziło o zaprezentowaną wieczorem 1 września 1981 r. – tak w telewizji, jak i w radio – rozmowę członków prezydium Krajowej Komisji Porozumiewawczej związku na temat sytuacji ekonomicznej, reform gospodarczych i samorządu pracowniczego[494]. Audycję wyprodukował gdański ośrodek telewizji, którego

---

[492] *Arena presents The Cinema of Andrzej Wajda. Sunday, 6 September 1981*, „BBC Programme Index" [online], https://genome.ch.bbc.co.uk/f2fa5df4b119454eb2fc3db28ae98654 [dostęp: 2.07.2026].

[493] Informacja [Biura Prasowego Rządu] na temat rozmów przedstawicieli Komitetu ds. Radia i Telewizji oraz KKP NSZZ „Solidarność", 29 VIII 1981, [w:] *Polskie Radio i Telewizja Polska w okresie legalnej działalności NSZZ „Solidarność" 1980–1981. Dokumenty*, G. Majchrzak, P. Pleskot (red.), Warszawa 2025 (e-book), loc. 5099.

[494] Zob. (PAP), *L. Wałęsa i inni działacze „Solidarności" w radiu i TV*, „Dziennik Bałtycki", 2 IX 1981; A. Grzybowski, *Obraduje KKP NSZZ „Solidarność"*, „Wieczór Wybrzeża", 3 IX 1981.

kierownik redakcji Marian Terlecki był jednocześnie wiceprzewodniczącym „Solidarności" pracowników radia i telewizji[495].

Parę dni później zarejestrowano konferencję prasową prezydium KKP, na której Lech Wałęsa zaapelował do dziennikarzy radia i telewizji o głoszenie „prawdy potrzebnej jak węgiel" i zwracał uwagę, że „Solidarność" nie zabiega o partykularny interes, a równy dostęp do mediów dla wszystkich „liczących się organizacji i reprezentacji środowisk społecznych"[496]. Szanse na porozumienie przekreśliło zmanipulowanie przez „Dziennik Telewizyjny" półgodzinnej relacji z pierwszego dnia obrad I KZD, którą przygotowała ekipa gdańskiego programu publicystycznego „Panorama" (wyemitowaną późnym wieczorem 6 września 1981 r. w drugim programie telewizji)[497]. Spór związku z Radiokomitetem o stałą formę autonomicznej obecności na antenie radia i telewizji nie znalazł pozytywnego zakończenia aż do wprowadzenia stanu wojennego[498].

Osobny wątek *One Eye Open* stanowiła zmiana w postawie samych twórców telewizyjnych. Program sugerował, że część autorów zaczęła ostrożnie poszerzać granice tego, co można było pokazać na ekranie. Działali tu nie jako aktywiści Solidarności, tylko rzecznicy dostępu społeczeństwa do prawdy o nim samym. Ich inwencja dotyczyła zarówno tematów społecznych wcześniej spychanych na margines, jak alkoholizm, przestępczość młodzieży czy narkomania, jak i nowej polityki redakcyjnej, czyli wprowadzenia do emisji filmów oraz reportaży, które przedtem nie mieściły się w oficjalnym obrazie rzeczywistości[499]. BBC komentowała te procesy jako ujawnianie się zawodowych ambicji dziennikarzy telewizji publicznej, choć wciąż dalekiej jeszcze od wyspiarskiego rozumienia tego terminu[500].

---

[495] Informacja [Biura Prasowego Rządu] na temat rozmów przedstawicieli Komitetu ds. Radia i Telewizji oraz KKP NSZZ „Solidarność", 29 VIII 1981, [w:] *Polskie Radio i Telewizja Polska w okresie legalnej działalności NSZZ „Solidarność"…*, *op. cit*., loc. 5143–5152.

[496] Zob. (now) [pseud.], *Drugi dzień obrad KKP NSZZ „Solidarność"*, „Dziennik Bałtycki", 4–6 IX 1981; *Lech Wałęsa do dziennikarzy*, „Dziennik Bałtycki – Samorządność", 4–6 IX 1981. Telewizyjne sprawozdanie z niej także planowano wyemitować, ale autorowi niniejszej rozprawy nie udało się ustalić czy do tego doszło (A. [pseud.], *KKP NSZZ „Solidarność" zakończyła obrady*, „Wieczór Wybrzeża", 4–6 IX 1981).

[497] Zob. M. Mrozińska, *Telewizyjny dzień*, „Dziennik Bałtycki – Samorządność", 7 IX 1981; A. [pseud.], *Zjazdowe refleksje*, „Wieczór Wybrzeża", 7 IX 1981.

[498] G. Majchrzak, P. Pleskot, *NSZZ „Solidarność" i spory o mass media*, [w:] *Polskie Radio i Telewizja Polska w okresie legalnej działalności NSZZ „Solidarność"…*, *op. cit.*, loc. 386–685.

[499] O realiach walki o słuszne tematy i ogarniającym twórców telewizyjnych „etapie zniechęcenia", wobec przyjmowania przez telewizyjnych decydentów ukierunkowanych na „przeczekanie" rewolucyjnej fali demaskatorskich materiałów, więcej w pierwszej części niniejszej rozprawy przy omówieniu polskich kontekstów filmu *Posiłek oracza*.

[500] Glosą do tego nie rozwiniętego szerzej w programie wątku jest właśnie praktyka samej BBC. Gdy brytyjska telewizja z nadzieją witała obecność przedstawicieli Solidarności na antenie TVP, w radio BBC-3 zabiegi wokół

Ważne miejsce zajmowało również pytanie o odbiorców. Sekwencja poświęcona działaniu Ośrodka Badania Opinii Publicznej wskazywała, że widzowie przestawali być traktowani wyłącznie jako bierni adresaci przekazu, a badanie ich opinii stawało się jednym z narzędzi opisu przemian zachodzących w systemie medialnym PRL. Telewizja została więc pokazana jako pole konfliktu między dawnym modelem kontroli informacji a nowymi oczekiwaniami społecznymi, które po narodzinach Solidarności coraz trudniej było ignorować. Dlatego ostatnim i najważniejszym punktem odniesienia pozostawała cenzura: jej formalne mechanizmy, codzienna praktyka redakcyjnego nadzoru oraz pytanie, czy państwowe media mogą stać się przestrzenią rzeczywistej debaty publicznej[501].

*Life on the Shelf* rozwijał drugi wymiar tej samej opowieści o dystrybucji i publiczności, skupiając się na losach polskich filmów dokumentalnych, które – jak podkreślano – dzięki przemianom w PRL mogły w końcu trafić do widzów. Wcześniej trzymano je na półce jako niecenzuralne, a w skrajnych przypadkach przed Sierpniem 1980 r. wręcz nie mogłyby powstać, ponieważ naruszały tematyczne i polityczne tabu. Były to (w kolejności cytowania w *Life of the Shelf*): *Z punktu widzenia nocnego portiera* (reż. Krzysztof Kieślowski, 1977), *Egzamin dojrzałości* (reż. Marcel Łoziński, 1979), *Psychodrama* (reż. Marek Piwowski, 1969), *Robotnice* (reż. Irena Kamieńska, 1980), *Próba mikrofonu* (reż. M. Łoziński, 1980), *Film nr 1650* (reż. M. Łoziński, 1976) oraz *Pomnik* (reż. Marian Terlecki, Tomasz Lengren, 1981). Każdy z fragmentów zapowiadał i opatrywał krótkimi interpretacjami i wyjaśnieniami Anthony Smith, krytyk filmowy, ówcześnie dyrektor British Film Institute, któremu towarzyszył w studio gość z Polski – reżyser Tomasz Pobóg-Malinowski. Zrealizowany przez niego film *Sto dni* (1981) przedstawiono na finał programu, cytując dłuższą, sześciominutową sekwencję.

Podkreślić należy, że informacje podane we wprowadzeniu nie były w pełni precyzyjne. Można to częściowo tłumaczyć ograniczonymi możliwościami weryfikacji środowiskowych opowieści, ale także tym, że dla autorów programu szczególnie użyteczna była narracja o odkrywaniu przed brytyjskimi widzami filmów nieznanych również polskiej publiczności.

---

organizacji transmisji z I KZD komentowano nader kąśliwie. „[Związkowcy] chcą nawet kontrolować sposób przekazywania relacji ze zjazdu za pośrednictwem środków przekazu. Wydaje się, że jest to zbyt daleko idące żądanie. Ostatecznie nawet BBC nie wyraziłoby nigdy zgody na podobną kontrolę sposobu redagowania relacji ze strony TUC [Trades Union Congress, brytyjski kongres organizacji związkowych]", oceniał Maurice Latey, publicysta BBC-3 ([Stenogram audycji „Komentarz Polityczny Dnia" w Programie IV Polskiego Radia], 12 IX 1981, [w:] *Polskie Radio i Telewizja Polska w okresie legalnej działalności NSZZ „Solidarność"…*, *op. cit.*, loc. 5661–5674).

[501] Treść programu autor rozprawy relacjonuje za: A. Bookbinder, *Polish television comes of age. 'A mood of quiet defiance is breaking some of the old taboos'*, „The Listener", 10 IX 1981, s. 260. Allan Bookbinder, autor tekstu, był researcherem BBC odpowiedzialnym za przygotowanie dokumentacji do *One Eye Open*.

*Z punktu widzenia…* faktycznie czekało dwa lata na premierę, do której doszło na festiwalu w Krakowie w 1979 r., ale to sam Krzysztof Kieślowski zablokował próbę wyświetlenia filmu przez telewizję w okresie legalnego działania Solidarności – niezadowolony, że obraz funkcjonuje jako portret danej osoby, a nie krytyka systemu, zamierzona przez reżysera[502]. *Film nr 1650* to akurat jeden z czwórki obrazów Marcela Łozińskiego, które przed 1980 r. „były obiektem w miarę normalnych praktyk dystrybucyjnych"[503]. Zapewne pokazy pozostałych tytułów na Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie nie oznaczały jeszcze szerokiego udostępnienia ich publiczności, choć nie można lekceważyć ówczesnej, już dwudziestoletniej międzynarodowej tradycji tej imprezy i jej popularności. Fakt, że pięć z nich nagrodzono właśnie tam, osłabia jednak nimb całkowitej niedostępności, jaki brytyjska narracja budowała wokół tego zestawu.

Anthony Smith, rozpoczynając program *Life on the Shelf*, wprowadził widzów w tematykę polskiego kina dokumentalnego z końca lat 70. XX w. i początku 80., konstruując narrację równocześnie informacyjną i interpretacyjną. Z perspektywy zachodniego obserwatora przedstawił Polskę jako kraj, w którym film pełnił funkcję swoistego barometru politycznego – okresy twórczego ożywienia następowały po chwilach odwilży, a po nich nieuchronnie przychodziły kolejne fale cenzury. Smith tłumaczył, że dekada Edwarda Gierka przyniosła najpierw chwilowy wzrost swobody artystycznej, a następnie około 1974 r. ponowne „zlodowacenie"[504]. Wymieniając tę datę mógł nawiązywać do procesu, którego etapem było

---

[502] K. Surmiak-Domańska, *Kieślowski. Zbliżenie*, Warszawa 2018 (e-book), loc. 3517–3535.

[503] K. Kornacki, *Polityka, psychologia i człowiek – twórczość Marcela Łozińskiego*, „Kwartalnik Filmowy" 1998, nr 23, s. 158.

[504] Badaczka Anna Misiak uznała, że w połowie dekady „stało się jasne, że wszelkie nadzieje filmowców na choćby odrobinę wolności legły w gruzach, a nadzór nad treścią filmów zamiast słabnąć, zaczynał się ponownie wzmagać". Raport Ministerstwa Kultury i Sztuki „Stan i perspektywy rozwojowe kinematografii polskiej" z 1973 r. mówił o „ujawniających się mankamentach w efektywnym nadzorze ministerstwa na wszystkich etapach powstawania filmu". Oznaczało to nie tyle samokrytykę resortu, co zarzut samowoli wobec środowiska. Dokument przygotował grunt pod powołanie Komisji Oceny Fabularnych Filmów Kinowych, która z nowym szyldem kontynuowała praktykę kolaudacyjną wspólnie z urzędem cenzury. Rada Programowa Kinematografii zainaugurowała działalność w 1974 r. konkretnymi decyzjami, m.in. powrotem do pomysłu tematów zalecanych, takich jak np. dojrzewanie postaw ideologicznych młodego pokolenia i problemy budownictwa socjalistycznego (A. Misiak, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym – PRL i USA. Analiza socjologiczna*, Kraków 2006, s. 287–292).

Z drugiej strony pamiętać należy, że w lutym 1974 r. stanowisko ministra kultury i sztuki objął Józef Tejchma, a jego „nominacja wywołała bardzo pozytywny odzew w środowisku, gdyż Tejchma był postrzegany jako liberał i osoba sprzyjająca artystom" (S. Ligarski, *Polityka władz komunistycznych wobec twórców kultury w latach 1945–1989*, „Pamięć i Sprawiedliwość" 2014, nr 2, s. 64). Realia ustrojowe PRL nie pozwalały naturalnie jednej osobie, nawet ulokowanej na kierowniczym stanowisku w administracji rządowej, kreować atmosfery swobody działań artystycznych, ale przychylność Tejchmy dla ryzykownego politycznie projektu Andrzeja Wajdy

powołanie Rady Programowej Kinematografii w tamtym roku. Rada już na pierwszym posiedzeniu sformułowała postulat programowy nawiązujący do uchwały Biura Politycznego KC PZPR: „Zadaniem twórczości filmowej jest oddziaływanie w duchu programu Partii i Państwa". Metaforę rytmicznego „mrożenia i odmrażania" życia artystycznego Smith wykorzystał, by unaocznić zachodnim widzom, że polskie kino – mimo sukcesów twórców takich jak Wajda czy Zanussi – pozostawało pod wpływem politycznego cynizmu władz, które wobec kultury zachowywały postawę „obojętności pomieszanej z zakłamaniem".

Na tym tle dyrektor BFI opisał narodziny nowego zjawiska – kina moralnego niepokoju, a wśród jego nurtów grupę młodych dokumentalistów, którzy po ukończeniu szkół filmowych postanowili „pokazać prawdziwą Polskę"[505]. Zaznaczał, że w realiach cenzury reżyser mógł czasem przeforsować film poprzez żmudne negocjacje z urzędnikami, jednak ukończone dzieło mogło „latami leżeć nieoglądane". Przemiany w kinematografii pod wpływem pojawienia się Solidarności w 1980 r., w efekcie których wiele tych filmów zdjęto z półek, Smith interpretował jako znak nadziei na trwałą zmianę.

Podczas prezentacji poszczególnych tytułów prowadzący łączył krótki opis treści z kontekstem społecznym i zarysowaniem problemów produkcyjnych czy recepcyjnych, jakie napotkały. Pierwszym przywołanym filmem był *Z punktu widzenia nocnego portiera*. Smith przyjmując postawę antropologa tłumaczył, że protagonista – „mały tyran", zafascynowany własną władzą nad otoczeniem i drobiazgową kontrolą – to typ postaci doskonale znany Polakom i Brytyjczykom, lecz dla Zachodu trudny do zrozumienia bez kontekstu codziennej opresji. Także w przypadku *Egzaminu dojrzałości* Smith podkreślał, że nie jest specyfiką wyłącznie polską zjawisko wypowiadania poglądów, które chce usłyszeć adresat, od którego

---

pt. *Człowiek z marmuru*, budowała legendę odważnego ministra (D. Skotarczak, *Artyści w filmach kina moralnego niepokoju*, „Pamięć i Sprawiedliwość" 2022, nr 2, s. 19).

[505] Współcześni polscy badacze zgadzają się, choć w różnym stopniu, z tym rozpoznaniem. Dobrochna Dabert w monografii kina moralnego niepokoju zaznaczyła, że filmy dokumentalne stanowiły jego „dopełnienie", kształtując tematy i rozwiązania formalne filmów fabularnych, których twórcy uczyli się bezkompromisowości od dokumentalistów, i „odmianę". Włączyła zarazem *Robotnice* i *Próbę mikrofonu*, które pokazywał Smith, do swojego autorskiego kanonu kina moralnego niepokoju (D. Dabert, *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Poznań 2003, s. 25–26, 56). Tadeusz Lubelski poszedł do sprawy bardziej inkluzywnie. Wyznaczając kanon tego nurtu zastrzegł, że poszukiwał wspólnej dominanty kompozycyjnej, więc nie oddzielał tytułów wg rodzajów filmów. Z tytułów cytowanych w *Life on the Shelf* wybrał te same co Dabert i dodał także *Z punktu widzenia…* oraz *Egzamin dojrzałości* (T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Kraków 2015, s. 426). Zdaniem Marioli Jankun-Dopartowej doświadczenia wyniesione z dokumentu stanowiły istotne zaplecze późniejszego kina moralnego niepokoju, rozpatrywanego przez badaczkę w związku z programem Młodej Kultury (*Eadem*, *Fałszywa inicjacja bohatera. Młode kino lat siedemdziesiątych wobec założeń programowych Młodej Kultury*, [w:] M. Jankun-Dopartowa, M. Przylipiak (red.), *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*, Kraków 1996, s. 100–103).

zależy nagrodzenie nadawcy. Jednak w PRL zachowanie takie premiuje ustrój, w związku z czym trudno postępować inaczej. Kamera Łozińskiego uchwyciła jednak prywatne rozmowy i autentyczne wątpliwości uczniów, które niosą nadzieję na przemianę życia publicznego w warunkach istnienia Solidarności.

Na dowód istnienia postawy godnościowej, z której wyrosły nowe związki zawodowe, zaprezentowano *Robotnice*, ukazujące nieludzkie warunki pracy kobiet w fabryce lnu. Smith podkreślał paradoks: filmowiec mógł wchodzić w przestrzenie oficjalne właśnie dlatego, że otaczała go aura instytucjonalnej legitymizacji, co czasem pozwalało mu zarejestrować prawdę, której państwo nie chciało ujawniać. W omówieniu *Próby mikrofonu* Smith wskazywał, że wokół zakładowego radiowęzła reżyser stworzył niemal eksperyment socjologiczny. Pracownicy wypowiadają się szczerze o braku wpływu na decyzje kierownictwa, a następnie ich głosy odtwarzane są przed samą dyrekcją, co wywołuje grozę i konsternację przełożonych. Opisując *Film nr 1650*, Smith podkreślał, że takie filmy – pozbawione komentarza – działały w Polsce mocniej niż gdziekolwiek indziej, ponieważ dotykały tematów uznawanych za niecenzuralne w epoce Gierka, takich jak problemy robotników czy zubożenie ekonomiczne.

Kiedy Smith przeszedł do filmu *Pomnik*, nakręconego podczas wznoszenia pomnika Poległych Stoczniowców 1970 roku w Gdańsku, jego ton nabrał wyraźnie emocjonalnej barwy. Opowiadał, że budowie towarzyszyła „transformacja świadomości politycznej Polaków" – film dokumentował jednocześnie proces społecznej mobilizacji i ostateczne moralne upokorzenie władz. Wspominał, że dopiero po 10 latach pokazano w kronikach filmowych niektóre ujęcia z pacyfikacji 1970 r. Jako tematyczne i produkcyjne połączenie ze *Stoma dniami*, zafunkcjonowała zaprezentowana widzom BBC dramatyczna relacja matki Zygmunta Polito, zabitego robotnika, z *Pomnika*. Pobóg-Malinowski zacytował ją w swoim filmie właśnie za Terleckim i Lengrenem.

Smith przedstawiał powstanie filmu *Sto dni* jako wydarzenie wyjątkowe. Czerpiąc z wzoru *Robotników '80*, w listopadzie 1980 r. Pobóg-Malinowskiemu udało się wprowadzić ekipę filmową na zamknięte spotkanie z premierem Józefem Pińkowskim, który próbował odzyskać poparcie klasy robotniczej dla oficjalnych związków zawodowych. Smith relacjonował, że kamery zarejestrowały niespodziewany moment konfrontacji, gdy jeden z robotników otwarcie sprzeciwił się premierowi. Sceny tej władze nigdy nie dopuściłyby do publicznego pokazania, gdyby nie Sierpień 1980.

Wprowadzeniami Smith budował spójną opowieść o polskim kinie dokumentalnym – probierzu prawdy, poddawanym próbie cenzury. Przedstawiał twórców nie jako ofiary, lecz

jako uczestników moralnego procesu, w którym dokumentacja rzeczywistości była formą oporu. Jednocześnie nie ukrywał, że większość filmów, które prezentował w programie, przez długi czas „żyła na półce" – a ich ponowne wydobycie możliwe było dopiero w atmosferze przemian zapoczątkowanych przez Solidarność.

Rozmowa pomiędzy Tomaszem Pobóg-Malinowskim a Anthonym Smithem w końcowej części *Life on the Shelf* ujawniła wyraźny kontrast między zachodnim, teoretycznym rozumieniem cenzury a praktycznym doświadczeniem polskiego twórcy działającego w systemie realnego socjalizmu. Polski reżyser – posługując się swobodnie językiem angielskim – cierpliwie odpowiadał na dociekliwe, lecz momentami naiwnie brzmiące pytania gospodarza, jak np. o to, czy można nie zgodzić się na zmiany w swoim filmie i czy polscy twórcy mogą swobodnie zmieniać pracę[506]. Objaśniał w ten sposób Brytyjczykom mechanizmy funkcjonowania cenzury politycznej w Polsce, a zarazem strategie, które pozwalały artystom ograniczać jej skuteczność. Wskazywał, że choć formalnie nowa ustawa cenzorska wprowadziła pewne rozluźnienie, faktyczne oddziaływanie kontroli ideologicznej pozostało silne, jedynie przesuwając się na inne etapy funkcjonowania filmu.

Najważniejszym narzędziem represji pozostała dystrybucja, a nie sama ingerencja w treść dzieła. Nawet film zatwierdzony przez urząd cenzury mógł pozostać na półce przez wiele miesięcy lub lat, być dopuszczony jedynie do wąskiego obiegu, albo emitowany w telewizji bez prasowej zapowiedzi, w godzinach, w których nikt go nie zobaczy. Mechanizm ten pozwalał władzom unikać formułowania otwartych zakazów, będących podstawą do protestów, a zarazem skutecznie neutralizować wpływ środowiska twórców. W ten sposób funkcjonowała pozorna liberalizacja: formalnie wolno było tworzyć i kończyć filmy, lecz ich publiczna obecność była administracyjnie wstrzymywana.

Pobóg-Malinowski przytoczył przykład swojego filmu *Sto dni*, dokumentującego pierwsze miesiące po narodzinach Solidarności. Wyjaśnił, że ukazane w filmie entuzjazm i wybuch społecznej energii Polaków z jesieni 1980 r. w tężejącym klimacie politycznym wiosny 1981 r. uznano za zbyt niebezpieczne. Władze nie chciały przypominać o spontanicznym zrywie, który mógłby ponownie pobudzić emocje i sprzeciw wobec

[506] Biografia Anthony'ego Smitha nie pozwala uznać, by był on rzeczywiście naiwny wobec realiów politycznych twórczości artystycznej w krajach bloku wschodniego. Smith (1938–2021) był nie tylko krytykiem filmowym i dyrektorem British Film Institute, ale także publicystą zajmującym się rolą mediów w demokracji, autorem książek o propagandzie, cenzurze i relacjach między kulturą a władzą. Z tego względu bardziej prawdopodobne jest, że pozorna naiwność jego pytań miała charakter retoryczny. Umożliwiała wybrzmienie autentycznych doświadczeń Pobóg-Malinowskiego, a zarazem budowała dramaturgię rozmowy – zachodni intelektualista dopytuje, polski reżyser tłumaczy, jak naprawdę wygląda życie artysty w systemie cenzury.

autorytarnego ładu. Film został więc zatrzymany nie dlatego, że łamał konkretne przepisy, lecz dlatego, że przywracał pamięć o czasie wolności – a to wystarczało, by stać się zagrożeniem dla spokoju społecznego[507].

W rozmowie wyraźnie widać, że Smith starał się zrozumieć, jak daleko sięgają możliwości negocjacji z cenzorem. Pobóg-Malinowski odpowiedział z chłodną ironią, że twórca może wprawdzie rozmawiać z urzędnikiem po obejrzeniu filmu, poznać jego sugestie usunięcia konkretnych ujęć, a nawet próbować dyskutować o nich – ale skuteczność tych rozmów jest znikoma. Można tu zrozumieć Pobóg-Malinowskiego, który być może nie chcąc komplikować wywodu dla zagranicznego widza, podtrzymywał mityczny obraz wszechmocnego cenzora ze specjalistycznego urzędu, zamiast opisywać wielostopniowy system formalnej (i nieformalnej) kontroli treści[508].

Przekazywał zamiast tego, że dla jego koleżanek i kolegów po fachu o wiele ważniejsze staje się znalezienie alternatywnych dróg obiegu: filmy można nieoficjalnie pokazywać na zamkniętych przeglądach w wytwórni, można korzystać z sieci klubów dyskusyjnych[509], specjalistycznych festiwali czy wybrać się do zakładu pracy, organizując pokaz pod pozorem konsultacji z klasą robotniczą. Przykładem jest tu dokument *Robotnicy '80*, który mimo szeregu administracyjnych utrudnień w oficjalnej dystrybucji, dotarł do milionów widzów dzięki społecznej presji sympatyków Solidarności[510]. W tym układzie polski reżyser tłumaczył

---

[507] Inny tego typu przypadek dotyczył materiałów archiwalnych z rewolty grudniowej 1970 r., na które zwrócił uwagę Smith. Z powodów politycznych podjęto bowiem akcję wycinania ich z tematycznego wydania Polskiej Kroniki Filmowej nr 39B/40A (*Strajk*) z września 1980 r. Pierwotnie kronikę w takim kształcie pokazywano w Warszawie, ale już nie lokalnie, co wyłapali i oprotestowali widzowie np. z Lubelskiego, podróżujący między stolicą a Chełmem (Archiwum Akt Nowych [dalej: AAN], Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk [dalej: GUKPPiW], 3748, Informacja o ingerencjach dokonanych w Delegaturze Lublin, 5 II 1981, k. 14). Po kilku dalszych tygodniach ujęcia wycofano całkowicie w całym kraju, nawet z wydania dla Gdańska (K. Kornacki, *Solidarność na ekranie. Wizerunki polskie*, [w:] K. Kornacki, A. Bilecki, *Solidarność na ekranie. Wizerunki fabularne*, Gdańsk 2024, s. 48–49).

[508] Funkcjonował system ustalony po „zlodowaceniowych" zmianach z początku dekady. Jak skonstatowała Anna Misiak opisując koleje podejmowania decyzji, zbiurokratyzowanie systemu kwalifikacji „ukonstytuowało […] nadzór jawny„ z paradoksalną zaletą: w końcu "cenzura podawała do wiadomości twórców przyczyny swoich ingerencji, a przynajmniej podawać powinna" (A. Misiak, *Kinematograf kontrolowany*…, op. cit., s. 290–291).

[509] Cały program *Life on the Shelf* zrealizowany był w studio, jedynie minutowa migawka reporterska na początku pokazywała kino „Atlantic" w Warszawie i jego specjalistyczną salę kina krótkich filmów „Non-stop". Pisząca o „półkownikach dokumentu" dziennikarka „Ekranu" zdradzała czytelnikom, że to właśnie w „Non-stopie" „chyłkiem przemyca się raz po raz jakiś program z tego nurtu" (T. Krywow, *Półkownicy dokumentu*, „Ekran" 1980, nr 37, s. 8).

[510] Ten temat także przedstawiono niejako mimochodem, a warto było pokusić się o jego rozwinięcie, aby pokazać złożoność sytuacji w PRL. Po tym bowiem jak przeciągał się proces produkcji *Robotników '80* w ostatecznym kształcie (władza naciskała na usunięcie scen pokazanych już w roboczej wersji filmu wyświetlonej na festiwalu filmowym w Gdańsku i na zjeździe dziennikarzy, czego ostatecznie uniknięto), 7 grudnia 1980 r. doszło do jego

Smithowi mechanizm „równoległej sfery publicznej": podczas gdy państwo kontroluje oficjalne kanały, społeczeństwo obywatelskie próbuje tworzyć własne formy cyrkulacji dzieł.

Telewizja, jak dodał, pozostaje najsilniej zdominowanym instrumentem propagandy, lecz nawet tam pojawiają się grupy techników, dziennikarzy i reżyserów związanych z Solidarnością, próbujących korygować przekaz medialny od wewnątrz. Co prawda sytuację tę nakreślał szerzej reportaż *One Eye Open*, ale tam skupiono się na – jak się wydawało – pozytywnym finale długiego procesu zabiegania o pluralizm przekazu. Przed I Krajowym Zjazdem Delegatów NSZZ „Solidarność" zaplanowanym na wrzesień 1981 r., toczyła się ostra walka o sposób relacjonowania działalności związku w radiu i telewizji. Powracał zgłaszany praktycznie od Sierpnia 1980 pomysł udostępnienia Solidarności niezależnego pasma w programach. Władze Komitetu ds. Radia i Telewizji nie chciały się na to zgodzić. Organizacja „Solidarności" w radiu i telewizji zagroziła podjęciem strajku, który miał przejawiać się m.in. emitowaniem na antenie TV plansz z postulatami, a w radio strajkowych sygnałów dźwiękowych[511]. Mówiąc o „korygowaniu przekazu" Pobóg-Malinowski – sam demonstrujący znaczek „Solidarność" w klapie marynarki podczas rozmowy – mógł nawiązywać do tej sytuacji, lub po prostu określić tak sam fakt pojawienia się jawnych sympatyków opozycji w silnie zideologizowanej instytucji, czy choćby osób demonstrujących rezerwę wobec rządzącej partii[512]. Tym niemniej, Grzegorz Majchrzak i Patryk Pleskot, badający współcześnie okres 1980–1981 w dziejach politycznych polskich mediów, osadzają

premiery w Gdańsku i natychmiast wstrzymano jego dalsze rozpowszechnianie. (A. Wyżyński, *Filmowe świadectwa narodzin „Solidarności" i ich trudna droga na ekran*, [w:] *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska [red.], Kraków 2008, s. 227–228). O przywrócenie Robotników do repertuaru dopominali się w listach otwartych stoczniowcy z Gdańska, kiniarze z Białegostoku, dziennikarze z Warszawy i dziesiątki innych środowisk w całym kraju (K. Kornacki, *Solidarność na ekranie. Wizerunki polskie*, *op. cit*; AAN, GUKPPiW, 3659, Informacja nr 20 o bieżących ingerencjach, 27 I 1981, k. 203; AAN, GUKPPiW, 3765, Uchwała Zarządu Głównego Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich, 9 II 1981, k. 120). Gdy film wprowadzono do kin ponownie, mimo stosowanej przez wiele miesięcy strategii ukrywania go w repertuarze pod hasłem „Seans zarezerwowany", do chwili wprowadzenia stanu wojennego obejrzało go 4,8 mln. widzów (AAN, GUKPPiW, 3765, Notatka [Mariana Andrzejewskiego, wiceprezesa GUKPPiW dla Józefa Klasy, kierownika Wydziału Prasy, Radia i TV KC PZPR, w sprawie dyrektywy z 16 grudnia 1980 r. dotyczącej *Robotników '80*], 14 IV 1981, k. 222–224; *Mały rocznik filmowy 1981*, Warszawa 1982, s. 51, 53).

[511] Informacja [Biura Prasowego Rządu] o dalszym ciągu rozmów przedstawicieli Komitetu ds. Radia i Telewizji i KKP NSZZ „Solidarność", 31 VIII 1981, [w:] *Polskie Radio i Telewizja Polska w okresie legalnej działalności NSZZ „Solidarność"…*, *op. cit.*, loc. 5222–5229.

[512] Halina Bińczak z redakcji zagranicznej „Dziennika Telewizyjnego" wspominała, że podczas weryfikacji dziennikarzy po wprowadzeniu stanu wojennego usunięto ją z telewizji za przychodzenie do pracy w koszulce z napisem „Element Antysocjalistyczny" (wypowiedź w filmie dokumentalnym *Telewizja '81. Weryfikacja*, reż. Barbara Rogalska, Nina Makowiecka, 2006 – kopia w zbiorach autora).

te działania w szerszym kontekście strategii władzy: „Telewizja Polska stała się kluczowym orężem władzy komunistycznej w walce z ruchem związkowym”[513].

Z wypowiedzi Pobóg-Malinowskiego wyłonił się przed brytyjskim widzem obraz systemowej, rozproszonej cenzury w PRL, w której nie tyle zakazuje się tworzenia, ile steruje społecznym zasięgiem i interpretacją dzieł. Twórcy, świadomi tych ograniczeń, uczą się poruszać między oficjalnym a nieoficjalnym obiegiem, starając się o dostęp do sieci DKF-ów i udział w festiwalach. Smith, dla którego pojęcie „filmu na półce” na początku rozmowy było jedynie metaforą, dopiero dzięki rozmowie z Pobóg-Malinowskim poznał jego dosłowne znaczenie – symbol systemu, w którym brak zakazu staje się osobną formą zakazu na równi z tradycyjnymi drogami represji, a wstrzymanie dystrybucji pełni funkcję skuteczniejszą niż cięcie cenzorskich nożyc[514].

Zetknęły się tu dwa konteksty, które wymagają dodatkowego komentarza: status Tomasza Pobóg-Malinowskiego i jego filmu oraz perspektywa funkcjonowania telewizji publicznej BBC. Reżyser emigrował do Wielkiej Brytanii w lutym 1982 r.[515]. Wielka Brytania była naturalnym wyborem dla absolwenta filologii angielskiej na Uniwersytecie Warszawskim, który po ukończeniu drugich studiów na wydziale reżyserii szkoły filmowej w Łodzi, jako fotoreporter tygodnika „Perspektywy”, pracownik TVP, Agencji Robotniczej „Tele-Ar” i wreszcie Interpressu, wielokrotnie tworzył filmy i reportaże z Londynu, związane z brytyjską kulturą i przemysłem[516]. Co ważne, w 1981 r. był jednym z twórców współpracujących z

---

[513] Władysław Loranc, powołany w lipcu 1981 r. na stanowisko przewodniczącego Radiokomitetu wyłożył swoje *credo*: „Nie zawsze mówienie prawdy jest właściwe”. Późnym latem 1981 r., kiedy Solidarność naciskała w sprawie dostępu do anten, gdy od wielu miesięcy trwały prace komisji Radiokomitetu ds. postulatów pracowniczych, gdy rysowała się możliwość zmiany struktury zarządczej Radiokomitetu – po drugiej stronie trwała konsolidacja kręgów władzy, prowadzona wg idei wyrażonej przez Stefana Olszowskiego. 7 września, a więc dwa dni po emisji ostrożnych ocen Pobóg-Malinowskiego, a następnego po nadaniu wyrażającego spore nadzieje *One Eye Open* – Olszowski mówił na posiedzeniu prezydium Radiokomitetu: „Głównym zadaniem stojącym przed kierownictwem Komitetu jest utrzymanie radia i telewizji w rękach partii i rządu”. Pewnego rodzaju dowodem, że nie bardzo jednak ufano w lojalność pracowników telewizji, zwłaszcza z pionów technicznych, było uruchomienie zastępczego studia na terenie pułku łączności w Warszawie, gdzie przygotowano i skąd nadano przemówienie gen. Wojciecha Jaruzelskiego o wprowadzeniu stanu wojennego (G. Majchrzak, P. Pleskot, *Kontrola i propaganda, czyli niezmienne cele władz*, [w:] *Polskie Radio i Telewizja Polska w okresie legalnej działalności NSZZ „Solidarność”…*, *op. cit.*, loc. 114–225, 700).

[514] Znaczące jest zatem opuszczenie, na które zdecydowała się redakcja „Aktualności Radiowo-Telewizyjnych”: program *Life on the Shelf*, nie tylko nie został opisany, nawet nie wspomniano jego tytułu jako jednej z pozycji zestawu BBC-2 dotyczącego Polski (E.M. Piątkowska, *Polonica. Tydzień polski w BBC*, *op. cit.*, s. 35–36).

[515] A. Short, *Poland's lost generation. Two interviews with prominent Polish film-makers*, „Index on Censorship” 1982, Vol. 11, nr 5 [online], https://doi.org/10.1080/03064228208533432 [dostęp: 2.07.2026].

[516] AIPN, Ld 0040/38, Teczka personalna tajnego współpracownika ps. „Ikar”, *passim*. Z dokumentów zgromadzonych w w/w teczce personalnej wynika, że Tomasz Pobóg-Malinowski przyjął propozycję współpracy

komórką Solidarności, która utrzymywała kontakty z zagranicznymi filmowcami[517]. Na emigracji wykorzystał szansę pracy w zawodzie, o czym będzie mowa w dalszej sekcji niniejszego rozdziału rozprawy. Najbliżej pozostał związany z BBC, w której przez pewien czas pełnił także funkcję redaktora zlecającego produkcje dokumentalne[518].

Film *Sto dni* powstał jako produkcja Interpressu, państwowej agencji zajmującej się działalnością wydawniczą i audiowizualną skoncentrowaną na kształtowaniu wizerunku PRL, głównie skierowaną na zagranicę, gdzie miała także sieć korespondentów dziennikarskich. W kraju, to Interpress odpowiadał za obsługę dziennikarzy zagranicznych pracujących w PRL[519], a *de facto* kontrwywiadowczą kontrolą ich poczynań, co zaznaczono już opisując okoliczności zabiegów ekipy programu *TV Eye* o możliwość przyjazdu do Polski. W obszarze produkcji audiowizualnej, pod szyldem Interpressu powstawały filmy dokumentalne i promocyjne w różnych wersjach językowych. Poświęcone były polskiej kulturze, przyrodzie, zabytkom, wybitnym osobistościom itp., a oferowano je zagranicznym telewizjom i ambasadom PRL na pokazy[520]. *Sto dni* były więc wyłomem w polityce programowej agencji, podyktowanym poczuciem przełomowości, wciąż jednak w perspektywie konieczności skonstruowania dogłębnej narracji z myślą o odbiorcy zagranicznym.

---

ze Służbą Bezpieczeństwa w 1968 r., jednak ustała ona już trzy lata później. Funkcjonariusze SB konstatowali, że reżyser „nie przyjeżdżał do Łodzi i nie wywoływał spotkań, […] zerwał umówione z nim dwa spotkania na terenie Warszawy" (*Ibidem*, Raport o zezwolenie na przeprowadzenie rozmowy z ob. Pobóg-Malinowskim Tomaszem, 4 VI 1977 r., k. 30). Należy zaznaczyć, że do 1971 r., wg opinii funkcjonariuszy, „współpracę z S.B. Pobóg-Malinowski traktował z powagą […][,] zastrzegł sobie jednak prawo nie informowania nas o Polakach ze swego najbliższego otoczenia oraz możliwość zerwania współpracy w dowolnym czasie" (*Ibidem*). W latach 70. XX w. dwukrotnie podejmowano próby ponownego pozyskania go do współpracy, ale bez powodzenia. Prawdopodobnie, zagraniczna aktywność reżysera, także na polu opisywanych dalej pokazów filmu *Sto dni*, przykuła uwagę SB w kolejnej dekadzie (*Ibidem*, [Pismo kpt. Stanisława Derwińskiego, z-cy naczelnika Wydziału X Departamentu I MSW do płk. Tadeusza Kolczyńskiego, kierownika Inspektoratu I SB WUSW w Łodzi], 25 VII 1986, k. 32). Nie wiadomo jednak, aby za pomocą zawartości teczki personalnej TW „Ikar" próbowano zaszkodzić opinii Pobóg-Malinowskiego.

[517] S. Reynolds, *Polish leave*, „The Guardian", 25 II 1983.

[518] Cz. Czapliński, *Portret z Historią. Tomasz Pobóg-Malinowski* [online] https://www.czczaplinski.com/post/portret-z-histori%C4%85-tomasz-pob%C3%B3g-malinowski [dostęp: 2.07.2026].

[519] Jacek Kuroń wspominał, że po przekazaniu zachodnim korespondentom informacji o wybuchu strajku w Stoczni Gdańskiej, wielu oddzwaniało do niego po powtórną weryfikację, gdyż Interpress ogłosił, że zakład pracuje normalnie i żadnego strajku nie ma. Kuroń powoływał się na słowa Aliny Pienkowskiej, która widziała wydarzenia z okna (stoczniowej przychodni), i cytował swoją odpowiedź dla zagranicznego dziennikarza: „To musi pan wybrać komu pan wierzy: Interpressowi czy mi?" (wypowiedź archiwalna w filmie dokumentalnym *Nie palcie komitetów*, reż. Maria Zmarz-Koczanowicz, Jacek Petrycki, 2026).

[520] E. Banaszkiewicz, *Interpress-Film. Trudna sztuka propagandy*, „Ekran" 1977, nr 8, s. 9.

Opisując Smithowi strategię półprywatnych pokazów, służących nieformalnemu kreowaniu zainteresowania w środowisku filmowców i dziennikarzy, Pobóg-Malinowski mógł mieć na myśli również siebie. Realizacja *Stu dni* przebiegała z zasygnalizowanymi wyżej problemami politycznymi, których apogeum była gorąca polemika prasowa na łamach tygodnika „Ekran" między podwładnym–reżyserem a jego zwierzchnikiem–redaktorem naczelnym Interpress-Filmu[521]. Nie wchodząc w szczegóły wykraczające poza ramy tej rozprawy, film tylko kilkakrotnie prezentowano na zamkniętych pokazach, na podstawie pojedynczo wydawanych zezwoleń cenzury. Oficjalnie redakcja Interpressu nie przyjęła *Stu dni* na kolaudacji, zarzucając reżyserowi przekroczenie metrażu (90 minut zamiast zakładanych 50), niedotrzymywanie terminów i tego typu administracyjne uchybienia. Po wprowadzeniu stanu wojennego, w PRL film nie był już nigdy publicznie prezentowany[522].

Pobóg-Malinowski uznał film za swoją własność – do czego miał pełne prawo w sensie autorstwa, niekoniecznie w sensie produkcyjnym – w metaforyczny sposób „odpowiadając" na przytaczane już pytanie Anthony'ego Smitha. Korzystając najprawdopodobniej z kopii zabranej właśnie w 1981 r. do Londynu na nagranie *Life on the Shelf*, jako emigracyjny reżyser organizował seanse *Stu dni* w Wielkiej Brytanii, RFN i USA[523]. Polskie władze nie mogły temu przeciwdziałać, podobnie jak cyrkulacjom kopii *Robotników '80*. Jak zaznaczono w pierwszej części rozprawy przy opisie losów dystrybucyjnych filmu *Kwadratura koła* w PRL, polskie ośrodki propagandowe usiłowały doprowadzić do stworzenia na bazie *Stu dni* kontr-narracji ideologicznej do niego. Brytyjski twórca, protagonista filmu, miał zabiegać o zgodę na wykorzystanie *Stu dni* u gen. Jaruzelskiego, bo Pobóg-Malinowski obiektywniej ważył racje władzy i Solidarności niż Stoppard i Hodges. Dodatkowy kontekst tworzyła tu osoba Mirosława Wojciechowskiego: od 1983 r. prezesa Radiokomitetu (szefa telewizji, w której Lew Rywin

---

[521] Zob. W. Czapińska, *Sto dni, sto nocy i co dalej?*, „Ekran" 1981, nr 24, s. 20–21; *Sto kłamstw o „Stu dniach"*, „Ekran" 1981, nr 30, s. 20–21 [polemika Mieczysława Sroki, redaktora naczelnego Interpress-Filmu]; *Kto kłamie o „Stu dniach"*, „Ekran" 1981, nr 31, s. 20–21 [odpowiedź Tomasza Pobóg-Malinowskiego].

[522] Jako „repremierę" po 45 latach film pokazano w grudniu 2025 r. w Europejskim Centrum Solidarności w Gdańsku. Seans zorganizowały wspólnie ECS oraz Narodowe Archiwum Cyfrowe, w zbiorach którego *Sto dni* odnalazł autor rozprawy (*Sto dni / repremiera*, „Europejskie Centrum Solidarności" [online], https://ecs.gda.pl/wydarzenia/sto-dni, [dostęp: 2.07.2026]).

[523] Przegląd polskich filmów dokumentalnych w londyńskim Institute of Contemporary Arts we wrześniu 1982 r. był najprawdopodobniej brytyjską premierą *Stu dni* (autorowi rozprawy nie udało się odnaleźć informacji o wcześniejszych seansach). Pobóg-Malinowski wygłosił prelekcję o swoim filmie i *Robotnikach '80*, pokazano też inne filmy dokumentalne, głównie z nurtu nowej zmiany, które w kraju miały kłopoty z cenzurą i dystrybucją – cytowane w omawianym programie *Life on the Shelf* rok wcześniej (*Filmowe dokumenty Polski przed stanem wojennym*, „Dziennik Polski", 30 IX 1982; *Z Monachium*, „Dziennik Polski", 24 V 1983).

forsował swój pomysł „polskiej *Kwadratury koła*") – wcześniej kierującego Interpressem i aktywnego uczestnika gier wokół produkcji *Stu dni*[524].

BBC po 1981 r. funkcjonowała w warunkach narastającego konfliktu między zasadą niezależności nadawcy publicznego a oczekiwaniami rządu konserwatywnego. Formalne podobieństwo pojedynczych mechanizmów – wstrzymanie emisji, naciski polityczne, szermowanie argumentami bezpieczeństwa państwa – nie prowadzi jednak do utożsamienia modelu brytyjskiego z realiami mediów państwowych w PRL. Pokazuje raczej, że również w Wielkiej Brytanii lat 80. XX w. granice swobody redakcyjnej były przedmiotem presji, negocjacji i konfliktów. Rada Zarządców BBC usunęła w 1985 r. z anteny reportaż o Irlandii Północnej zawierający wywiad z Martinem McGuinnessem, uznawanym przez rząd za jednego z przywódców Irlandzkiej Armii Republikańskiej[525]. Rok później Alasdair Milne, dyrektor generalny BBC, wstrzymał emisję sztuki telewizyjnej Toma Pickarda *Left Over People* (pol. *Zapomniani ludzie*), odczytywanej jako krytyczna wobec Margaret Thatcher, a w styczniu 1987 r. zablokował emisję odcinka cyklu dokumentalnego *The Secret Society* (pol. *Społeczeństwo tajemnic*, reż. Duncan Campbell), poświęconego brytyjskiemu satelicie szpiegowskiemu[526]. Do najgłośniejszych sporów należał także proces o zniesławienie po reportażu z cyklu *Panorama*: *Maggie's Militant Tendency* (pol. *Wojownicze tendencje Maggie*, reż. James Hogan, 1984), dotyczącym skrajnie prawicowych powiązań dwóch deputowanych Partii Konserwatywnej. Ku zadowoleniu polityków, BBC została nakazana wypłata wysokiego odszkodowania[527]. Zasadnicza różnica polegała jednak na tym, że decyzje programowe zapadały w obrębie autonomicznej instytucji funkcjonującej w demokratycznym państwie prawa, a nie w systemie podporządkowania telewizji aparatowi władzy.

---

[524] Służba Bezpieczeństwa odnotowała, że Mirosław Wojciechowski, tak w TVP, jak i w Interpressie, lubował się w konstruowaniu intryg służących „rozgrywaniu" podwładnych przeciwko sobie, co zapewniało mu pozycję arbitra i wszechmocnego szefa (A. Bilecki, *Produkcja filmu telewizyjnego „Kwestia wyboru" Romana Wionczka jako przykład realizacji strategii propagandowych TVP w latach 80. XX wieku*, „Pleograf. Historyczno-filmowy kwartalnik Filmoteki Narodowej" 2024, nr 2–3 [online], https:/doi.org/10.56351/PLEOGRAF.2024.2.02 [dostęp: 2.07.2026]).

[525] *Na antenach świata*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1985, nr 10, s. 46.

[526] Rząd uznał, że emisja ujawniłaby informacje zagrażające bezpieczeństwu państwa, a zwłaszcza wysokość wydatków na projekt oraz udział Stanów Zjednoczonych w tym przedsięwzięciu. W rezultacie Milne pod naciskiem władz osobiście wstrzymał emisję programu. Decyzja ta doprowadziła do ostrego kryzysu w kierownictwie BBC i ostatecznie do dymisji Milne'a, oficjalnie z powodów osobistych, co jednak powszechnie wiązano z interwencją rządu. Serial Campbella nadano po kilku miesiącach (E.M. Turska, *Kryzys w BBC*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1987, nr 3, s. 12–14; *Na antenach świata. Programy dokumentalne*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1987, nr 5, s. 73–74).

[527] E.M. Turska, *Kryzys w BBC*, *op.cit.*, s. 16–17.

## 5.3. Dokumentowanie politycznej opresji – lata 80. XX w.

### 5.3.1. Głosy (z) podziemia

Kolejne dwa odnoszące się do Polski reportaże *World in Action* pokazywały, że Solidarność nie była zamkniętym epizodem Sierpnia i następnych miesięcy. Mimo represji wymierzonych w jej działaczy ruch trwa jako środowisko rozproszone, zmuszone do ciągłego dostosowywania strategii. Oba programy opierały tę opowieść na działaczach, którzy w nowych warunkach – nawet tak skrajnych jak więzienie – próbowali zachować wpływ na rzeczywistość.

Sean Day-Lewis pisząc dla „Guardiana" w grudniu 1982 r. o realizacji docudramy *Two Weeks in Winter*, zwrócił uwagę na pewien kontrast. BBC włożyło wielki wysiłek, aby w rok po wprowadzeniu stanu wojennego przypomnieć ówczesne dylematy działaczy Solidarności, granych przez aktorów. A w tym samym czasie antenowym Granada w *World in Action* przedstawiła widzom prawdziwych działaczy podziemia, reprezentujących różne strategie dalszego działania po 13 grudnia[528].

Dziennikarz miał na myśli reportaż *Voices from the Underground* wyemitowany w pierwszą rocznicę wprowadzenia stanu wojennego w PRL. Jego autorzy rozmawiali z Krzysztofem Wyszkowskim oraz z Lesławem Maleszką. Wyszkowski podkreślał podtrzymywanie ideałów wolności politycznej, mówił też, że ukrywa się i prowadzi działalność wydawniczą. Jego wypowiedziom towarzyszyły ujęcia druku „Tygodnika Wojennego", z czego płynie wniosek, że wykorzystano zdjęcia wykonane gdzieś w okolicach Warszawy, gdyż pismo wydawały podziemne struktury Regionu Mazowsze. Maleszka natomiast szczegółowo opisał brytyjskiej ekipie strukturę podziemia w Małopolsce, w praktyce ją dekonspirując, co współcześnie szczególnie wybrzmiewa wobec wiedzy o jego współpracy ze Służbą Bezpieczeństwa[529]. Obaj rozmówcy wystąpili pod własnymi nazwiskami. W przypadku Wyszkowskiego widać po jakości zdjęć filmowych, że wykonano jej innym sprzętem i w gorszych warunkach realizacyjnych.

---

[528] S. Day-Lewis, *Reliving Poland's hour of agony*, „The Guardian", 13 XII 1982.

[529] Maleszka, w ocenie historyków, był w latach 1976–1990 „najważniejszym tajnym współpracownikiem SB" w kręgach opozycji w Krakowie. W dekadzie lat 80. XX w. „nadal rozpracowywał b[yłych] działaczy SKS [Studenckich Komitetów Solidarności] i KOR [Komitetu Obrony Robotników], niezależne pismo „Arka" oraz WiP [Wolność i Pokój], a w szczególności kierownicze struktury opozycji, pomagając SB w ich dezintegracji" (H. Głębocki, *Maleszka Lesław*, [w:] *Encyklopedia Solidarności. Opozycja w PRL 1976–1989. Tom IV*, J. Olaszek [red.], Warszawa 2020, s. 252).

Te dwa spotkania nie zaspokoiły ambicji reporterów *World in Action*, którzy dotarli również do trzech pracowników kombinatu w Nowej Hucie, dawnych związkowców „Solidarności". Mężczyznom zapewniono częściową konspirację: filmowano ich pod słońce, maskując twarze i sylwetki, w ścieżce dźwiękowej słychać ich prawdziwe głosy między tłumaczeniem na angielski odczytywanym przez lektora. Mimo obiektywnych trudności, których doświadczają w stanie wojennym, prezentowali w sumie optymistyczny obraz. Stwierdzili, że Solidarność cieszy się nadal poparciem, wspierać podziemie ma nawet 80% załogi, nieoficjalnie przekazując drobne sumy i pomoc rzeczową. Przy czym poparcie jest najniższe wśród kadry zarządzającej i technicznej, a więc swoistej elity zakładu. Trzeźwo stwierdzili również, że nie warto prowokować np. noszeniem znaczka „Solidarność", gdyż za to grozi dotkliwa grzywna w wysokości półtorej miesięcznej pensji. Zdecydowanie lepiej pomagać po cichu, w ten sposób kultywując solidarność rozumianą jako wsparcie w trudnym położeniu.

Uzmysławiając brytyjskim widzom problemy gospodarcze, lektor posłużył się bon motem: „Ideały żyją, ale kolejki rosną", gdy kamera zarejestrowała ogonek ciągnący się przed sklepem wzdłuż muru z zamalowanymi napisem „Solidarność" i znakiem Polski Walczącej. Wspomniano o pomocy rzeczowej trafiającej z zagranicy do PRL, zjawisku komisów, Pewexów i roli dolara jako waluty. Także: prężnego rynku wtórnego (czarnego) – nie szczędząc widoków pustych półek, pokątnego handlu na targowiskach w niehigienicznych warunkach. Reporterzy przedstawili zwolnionego z pracy kierowcę, niegdyś działacza Solidarności, dzisiaj odwiedzającego kościół, gdzie dystrybuuje się odzież z darów z Zachodu. „Wolność to jeden z towarów, których brakuje", skomentował lektor jawne podsłuchiwanie prywatnych rozmów telefonicznych przez władze.

Za pomocą infografiki pokazano roboczy podział na regiony Tymczasowej Komisji Koordynacyjnej „Solidarności", poinformowano widzów, że rok po wprowadzeniu stanu wojennego represjonowanych jest wciąż około 3,5 tysiąca działaczy różnych nurtów opozycji. Jan Józef Lipski, który został zwolniony z więzienia na czas operacji i rekonwalescencji w szpitalu w Londynie, powiedział reporterom: „Cieszę się, że wracam do więzienia, bo tam są moi przyjaciele". Solidarność w *Voices from the Underground* jawi się jako struktura sprawnie zaadaptowana do trudnych warunków, wspierająca duchowo i materialnie całe społeczeństwo, nie tylko swoich sympatyków. Wciąż skupiona na sprawach pracy. Działaczom z Nowej Huty, jak mówili, brakuje posierpniowej możliwości krytykowania złego zarządzania i ciągłego naruszania norm BHP podczas produkcji.

Bezradna jest zaś w reportażu władza. Musi uciekać się do przemocy, co pokazuje sekwencja poświęcona zastrzeleniu „młodego elektryka z Nowej Huty" podczas demonstracji (najprawdopodobniej chodzi o Bogdana Włosika, ucznia technikum[530]), uzupełniona o wykonane z ukrycia zdjęcia ćwiczeń ZOMO na strzelnicy. Mimo strachu, ludzie podzielają postawę Lipskiego „i chcą walczyć o Solidarność", jak mówi lektor, gdy na ekranie widać wypełniony wiernymi kościół św. Brygidy w Gdańsku. Jako akt desperacji władzy przedstawiony jest rzekomy pomysł dopuszczenia działalności „katolickich związków zawodowych", do których możnaby wciągnąć Lecha Wałęsę, ledwie miesiąc wcześniej zwolnionego z internowania. Rozwiązanie „Solidarności" nie zmieniło faktu, że Wałęsa wciąż pozostawał liderem o niezaprzeczalnym kapitale społecznym.

Brytyjczycy interpretują sytuację w niekorzystnej dla Kościoła katolickiego optyce, zgodnie z którą, miał odwrócić się od Solidarności, aby samemu przejąć przewodnictwo nad częścią społeczeństwa, w układzie neutralnym wobec władzy[531]. Sygnał do takiej strategii miała dać Moskwa, przyznająca pewne swobody związkom wyznaniowym w Litwie, Czechosłowacji i Ukrainie, aby skanalizować potencjalne nastroje protestu. Lektor zauważa, że generałowi Jaruzelskiemu trudno było pojąć logikę hierarchii polskiego Kościoła katolickiego, opartą na autorytecie biskupów, lecz mniej jednoznaczną niż wojskowy porządek wydania rozkazu i jego niekwestionowanego wykonania. Pojedynczy księża byli posłuszni wskazaniom biskupów, ale równocześnie jawnie wspierali opozycję, co ilustrował przykład ks. Kazimierza Jancarza. Dlatego kończące reportaż ujęcia z kościoła: wyciągniętych wysoko rąk wiernych, z palcami ułożonymi w wymowny gest litery „V", przeczą raczej wyłożonej wcześniej brytyjskiej interpretacji strategii Kościoła. Litera „V" pochodziła od spodziewanego zwycięstwa – *victory*, a gest był jednym z najszerzej rozpoznawalnych znaków Solidarności[532]. Kościoły funkcjonowały więc jako miejsca, gdzie swobodnie można wyrazić (a więc i „V" jak tytułowe *voice*) poglądy opozycyjne wobec władzy.

Reportaż *Voices from the Underground* zawierał wzmiankę o zamianie internowania na areszt wobec części opozycjonistów. Następne „polskie" wydanie *World in Action* ukazało się półtora roku później. *Solidarity on Trial* poświęcono spodziewanym implikacjom

---

530 E. Zając, M. Litwińska, *Włosika Bogdana śmierć*, [w:] *Encyklopedia Solidarności. Opozycja w PRL 1976–1989. Tom III*, J. Olaszek (red.), Warszawa 2020, s. 651–652.

531 Interpretację tę wspiera wypowiedź Lesława Maleszki, który stwierdza lekceważąco: „Autorytet Kościoła katolickiego nie sięga tak głęboko, żeby zabronić ludziom walki o ideały Sierpnia".

532 „[N]asze socjalistyczne zwycięstwo nie na V, a na Z, nasze, bo socjalistyczne i właśnie dlatego polskie", powiedział gen. Jaruzelski w 1983 r. (J. Olaszek, *„Nieliczni ekstremiści". Podziemna Solidarność w propagandzie stanu wojennego*, Gdańsk 2010, s. 45).

zapowiedzianego na lipiec 1984 r. procesu dawnych przywódców KOR. Internowanie ich w grudniu 1981 r. miało dla władz PRL znaczenie symboliczne i polityczne. Choć organizacja formalnie rozwiązała się w 1980 r., jej liderzy – Kuroń, Michnik, Lityński i inni – nie tylko w oczach reżimu pozostawali najbardziej doświadczonymi opozycjonistami, ale też ideowymi patronami i doradcami Solidarności. Propagandzie łatwiej było przedstawić kilka osób jako spiskowców i wichrzycieli, niż zmierzyć się z milionowym związkiem zawodowym. Pozwalało to też wytworzyć wrażenie, że ruch związkowy, pozornie „niezależny i samorządny" był manipulowany przez niewielką grupę radykalnych działaczy. Dlatego właśnie na nich skupiono uwagę planując wielki proces pokazowy, który miał dowieść próby obalenia ustroju. Internowanie miało zarazem aspekt emocjonalny, bo w aparacie partyjnym i SB panowała silna potrzeba odwetu na tych, którzy od lat kompromitowali władzę i budzili niechęć funkcjonariuszy[533].

Narracja *Solidarity on Trial* osnuta jest wokół Jacka Kuronia, choć w istocie tytułowy proces dotyczył dawnych działaczy KOR, a sam Kuroń nigdy nie pełnił żadnej formalnej roli w związku, ponieważ nie był jego członkiem. Nie ma jednak w tym większej sprzeczności. Lektor poetycko nazywa Kuronia „człowiekiem, którego idee i czyny utorowały drogę Solidarności", a później odwołuje się do jego wypowiedzi, że Solidarność musi się rozwijać niezależnie od liderów opozycji takich jak on i wyłonić własnych liderów związkowych.

Jacek Kuroń w 1984 r. już od ponad 2,5 roku przebywał w areszcie śledczym, z którego to powodu podjął głodówkę protestacyjną. Wmontowane do reportażu czarno-białe fotografie Kuronia – postarzałego i zmęczonego więzieniem i osobistymi tragediami (śmierć żony i ojca), wykonane w celi i przemycone na Zachód – stanowią mocny kontrast z archiwalnymi materiałami filmowymi sprzed wprowadzenia stanu wojennego w 1981 r., z Kuroniem postawnym, perorującym tubalnym, „zdartym" głosem. W aspekcie współczesnym o swoim przyjacielu i współpracowniku wypowiadają się przebywający na emigracji Bolesław Sulik[534], Seweryn Blumsztajn, Mirosław Chojecki i Aleksander Smolar oraz w Polsce, ukrywający się Jan Lityński[535].

---

[533] A. Friszke, *Sprawa jedenastu*, Kraków 2017, *passim*.

[534] Sulik, przedstawiony jako filmowiec (*filmmaker*) komentuje m.in. wydarzenia rewolty grudniowej w 1970 r. – po których poznał Kuronia – oglądając archiwalia z tego okresu na monitorze stołu montażowego. Mimo tej aranżacji, *World in Action* nie nawiązuje w żaden sposób do faktu, że Sulik to scenarzysta własnego filmu Granady *Trzy dni w Szczecinie* o następstwach Grudnia 1970.

[535] Nagrywanie tej wypowiedzi zarejestrował kamerą wideo Jacek Petrycki i w 2011 r. włączył do filmu *Moje zapiski z podziemia*.

Monotonię przywoływania przetłumaczonych na język angielski cytatów z pism Kuronia i bezpośrednich tłumaczeń jego wypowiedzi utrwalonych przed kamerami rozbija intrygujący zabieg realizacyjny, powtórzony aż sześciokrotnie w półgodzinnym programie. Głos polskiego opozycjonisty, bazując na charakterystycznym tembrze, jest zdubbingowany przez aktora Dona Hendersona, tego samego, który zagrał Kuronia w *Kwadraturze koła*, wyemitowanej przez Channel 4 kilka tygodni przed *Solidarity on Trial*[536]. Jest to zaskakujące rozwiązanie i wyglądać może na sprzeczne z zasadą zachowania neutralności przekazu. Ale wynikało to z konstytutywnej praktyki uatrakcyjniania materiałów *World in Action*.

W programach cyklu podejmowano czasem inscenizacje w studio, które wyglądały jak nabożne analizy *Weekend World*. Tylko, że dla wnikliwszego omówienia posiedzeń gabinetu dziennikarze, korzystając ze stenogramów i relacji uczestników, odgrywali role polityków, prezentując ich racje, które na bieżąco komentował prowadzący. Tego rodzaju zabiegi formalne *World in Action* wzbudzały krytykę polemistów. Medioznawca Paul Johnson już w 1981 r. stwierdził, że takie pomieszanie faktu i fikcji rozmywa granicę między informacją a kreacją, co jest „istotą propagandy", nawet jeśli towarzyszą temu zastrzeżenia informujące widzów o charakterze rekonstrukcji. Autor dotknął też istotnej kwestii gatunkowej pisząc, że prasa potrafi formalnie oddzielać wiadomość od komentarza, podczas gdy telewizja, korzystając z mocy obrazu i siły emocji, niesłusznie podszywa się pod dokument, zatem odbiorca częstokroć nie wie już, czy ogląda materiał reporterski, czy fabularny[537].

Inscenizacją w *Solidarity on Trial* jest także scena otwierająca, w której zaprezentowana jest jedna z technik opozycyjnego kolportażu, wykorzystująca mechanizm opóźnionego uwalniania. Ciasno zrolowane ulotki, związane sznurkiem, na którym układano tlący się papieros, umieszczano na gzymsie lub dachu. Gdy żar przepalił sznurek, rulon gwałtownie się rozwijał, rozsypując druki, opadające na ulicę. Wówczas organizator akcji miał już czas oddalić się z miejsca, unikając interwencji milicji. W opisywanym programie druki, papieros i ulica są brytyjskie, co widać choćby po architekturze krajobrazu. Jedynie fotografie przechodniów schylających się po ulotki i milicjantów usiłujących w tym przeszkodzić, pochodzą z Polski.

---

[536] Nazwiska aktora nie podają napisy końcowe programu. Identyfikacja pochodzi od autora rozprawy, na podstawie porównania ścieżek dźwiękowych, poparta kwerendą prasową (K. Macdonald, *Behind the scenes*, „Manchester Evening News", 14 VII 1984). Producenci *World in Action* korzystali z usług zawodowych aktorów jako lektorów konkretnych postaci (P. Goddard, J. Corner, K. Richardson, *Public issue television*, *op. cit.*, s. 166). Jon Laurimore, aktor, który w 1981 zagrał Klemensa Gniecha w *Strajku*, rok wcześniej czytał wypowiedzi Józefa Kuśmierka w reportażu *The Party's Over*.

[537] P. Johnson, *Journalists as play actors*, „The Listener", 19 III 1981, s. 363.

Skoncentrowanie na Kuroniu nie zdominowało warstwy ikonograficznej programu. W biografii protagonisty wykorzystano szansę pokazania archiwaliów dokumentujących przejawy życia opozycji w PRL w różnych okresach. Były to sceny ze spotkań Latającego Uniwersytetu z udziałem Haliny Mikołajskiej w latach 70. XX w., czy pracy drukarni podziemnych („Bronią KOR były papier i maszyny drukarskie", jak mówi lektor), gdzie odbijane są niezależne znaczki pocztowe oraz literatura, np. opracowanie *KOR. Ludzie, działania, idee* „Witolda Wolskiego", jak, ze zrozumiałych względów, podpisał się na okładce historyk Andrzej Friszke. Bezpośrednio do protagonisty programu nawiązywała archiwalna scena z okresu procesów po wydarzeniach radomskich, w której tajniak śledzący Kuronia i Lityńskiego po wyjściu z sądu orientuje się, że jest filmowany przez zachodnią ekipę telewizyjną[538]. Jego kolega, spełniający to samo zadanie, niezgrabnie próbuje zakryć twarz dłonią, wywołując wesołość opozycjonistów. Następnie obaj tajniacy uciekają w pośpiechu samochodem.

Jeśli jednak materiały archiwalne przywoływały wcześniejsze doświadczenia opozycji, to zasadniczym odniesieniem całej fabuły uczyniono Solidarność. Nazywana jest najdonioślejszym spełnieniem kuroniowej maksymy – założono własny „komitet", zamiast spalenia cudzego. Podkreślony jest udział protagonisty w rozpropagowaniu na świecie informacji o strajku, a potem jego niestrudzony wkład w propagowanie idei wolnych związków. Trzy razy przywoływane są fragmenty swoistego „ringu politycznego": konfrontacji Kuronia i Anny Walentynowicz jako przedstawicieli Solidarności z działaczami organizacji partyjnej jednego z zakładów przemysłowych, toczonej w obecności załogi, zadającej obu stronom pytania. Lektor tłumaczy, że w interpretacji Kuronia Solidarność miała być szansą na naukę obrony przed opresyjnymi działaniami państwa, obrony wspólnej i wytrwałej. Seweryn Blumsztajn zwraca uwagę, że KOR-owska szkoła tworzenia sieci społecznych, prowadzenia działań poza strukturami państwa, pozwoliła Solidarności po wprowadzeniu stanu wojennego płynnie podjąć działania w zmienionych, niekorzystnych realiach.

Odrębną kwestią pozostaje oprawa reportażu, która miejscami budzi podziw (plansza czołówki z tytułem wykonanym niezwykle starannie imitowaną tzw. solidarycą), a miejscami zaskoczenie. Henryk Wujec przedstawiony jest w podpisach jako „Wujek", a cztery lata wcześniej w *The Party's Over* nie zniekształcono jego nazwiska. Zaś gdy przypominane są manifesty KOR z lat 70. XX w., kopie dokumentów połączone są na grafice ze zdjęciem

[538] Były to zdjęcia belgijskiej telewizji RTBF. Informacja ta pada w serialu dokumentalnym *Zmagania o Polskę* (o którym w końcowej części niniejszego rozdziału), posiłkującym się tą samą sekwencją.

aktorów teatru „Wybrzeże" występujących w sierpniu 1980 r. w Sali BHP przed delegatami Międzyzakładowego Komitetu Strajkowego. Twórców oprawy do takiego ahistorycznego posunięcia mógł skłonić wyjątkowo wdzięczny układ grupy ludzi o radosnym wyrazie twarzy, z rękoma w górze i dłońmi z palcami ułożonymi w znak „V" (o ile nie był to po prostu błąd, wynikający np. z ogólnego opisu tego zdjęcia). Zastrzeżenie budzić też może niezręczne sformułowanie, że po wojnie rodzina Kuroniów „przeprowadziła się" ze Lwowa do Warszawy. Są to jednak potknięcia faktograficzne, nie przesądzające o wartości merytorycznej programu. *Solidarity on Trial* potwierdzał strategię *Weekend World* polegającą na łączeniu rzetelnej dokumentacyjnej bazy z atrakcyjną inscenizacją.

### 5.3.2. Droga do Gdańska, powrót do konfrontacji

Channel 4 zaznaczył zainteresowanie tematyką polską pasmem *Pictures of Poland* (pl. *Oblicza Polski*), które przedstawiono widzom w ciągu pięciu wieczorów w lutym 1985 r. Składało się z aż siedmiu tytułów fabularnych i dokumentalnych, brytyjskich i polskich, w większości premierowych seansów w Wielkiej Brytanii. Anonse prasowe *Pictures of Poland* używały ogólnego sformułowania „W ostatnim okresie Polska zdominowała nagłówki", co niewątpliwie nawiązuje do echa procesu toruńskiego, które docierało na cały świat[539]. Oczywistym wydaje się wniosek, że proces był pretekstem, gdyż wszystkie materiały powstawały niezależnie od niego. „Broadcast" skomentował tę koniunkturę bezceremonialnie: „Okoliczności, które doprowadziły do powstania tego cyklu, należy uznać raczej za »fortunne zbiegi okoliczności« niż efekt długofalowego planowania", napisał tygodnik, dodając jednocześnie, że był to pierwszy tak duży monograficzny przegląd na antenie Channel 4[540]. W ramówce znalazły się filmy fabularne *Był jazz* (reż. Feliks Falk, 1981/1984), *Człowiek z marmuru* (reż. Andrzej Wajda, 1976) i *Człowiek z żelaza* (reż. Andrzej Wajda, 1981) – jako wprowadzenie stalinowskiego gorsetu i jego (wydawało się) erozja, fińsko-polski film dokumentalny *Pomnik* (*Monumentti*, reż. Jarmo Jääskeläinen, 1981), o odsłonięciu pomnika Poległych Stoczniowców 1970 roku, oraz amerykański fabularyzowany dokument *Daleko od Polski* (*Far from Poland*, reż. Jill Godmilow, 1984)[541]. Główny element narracji stanowił

---

[539] *Today's TV highlights*, „Worcester News", 11 II 1985.

[540] D. Berry, *Putting Poland in perspective*, „Broadcast", 11 I 1985, s. 18.

[541] *Był jazz*, *Pomnik* i *Daleko od Polski* miały tym samym brytyjskie premiery. Dodatkowo, film Jääskeläinena został zaprezentowany w wersji „eksportowej" – z anglojęzyczną czołówką (pod tytułem *Monument*) i napisami końcowymi. Poza cyklem, ale w bliskim okresie, od stycznia 1985 r. w sobotnie wieczory Channel 4 emitowała

premierowy dokument *The Road to Gdansk* (pol. *Droga do Gdańska*, reż. Maxim Ford, 1984), zamówiony specjalnie przez Channel 4, i w pewnym stopniu uzupełniająca go *Shipyard Confrontation. August 1983* (pol. *Konfrontacja w Stoczni. Sierpień 1983*, real. Maxim Ford, 1985).

Reżyser Maxim Ford wspominał, że dostał propozycję realizacji filmu o Polsce po zniesieniu stanu wojennego jako swego rodzaju „propozycję nie do odrzucenia" ze strony Channel 4. Dla stacji tej nakręcił w 1982 r. *Live a Life* (pol. *Żyć naprawdę*), dokumentalną relację z marszu bezrobotnej młodzieży. Redakcja nie była zainteresowana jego kolejnymi propozycjami, tylko zleciła mu przygotowanie filmu o Polsce, wskazując na jego biograficzne wątki. Anglik wychowany w Walii, który w 1978 r. ukończył PWSFTViT w Łodzi na Wydziale Operatorskim, już w czasie studiów współpracował z Poltelem. Znał także łódzkich opozycjonistów ze środowiska KOR – Annę Bazel i Józefa Śreniowskiego[542]. Choć wobec Służby Bezpieczeństwa deklarował się jako członek Partii Komunistycznej Wielkiej Brytanii, resort uznał, że z powodu niepożądanych kontaktów politycznych (które były znane SB) nie należy umożliwiać Fordowi zamieszkania w PRL. Wyjechał wkrótce po obronie dyplomu w Szkole Filmowej[543]. Zjawił się w Polsce w sierpniu 1980 r., gdy wydarzenia na Wybrzeżu zaczynały przyciągać uwagę zagranicznych mediów. Jednak miesiąc później został wydalony z PRL za kontakty z przyjaciółmi z KOR, wówczas już równolegle działaczami organizującej się Solidarności[544]. Pretekstem było naruszenie warunków wizowych, bo otrzymał pozwolenie na odwiedziny u polskich teściów, a nie działalność zawodową[545].

Nie przystępował więc do filmu Channel 4 jako zewnętrzny komentator, który dopiero rozpoznaje temat. Stacja liczyła na osobiste spojrzenie autora, Ford jednak przekierował tę perspektywę głębiej. Nie chciał wystąpić jak kolejny ekspert z zagranicy i uznał, że w ramach

---

serial Andrzeja Wajdy i Edwarda Kłosińskiego *Z biegiem lat, z biegiem dni* (1980), a w marcu pokazała *Kontrakt* (1980) i *Constans* (1980) Krzysztofa Zanussiego.

[542] Rozmowa z Maximem Fordem, wrzesień 2025 (notatka z rozmowy w zbiorach autora).

[543] AIPN, BU 1268/14978, Notatka z rozmowy sondażowo-rozpoznawczej z obywatelem W[ielkiej] Brytanii Maximem Juliusem Fordem, 18 II 1978, k. 93–97.

[544] Służba Bezpieczeństwa już w 1978 r. była rozczarowana, że Ford podtrzymuje tę znajomość, mimo że wcześniej zapewniał funkcjonariuszy, że ją zerwie (*Ibidem*, [Pismo mjr. Ryszarda Przybysza, zastępcy naczelnika Wydziału III KWMO w Łodzi do naczelnika Wydziału Paszportów w Łodzi], 2 I 1978, k. 98).

[545] *Ibidem*, [Pismo naczelnika Wydziału Paszportów KWMO w Łodzi do naczelnika Wydziału III Biura Paszportów MSW w Warszawie], 23 X 1980, k.132. Partia Komunistyczna Wielkiej Brytanii interweniowała wówczas w Ambasadzie PRL w Londynie w sprawie „dobrego członka partii" (*Ibidem*, Notatka z szyfrogramu nr 3345/III z Londynu, 17 XI 1980, k. 129). Fakt, że Ford, którego mieli za „dobrego komunistę" utrzymuje kontakty z dysydentami i dlatego otrzymał nakaz opuszczenia PRL, zaskoczył towarzyszy w Londynie (*Ibidem*, Notatka z szyfrogramu nr 3539/III z Londynu, 17 XI 1980, k. 130).

autorskiej wypowiedzi odda głos Polakom. Ten pomysł nie miałby jednak szansy się spełnić, gdyby nie uzyskanie pozwolenia od władz PRL na pracę w Polsce (zwłaszcza w kontekście kłopotów sprzed kilku lat[546]). „Kluczowe przy staraniach o wizy i pozwolenia z ministerstwa spraw zagranicznych były cierpliwość, nieustępliwość i uprzejmość", mówił Ford tygodnikowi „Broadcast"[547]. Po latach wyznał, że tak naprawdę decydująca była zgoda Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, uzyskana po kontrolnym spotkaniu z funkcjonariuszami Służby Bezpieczeństwa. Reżyser i producentka Sally Hibbin musieli na nie przylecieć specjalnie na jeden dzień z Londynu. „Podkreślaliśmy, że równie dobrze moglibyśmy oczernić Polskę siedząc w londyńskiej montażowni. Myślę, że to ich przekonało"[548].

Realizacja *The Road to Gdańsk* przez Maxima Forda pokazuje, jak realia pracy dokumentalisty uwikłane były w presję instytucjonalną – zarówno w wymiarze politycznym, jak i organizacyjnym. Reżyser zauważał, że naciski dotyczące doboru bohaterów, czy to ze strony zleceniodawcy, czy władz PRL, okazywały się zaskakująco podobne[549]. W tym sensie problem kontroli nad materiałem filmowym nie był wyłącznie rezultatem autorytarnego systemu, ale przejawiał się również w realiach zachodniej produkcji telewizyjnej. O ile jednak w Polsce dotyczył on przede wszystkim reglamentacji i selekcji tematów przez państwo, o tyle w Wielkiej Brytanii ujawniał się poprzez kanony polityki programowej. Przełamywała je Channel 4, która – dzięki cyklom takim jak *People to People* (o którym szerzej w dalszej części rozdziału) czy *The Eleventh Hour* – deklarowała otwarcie anteny dla głosów grup dotąd marginalizowanych.

Ford obrócił na swoją korzyść doświadczenie balansowania między systemami. Czuł się swobodnie w Polsce, co ułatwiło mu wejście w relacje z potencjalnymi bohaterami, ale nie był od nikogo z nich zależny. W centralnym punkcie filmu (45 minucie z 90 minut ogólnego czasu trwania) umieścił wymianę opinii między Lechem Wałęsą a Jerzym Urbanem, w której Ford wystąpił w roli medium przekazującego słowa stronom, które nie mogły się spotkać. Wałęsa zaznacza, że jako młody robotnik głęboko wierzył w słuszność szczytnych haseł socjalizmu, ale z czasem zrozumiał, że problemem jest brak praktycznej możliwości ich

---

[546] Dodatkowo, Ford umożliwił wyjazd do Wielkiej Brytanii mieszkance Włocławka, która nie wróciła do PRL pozostając na stałe za granicą (*Ibidem*, [Pismo zastępcy naczelnika Wydziału Paszportów KWMO we Włocławku], 9 VIII 1978, k. 127).

[547] D. Berry, *Putting Poland…*, *op.cit*., s. 19.

[548] Rozmowa z Maximem Fordem, *op.cit*.

[549] D. Berry, *Putting Poland…*, *op.cit*., s. 19.

zrealizowania. Rzecznik rządu poprzestaje na banalnej konstatacji, że są w Polsce ludzie, którzy chcą usunąć marksizm-leninizm z rozumienia socjalizmu.

Reżyser w swojej interpretacji Solidarności skłania się ku optyce „młodego Wałęsy", prezentując ją w idealistycznym i robotniczym ujęciu. Stąd „Gdańsk" w tytule filmu funkcjonuje jak cezura czasowa – ostatni etap artykułowania haseł pracowniczych na równi z walką o poszerzenie marginesu demokratycznych swobód. Maxim Ford zręcznie umyka w tym propagandzie stanu wojennego, która oskarżała Solidarność o prowadzenie walki politycznej, zamiast skupienia się na kwestiach przynależnych związkowi zawodowemu. Wałęsa mówi mu, że w latach 1980–1981 byłby szczęśliwszy, gdyby mógł skupić się na sprawach typowo organizacyjnych[550]. Ciężar dwuznacznego dopowiedzenia spada na Andrzeja Szczypiorskiego, twórcę kojarzonego z opozycją, internowanego po 13 grudnia 1981 r. Pisarz stwierdza, że Solidarność była wyrazem moralnego protestu „przeciwko kłamstwu, obłudzie i cynizmowi", a nie Konstytucji PRL, RWPG i Układowi Warszawskiemu. Trudno nie zgodzić się z pierwszą częścią myśli, mimo że umyka dopowiedzenie, że Solidarność zidentyfikowała kłamstwo, obłudę i cynizm jako część systemu, a nie – jak było to w zwyczaju ekip rządzących – że przypisywano te cechy poprzednikom. Szczypiorski chciał też jakby obwołać się rzecznikiem narodowej zgody, utrzymując, że Solidarność nie atakowała pryncypiów ustroju. W 1984, 1985 roku było oczywistym, że tak.

Podkreślenia te są konieczne, gdyż po premierze *The Road to Gdansk*, ku tym kwestiom kierowano największą krytykę. Norman Davies zarzucił twórcom, że „przełknęli partyjną wizję rzeczywistości"[551]. Forda zarzuty te niespecjalnie dotknęły. Z rozmysłem oddał głos przedstawicielom władz (również np. Wiesławowi Górnickiemu, współpracownikowi gen. Jaruzelskiego), mając nadzieję, że ich własne słowa skompromitują ich lepiej niż komentarze lektora. Miało to też oddawać doświadczenie Polaków, zmuszonych do wysłuchiwania na co dzień takich opinii nieprzystających do rzeczywistości[552].

Ford dążył do rejestracji w duchu uczestniczącym, o czym świadczy wielość wypowiedzi rozmówców do kamery, dbając o w miarę równą reprezentację osób pełniących

---

[550] Przy okazji wplatając do wypowiedzi sformułowanie „nie chcieliśmy, ale musieliśmy", zapowiadające najsłynniejszy bodaj tzw. wałęsizm.

[551] Wypowiedź padła w programie publicystycznym Channel 4 *Right to Reply*, który przeznaczony był na dyskusje i polemiki wokół pozycji telewizyjnych z brytyjskiej oferty (*Channel 4*, „Manchester Evening News", 15 II 1985). W bliźniaczym programie BBC-2 *Did you see?* do dyskusji o filmie Forda zaproszono scenografa Wojciecha Szendzikowskiego (*Monday BBC-2*, „The Mail", 16 II 1985). Autorowi rozprawy nie udało się dotrzeć do żadnej informacji o przebiegu programu.

[552] Rozmowa z Maximem Fordem, *op.cit*.

oficjalne role, jak i nie występujących w takim charakterze. O swoich doświadczeniach mówi Jerzy Dłużniewski, dawny związkowiec z Łodzi, rolnik Henryk Tomczak, aktywista „Solidarności" Rolników Indywidualnych – nie ograniczając perspektywy do wspomnień z okresu 1980–1981, nawiązują do współczesności, w której przyszło im pracować i utrzymywać rodziny. Anonimowa para działaczy przedstawia statystykę: w ich zakładzie pracy na 1300-osobową załogę w nowych związkach zawodowych jest 270 osób, z czego 20% to emeryci[553]. Strategia obiektywizacji stosowana jest przez Forda w łączeniu opinii osób z przeciwstawnych porządków światopoglądowych oraz w cieniowaniu wątków. Przypomnienie strajku w Stoczni Gdańskiej i powstania Solidarności nie służy gloryfikowaniu lat 1980–1981. Lektor informuje, że „władza przyjęła wąską interpretację porozumień", co prowadziło do ciągłych napięć społecznych. Dwugłos opinii o postawie Kościoła katolickiego daje niejednoznaczny obraz. Andrzej Szczypiorski zapewnia, że społeczna nauka Kościoła wspierała lewicowy etos, ale partyjny publicysta Ludwik Krasucki przypomina obskuranckie postawy kleru.

*The Road to Gdansk* jest najbardziej przekonujący tam, gdzie koncentruje się na konkretnych doświadczeniach społecznych, słabiej zaś wypada w momentach, gdy próbuje je podporządkować zbyt ogólnej tezie interpretacyjnej. Reżyser przedstawia Polskę jako kraj oficjalnie tanich, niekiedy bezpłatnych mieszkań i powszechnej edukacji[554], poprzestając na krótkim wyjaśnieniu, że system świadczeń społecznych od lat jest nieefektywny i permanentnie korygowany. Także z perspektywy ówczesnej było to rażące niedopowiedzenie. Jak wyliczał Dariusz Jarosz, w 1984 r. ponad 10 lat czekało na mieszkanie spółdzielcze 226,9 tys. członków spółdzielni, czyli 32,2%, a 6–10 lat – 179,3 tys., czyli 25,4%. „W takiej sytuacji tylko próby omijania tej kolejki mogły być skuteczne", konstatował historyk[555]. Właśnie tam najwyraźniej widać ograniczenie lewicowej wrażliwości reżysera. Może i nie przejmował partyjnej wizji rzeczywistości, jak imputował mu Davies, ale traktował socjalistyczną obietnicę

---

[553] Z retorycznej opresji ratuje ich wmontowana przez Forda wypowiedź Jerzego Urbana, który chwali „nową jakość działaczy robotniczych, bez dominacji partyjnych". Nie ma on oczywiście na myśli okresu Solidarności, ale lata 70. XX w.

[554] Ten aspekt mógł szczególnie przemawiać do Forda, który wspominał kontrast między Cardiff, w którym się wychował – miastem 9 kin i jednej płatnej prywatnej uczelni wyższej, a Łodzią – miastem 35 kin, do której przyjechał na bezpłatne studia w jednej z czterech uczelni wyższych, otwartych dla każdego z maturalnym wykształceniem (Rozmowa z Maximem Fordem, *op.cit*.).

[555] D. Jarosz, *Polaków drogi do mieszkania w PRL (szkic problemu)*, „Zespół Badawczy Historii Społecznej Polski XIX i XX wieku" [online], https://www.historiaspoleczna.uw.edu.pl/seminarium/miasto-przestrzen-i-ludzie/polakow_drogi_do_mieszkania_w_PRL [dostęp: 2.07.2026].

awansu, bezpieczeństwa i powszechnego dostępu do podstawowych dóbr poważniej niż dawała ku temu powody codzienna praktyka PRL.

Ford wnikliwie zauważa zaś i wielowątkowo przedstawia problem społeczny związany z brakiem reprezentacji kobiet we władzach i nierównowagą statusów płci (w warstwie wizualnej pojawiają się tu archiwalia z tzw. marszu głodowego w Łodzi w 1981 r.). Komentuje to wypowiedzią Jadwigi Biedrzyckiej, sekretarz Ligi Kobiet, która zapewnia o ustrojowym zrównaniu kobiet i mężczyzn w prawach i obowiązkach. Jej zaprzeczają studentki socjologii zebrane w sali wykładowej, podając statystyki różnic wynagrodzeń, wyższych dla polskich mężczyzn. Sekretarz Biedrzycka pojawia się ponownie dodając, że nie liczba kobiet piastujących stanowiska w państwie jest miernikiem ich pozycji społecznej, a centralna pozycja spoiwa polskich rodzin.

O tym doświadczeniu mówi robotnica z fabryki, potwierdzająca, że zarabia mniej, co jej zdaniem wynika z dzielenia swojej energii między pracę zawodową a pracę w domu. Puenta tej sekwencji wydaje się szczególnie wymowna. Wspomniany Jerzy Dłużniewski pełnym współczucia głosem mówi, że „wystarczy popatrzeć na to staranie się [kobiet], na te kolejki, na te kartki", żeby zrozumieć, dlaczego kobiety nie mają czasu angażować się w politykę i same wypychają mężczyzn do pierwszych rzędów. Współczująca diagnoza Dłużniewskiego nie narusza jednak tradycyjnego podziału ról: kobiety są przedstawione jako przeciążone codziennością, lecz samo źródło tego przeciążenia pozostaje poza zakresem refleksji.

Kamera Forda, wcześniej pokazująca w zbliżeniu samego działacza, pod koniec panoramuje wnętrze mieszkania, ujawniając obecność kobiety – zapewne pani Dłużniewskiej – siedzącej z boku kanapy. Nie reaguje na słowa męża, zajęta uspokajaniem dzieci, dla odmiany żywo zainteresowanych obecnością ekipy filmowej. Kwestia feministyczna pozostaje więc jedynym obszarem, w którym władza i opozycja są zgodne – choć jedynie w tym, że można ją lekceważyć. W tym sporze głos młodych wciąż nie jest brany pod uwagę, co ujawnia głębszy problem: brak woli rzeczywistego dialogu między pokoleniami. To zasklepienie się w poglądach i nieumiejętność zdefiniowania wyzwań na przyszłość cechuje zarówno Solidarność (jako reprezentację opozycji), jak i partię rządzącą, wraz z całym ekosystemem instytucji państwowych i organizacji społecznych, które ją wspierają.

Na tym tle finał filmu nabiera wymiaru profetycznego. Wobec przedstawionej rozbieżności poglądów w kwestiach fundamentalnych, Stefan Bratkowski formułuje przenikliwą obserwację. Publicysta mówi, że dla rozwoju kraju (poprawy wskaźników ekonomicznych oraz opanowania wybuchu masowego niezadowolenia) niezbędna będzie w niedalekiej przyszłości rozmowa władzy ze społeczeństwem.

Zaznaczone wcześniej uwarunkowania produkcyjne *The Road to Gdansk* stanowią świadectwo napięć politycznych połowy lat 80. XX w. w PRL równie mocno jak tekst filmu. Ford i współpracownicy pracowali w Polsce jesienią 1983 r. Narzucono im pewne ramy organizacyjne oraz ograniczenia instytucjonalne. Stała obecność pracowników państwowej agencji informacyjnej nosiła znamiona policyjnej kontroli, więc, jak relacjonował reżyser: „W ciągu dnia robiliśmy nagrania oficjalne z Interpressem, a wieczorami wymykaliśmy się z hotelu i przesiadając się z tramwaju w tramwaj docieraliśmy do opozycjonistów”[556]. Ekipie odmówiono zgody na wykonanie zdjęć w typowym miejskim szpitalu, najprawdopodobniej z obawy o utrwalenie zatrważających warunków pracy zespołu medycznego i rekonwalescencji pacjentów.

Te ograniczenia miały bezpośredni wpływ nie tylko na zakres zgromadzonego materiału, lecz także na strategię dokumentalną filmu. Ford nie mógł oprzeć *The Road to Gdansk* na spokojnej, długotrwałej obserwacji. Inicjował więc rozmowy, zestawiał świadectwa osób funkcjonujących po przeciwnych stronach porządku politycznego, wykorzystywał materiały archiwalne oraz współczesne wywiady, aby nadać aktualnym problemom szerszą perspektywę historyczną. Naturalnie przyjął tryb uczestniczący, zaznaczając swoją obecność jako pośrednika między rozmówcami, systemami instytucjonalnej kontroli i brytyjskim widzem. W tym sensie Ford realizował opisaną przez Billa Nicholsa formułę dokumentu, w którym twórca nie mówi po prostu o bohaterach, lecz mówi „z nimi” do widza, a połączenie wywiadu i archiwaliów pozwala opowiadać historię „od dołu” – z perspektywy ludzi doświadczających skutków wielkiej polityki[557].

Warunki polityczne wymuszały selekcję rozmówców i stosowanie strategii omijania cenzury, a technologia narzucała dodatkową dyscyplinę. Mimo upowszechnienia formatu video, przywiązany do klasycznych technik reżyser pracował na taśmie 16 mm. Oznaczało to, że jedna 120-metrowa szpula (400 stóp) dawała zaledwie dziesięć minut materiału przy koszcie 120 funtów. Jak podkreślał: „Masz 400 stóp za 120 funtów, więc w 10 minut musisz nagrać coś wartego uwagi”[558]. Ta materiałowa reglamentacja kształtowała proces twórczy, zmuszając do starannej selekcji i planowania ujęć jeszcze przed ich rejestracją. W rezultacie, na kształcie *The Road to Gdansk* zaważyły realia polityczne i ekonomiczne produkcji, równie mocno co estetyczna strategia właściwa dla tradycji dokumentalnej. Film nie tylko próbuje „pozwolić

---

[556] Rozmowa z Maximem Fordem, *op.cit*.

[557] B. Nichols, *Introduction to Documentary*, Indiana 2017 (e-book), loc. 566–611.

[558] D. Berry, *Putting Poland…*, *op.cit*., s. 19.

Polakom mówić własnym głosem", lecz także unaocznia, że każdy dokument – niezależnie od kontekstu politycznego – jest efektem negocjacji dostępu i ograniczeń technicznych, które w równym stopniu jak intencje autora kształtują jego ostateczny finalną postać.

Drobna sekwencja archiwalna w *The Road to Gdansk* pokazywała rozmowę – przy owalnym stole – świeżo nominowanego wicepremiera Mieczysława F. Rakowskiego z Lechem Wałęsą i innymi działaczami Solidarności w lutym 1981 r. Migawka ta korespondowała z inną pozycją cyklu *Pictures of Poland* – wyemitowanym tydzień później pt. *Shipyard Confrontation. August 1983* skróconym zapisem niesławnego spotkania Rakowskiego ze stoczniowcami w Sali BHP Stoczni Gdańskiej, w trzecią rocznicę podpisania Porozumienia Gdańskiego. Użyte w tytule słowo „konfrontacja" było kluczowe dla zrozumienia sensu tej pozycji programowej. Wymiana poglądów między władzami PRL a opozycją w autorskim filmie Forda była możliwa tylko dzięki montażowi. Zaś rzeczywiste spotkanie Rakowskiego twarzą w twarz z robotnikami w sierpniu 1983 r. było próbą nowego otwarcia, dla przypieczętowania zniesienia stanu wojennego miesiąc wcześniej.

Wicepremier wierzył, że uda mu się zdobyć przychylność ludzi pracy dla polityki rządu, choć na warunkach podyktowanych przez władze. Katastrofalny przebieg rozmowy drobiazgowo opisywał historyk Michał Przeperski, biograf wieloletniego redaktora naczelnego „Polityki" i ostatniego I sekretarza KC PZPR[559]. Rakowski chciał „odwołać się do wystąpienia publicznego i spotkania na żywo, bo wierzył, że to jego największy atut", tymczasem „niezwykłe wrażenie robił jego na poły histeryczny sposób mówienia. Nieznośna była demonstrowana przez niego pewność siebie, przekraczająca granice nonszalancji, a jednocześnie słabo maskująca zdenerwowanie"[560]. Premier poświęcił swoje wystąpienie na zrelacjonowanie stosunków władz partyjnych i państwowych z Solidarnością w latach 1980–1981. Dopuszczono do zadawania pytań przez zgromadzonych w Sali BHP, ale blok pomyślany jak dialog przerodził się w pyskówkę. Zapamiętano paniczną reakcję premiera na, faktycznie nie licującą z okolicznościami, odzywkę anonimowej osoby z tłumu, która zagroziła Rakowskiemu powieszeniem na krawacie. Na spotkaniu pojawił się Lech Wałęsa, zresztą zgodnie z nadziejami Rakowskiego. Ale konfrontacja premiera ze „zwykłym obywatelem" zatrzymała się na poziomie wycieczek osobistych tego pierwszego, który jako doktor nauk

[559] Zob. M. Przeperski, *Mieczysław Rakowski w Stoczni Gdańskiej – 25 sierpnia 1983 roku*, [w:] *Historia Stoczni Gdańskiej*, K. Knoch, J. Kufel, W. Polak i in. (red.), Gdańsk 2016, s. 267–296; *Idem*, *Mieczysław F. Rakowski. Biografia polityczna*, Warszawa 2021, s. 288–293.
[560] *Ibidem*, s. 289–290.

historycznych kpił z honorowego doktoratu przewodniczącego Solidarności, otrzymanego od amerykańskiej uczelni.

Wystąpienie premiera dwukrotnie emitowała polska telewizja (w oryginalnej, niemal trzygodzinnej wersji, oraz w 30-minutowym skrócie), wtedy zobaczył je Maxim Ford. Z perspektywy obcokrajowca uznał je za komicznie nieudolną próbę akcji propagandowej[561]. Odmiennego zdania była władza. Relacja z Sali BHP znalazła się wśród materiałów oferowanych przez Poltel zagranicznym kontrahentom w części targowej 9 Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku w 1984 roku, gdzie prawa do jej emisji kupił Rod Stoneman, szef pionu dokumentalnego Channel 4[562].

Nie pierwszy raz polskie władze zaprezentowały obcokrajowcom taką tryumfalistyczną perspektywę na wydarzenia, których – wydawać by się mogło – nie rozstrzygnęły wizerunkowo na swoją korzyść. Podczas 21 Międzynarodowego Festiwalu Telewizyjnego w Monte Carlo w 1981 r. w części konkursowej uczestniczył polski reportaż telewizyjny *Social Agreement* (pol. *Umowa społeczna*), zrealizowany kolektywnie przez redakcję Dziennika Telewizyjnego. Materiał akcentował zręczność negocjacyjną i sukces ekipy rządowej kierowanej przez wicepremiera Mieczysława Jagielskiego odniesiony w sierpniu 1980 r. w Gdańsku. Sukcesu festiwalowego dla tak skrojonej narracji nie było (nagrodę otrzymało za to wydanie *World in Action* poświęcone RPA)[563].

Stoneman kupił nagranie kierując się sugestią Forda. To reżyserowi *The Road to Gdansk* zlecono przygotowanie materiału do emisji – jako że władał polskim mógł sprawniej opracować 90-minutowy skrót. Znajomość języka okazała się tym cenniejsza wobec kłopotów technicznych z materiałami z Polski. Nieoczekiwaną trudność (i opóźnienia) sprawiło przysłanie zapisu na kasetach w półprofesjonalnym systemie U-matic. Kiedy w ramach reklamacji nadeszła kaseta w 1-calowym systemie C, okazało się, że nie zawiera całości spotkania. W rezultacie Ford musiał wykorzystać ją jako podstawę, uzupełniając brakujące ważniejsze sekwencje z pierwszej przesyłki[564].

---

[561] Rozmowa z Maximem Fordem, *op.cit*.

[562] D. Berry, *Putting Poland…*, *op.cit*., s. 19.

[563] L. Dyczewski, *Świat w obiektywie: festiwal telewizyjny w Monte Carlo*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1981, nr 12, s. 24–25. Wysłannik biuletynu TVP relacjonował, że ani reportaż fiński poświęcony Sierpniowi 1980, ani zachodnioniemiecki „nie przedstawił dokonujących się wówczas w Polsce wydarzeń w sposób pogłębiony i wyczerpujący" – w odróżnieniu od materiału DTV, jak uznał (*Ibidem*, s. 24). Tytuły tychże pozycji nie zostały podane.

[564] Rozmowa z Maximem Fordem, *op.cit.*

„Wizyta tak wybuchowa, jakby Norman Tebbit pojechał do górników z Yorkshire" – zapowiadał *Shipyard Confrontation* tygodnik „Broadcast"[565]. Gazeta szukała tu zrozumiałej dla brytyjskich widzów analogii przybliżając kontekst spotkania. Norman Tebbit był ministrem ds. gospodarki i handlu w drugim rządzie Margaret Thatcher, znanym z antyzwiązkowej postawy i ostrej retoryki, a Yorkshire bastionem górniczego strajku, wygasającego w początkach 1985 r. Skojarzenia nie dało się uniknąć, ale Channel 4 bronił się przed taką interpretacją. Gdańskie spotkanie pokazywało zdaniem redakcji słabość władzy i żywotność zdelegalizowanej opozycji. Być może w tle majaczył podziw dla odwagi Rakowskiego, który wykonał gest o jakim Tebbit w ogóle by nie pomyślał. Było to naiwne założenie, z uwagi na starannie udokumentowaną przez Michała Przeperskiego reżyserię spotkania w Sali BHP (włącznie z udziałem 100 funkcjonariuszy służb porządkowych po cywilnemu i 100 aktywistów PZPR – na około 800–900 obecnych)[566].

Relacja *Shipyard Confrontation* jest pozbawiona komentarza, poza kilkuzdaniowym wprowadzeniem, wyjaśniającym kto się spotyka i gdzie oraz że to skrócona wersja polskiej audycji. Wypowiedzi Rakowskiego, Wałęsy i uczestników nie czyta lektor, przetłumaczone na angielski pojawiają się w formie napisów w dolnej części ekranu.

Dla brytyjskiego widza z materiału wyłania się dychotomiczny obraz: rządowa próba delegitymizacji Solidarności jako siły antysystemowej zderza się na ekranie z widocznymi pęknięciami demonstracji siły i nienaruszenie trwałą społeczną legitymacją ruchu. W swoim wystąpieniu Rakowski konstruował obraz Solidarności jako podmiotu, który porzucił statutowy charakter związku zawodowego na rzecz roli organizacji walki politycznej, zrywającej ciągłość dialogu społecznego od 1980 r. i sabotującej dobre intencje władz. Teza ta była poparta deklaracjami o rzekomej wytrwałej realizacji postulatów sierpniowych przez partię i rząd oraz narracją o konieczności stanu wojennego. Nie jest jasne na ile była w stanie zdemaskować tę narrację brytyjska publiczność. Jako głos krytyczny wybrzmiały tylko nieartykułowane, żywiołowe reakcje sali oraz czternastominutowa polemika wywołanego do mikrofonu Lecha Wałęsy[567]. Wałęsa odrzucił argumentację Rakowskiego, akcentując fasadowy charakter tego

---

[565] D. Berry, *Putting Poland…*, *op.cit*., s. 19.

[566] M. Przeperski, *Mieczysław Rakowski w Stoczni Gdańskiej…*, *op. cit*., s. 274.

[567] Relacjonując spotkanie Michał Przeperski powołuje się na zapis dźwiękowy wykonany przez Studencką Agencję Radiową Politechniki Gdańskiej, wykonaną w 1983 r. bezpośrednio z audycji telewizyjnej TVP (*Premier Rakowski w Stoczni Gdańskiej: transmisja TVP [dokument dźwiękowy]*, „Pomorska Biblioteka Cyfrowa" [online], https://pbc.gda.pl/dlibra/docmetadata?id=21099 [dostęp: 2.07.2026]; *Premier Rakowski w Stoczni Gdańskiej: transmisja TVP cd. [dokument dźwiękowy]*, „Pomorska Biblioteka Cyfrowa" [online], https://pbc.gda.pl/dlibra/docmetadata?id=21100 [dostęp: 2.07.2026]). Zakładając, że nie doszło do żadnych

spotkania, jak i konieczność podjęcia rozmów („usiądźmy do stołu", mówił), uwolnienia więźniów politycznych oraz przywrócenia do pracy osób represjonowanych. Konstrukcja *Shipyard Confrontation*, odtwarzając dramaturgię gdańskiego spotkania, wypowiedź Wałęsy umieszcza w środku, „opakowując" trzeźwy głos dysydenta politycznego ideologicznym wprowadzeniem wypaczającym historię, a później zapalczywym podsumowaniem premiera.

Przedstawiając zapis w takiej formie, Channel 4 dochowywał wierności zasadom neutralności politycznej, pozostawiając ocenę widzowi. Była to decyzja ryzykowna, lecz zrozumiała, szczególnie w przypadku redakcji hołdującej liberalnym poglądom i pluralistycznemu podejściu do konstruowania przekazu[568]. Mimo to, uważny widz dostrzeże w czołówce programu subtelny, choć całkiem niewybredny sygnał interpretacyjny.

Otwierające ujęcia prezentują Lecha Wałęsę wchodzącego na salę plenarną, witanego oklaskami i entuzjastycznymi okrzykami. Zgodnie z protokołem, premier jako główny gość, pojawia się ostatni, gdy sala jest już wypełniona. Rakowski przechodzi przez drzwi sali BHP i wkracza między zgromadzonych. W odpowiedzi rozlega się buczenie i gwizdy – spontaniczna reakcja widowni.

---

wtórnych skrótów, można odnotować, że w wersji pokazanej widzom TVP wypowiedź Wałęsy przycięto do 6 minut. Kwitują ją oklaski i okrzyki, ale krótsze i mniej intensywne niż w pełnym zapisie spotkania sprzedanym Channel 4, wykorzystanym przez Forda.

Bez znajomości kształtu oryginalnych transmisji z 1983 r. nie można też stwierdzić, czy TVP też wykorzystała niekorzystne ujęcia Lecha Wałęsy – użyte przez Forda. Jeden z operatorów TVP, skupiony na obserwowaniu Lecha Wałęsy, nagrał jak w czasie przerwy w spotkaniu przewodniczący Solidarności próbuje się ochłodzić, w rozpiętej do pasa koszuli ocierając nagi tors chusteczką. Zdecydowanie podważa to autorytet lidera. A weryfikacja jest niemożliwa. Na marginesie historii wizualnej lokuje się bowiem fakt, że nagranie *Shipyard Confrontation. August 1983* zachowane w zbiorach British Film Institute to najpełniejszy dostępny dzisiaj filmowy zapis spotkania Mieczysława Rakowskiego ze stoczniowcami w Gdańsku. Telewizja Polska posiada w zbiorach wyłącznie 30-minutowy skrót samego przemówienia otwierającego premiera, emitowany w 1983 r. w paśmie publicystycznym *Bez komentarza* (Korespondencja elektroniczna z Ośrodkiem Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., październik 2025 [e-maile w zbiorach autora]).

[568] Praktyka Channel 4 pozostawała znacznie mniej sformalizowana niż w BBC, stosującej bardziej rozbudowane zasady produkcyjne i redakcyjne. Swoboda twórców oraz redaktorów zamawiających była realna, ale nie absolutna. Wynikała z kultury programowej młodej stacji, która ceniła autorskie spojrzenie i promowała poglądy spoza głównego nurtu, zarazem zachowując nadzór nad zamawianymi produkcjami. Zadania redaktora zamawiającego określała w omawianym okresie tzw. doktryna Isaacsa, czyli dokument programowy z 1985 r., sformułowany przez Jeremy'ego Isaacsa, dyrektora naczelnego Channel 4. Obejmowała m.in. właśnie czuwanie nad tym, by program powstawał zgodnie z wymaganiami stacji, co oznaczało nie tylko swobodę wyboru tematów i autorów, lecz również odpowiedzialność za ich zgodność z przyjętą linią programową, racjonalność finansowania, kontrolę etapów produkcji. Dodatkowo, Channel 4 działał w regulacyjnych ramach Independent Broadcasting Authority (IBA), jak już wspomniano, organu odpowiedzialnego za nadzorowanie realizacji zobowiązań misyjnych przez nadawców komercyjnych (L. Mayne, *Channel 4 and the British Film Industry. 1982–1998*, Edinburgh 2024, s. 8, 18–20).

Chwilę wcześniej jednak, w trakcie ujęcia premiera idącego korytarzem, na ekranie pojawia się pierwsza część tytułu programu: *Shipyard Confrontation*. Słowa nie ukazują się od razu w całości, tylko kolejne litery animowane są w rytmie żwawego kroku Rakowskiego. W chwili, gdy ekran wypełnia sylwetka uśmiechniętego premiera, widz może odczytać wymowny fragment rozwijającego się napisu – *Shipyard Con*, czyli dosłownie: *Kanciarz ze stoczni*. Natychmiast pojawia się litera *f*, a za nią dalsze, które rozwiewają wszelkie podejrzenia o intencjonalność. Jednak ten króciutki moment wystarcza, by ujawnić zamysł realizatorów, balansujących na granicy dziennikarskiej neutralności i wizualnej gry z odbiorcą[569].

Spośród wszystkich pozycji cyklu *Pictures of Poland* to *The Road to Gdansk* wywołał największy rezonans. Wspomnianym dyskusjom na jego temat w telewizji towarzyszyła polemika prasowa, co ciekawe, rozgrywająca się wewnątrz redakcji stołecznego dziennika „Evening Standard". Recenzent Geoffrey Phillips zapowiadał film Forda jako „dokumentalną wersję *Kwadratury koła*", „żywy i klarowny" obraz traumatycznych kilku minionych lat w Polsce[570]. Spierała się z nim Lucy Hughes-Hallett, koleżanka z łamów prowadząca rubrykę *Last night's view* (pol. *Obejrzane wczoraj*). Poddała gruntownej krytyce niemal każdy aspekt filmu: od tytułu, przez konstrukcję dramaturgiczną, po wybór rozmówców. Uznała, że sugerował spójną opowieść o drodze do powstania Solidarności, ale film nie dawał koherentnego wyjaśnienia jej genezy. Jej zdaniem historyczną część filmu zdominowały banalne ujęcia z okresu lat 30. do lat 50. XX w. We współczesnej części zwróciła uwagę na skłonność do przytaczania wypowiedzi o charakterze bon-motów – efektownych retorycznie, ale nie oddających istoty problemów Polski po stanie wojennym. Rozmówców było generalnie za dużo, zdaniem Hughes-Hallett. Autorkę – wcześniej narzekającą na skłonność Forda do włączania mocnych wizualnie archiwaliów – jak wyznała, poruszyły do głębi ujęcia z demonstracji we Wrocławiu, moment przejechania Jarosława Hyka przez milicyjną ciężarówkę (chętnie przytaczany w dokumentalnych relacjach tego okresu, o czym będzie jeszcze mowa).

Te słowa Hughes-Hallett należy opatrzeć komentarzem. Otóż sekwencja narracyjna zawiązana wokół ujęć z atakiem na Hyka została przez reżysera *The Road to Gdansk* nieco zmanipulowana. Najpierw zacytowana jest wypowiedź gen. Jaruzelskiego z sejmowego przemówienia ze stycznia 1982 r., w której zwraca uwagę na zagrożenie wojną domową.

---

[569] W rozmowie z autorem rozprawy Maxim Ford zaręczył, że nie wiedział o takim kształcie czołówki i uznał przedstawienie Rakowskiego jako „kanciarza" za zabawny, ale jednak przypadek (Rozmowa z Maximem Fordem, *op.cit.*).

[570] G. Phillips, *Pictures of Poland: The Road to Gdansk*, „Evening Standard", 11 II 1985.

Następne są ujęcia z zamieszek i ataku na Hyka – do których doszło 31 sierpnia 1982 r. Potem Ford wstawił fragment „Dziennika Telewizyjnego", w którym prezenter dramatycznie relacjonuje o ataku działaczy Solidarności na służby porządkowe z użyciem łomów, siekier i innych niebezpiecznych narzędzi. Może to sprawiać wrażenie jakby Solidarność wywołała wojnę domową, zgodnie z ostrzeżeniem Jaruzelskiego. Zatem odwet na Hyku (w istocie: próba zabójstwa) był usprawiedliwiony, czy choćby zrozumiały. Widz brytyjski nie wie jednak, że porządek tych zdarzeń był odwrotny i rozłożony w dłuższym okresie. Materiał DTV powstał nawet 8 miesięcy wcześniej niż doszło do wydarzenia, które komentuje. Łatwo to stwierdzić, gdyż prezenter Andrzej Racławicki ma na sobie wojskowy mundur bez dystynkcji, wypowiedź pochodzi więc z pierwszych tygodni po wprowadzeniu stanu wojennego. Opowiadając o „ataku na siły porządkowe" mówi więc o innym zdarzeniu. Przy czym i tak trudno w pełni ufać propagandowemu serwisowi, który nie słynął z prawdomówności w odniesieniu do poczynań Solidarności, jej członków i sympatyków[571].

Wracając do tekstu autorki „Evening Standard", Hughes-Hallett w podsumowaniu uznała, że dokument Forda miał walor reporterskiego portretu Polski i państw socjalistycznych, ale rozczarował brakiem spójności i nadmiarem słów[572]. Być może to oraz np. fragment filmu poświęcony poszukiwaniu tożsamości polskiego socjalizmu, to były właśnie powody, dla których Norman Davies uznał *The Road to Gdansk* za suflujący „oficjalną linię partii" („I »Solidarności« świeczkę, i Jaruzelskiemu kaganek", krótko napisał o filmie „Dziennik Polski"[573]). Nawet jeśli tak, to partia nie była wcale zadowolona i PRL nie skorzystała z prawa do wyświetlenia filmu Forda, mimo posiadania takiej możliwości. Przedsiębiorstwo Film Polski zażądało zgody na pokaz w TVP w zamian za udostępnienie Channel 4 wydań Polskiej Kroniki Filmowej oraz archiwaliów ze zbiorów Telewizji (m.in. telewizyjnego wystąpienia Edwarda Gierka z 20 grudnia 1970 r., w kilka godzin po objęciu stanowiska I sekretarza)[574]. Stało się na odwrót – to opozycja rozprowadzała film Forda na kasetach wideo tak chętnie, że partyjna propaganda nazwała go z przekąsem „przebojem wideo" jeszcze w 1987 r., a więc dwa lata po brytyjskiej premierze[575].

---

[571] J. Olaszek, *„Nieliczni ekstremiści"…*, op. cit., s. 30–31.

[572] L. Hughes-Hallett, *Last night's view*, „Evening Standard", 12 II 1985.

[573] M. Cybulski, *I „Solidarności" świeczkę, i Jaruzelskiemu kaganek*, „Dziennik Polski", 11 II 1985.

[574] Rozmowa z Maximem Fordem, *op.cit*.

[575] Miesięcznik „Sugestie" zamieścił reprodukcje czterech stop-klatek z filmu. Trzy z cytatami: Bratkowskiego, Szczypiorskiego i Wałęsy oraz planszy tytułowej filmu – w jej polskim opisie myląc nie tylko nazwisko twórcy, ale i jego płeć, z producentki Sally Hibbin „Sugestie" zrobiły „reżysera Hibbina" (*Z listy przebojów wideo…*,

Współcześnie, *The Road to Gdansk* należy do nielicznych tytułów omawianych w tej rozprawie, które są legalnie i swobodnie dostępne dla widzów. Maxim Ford – lider kooperatywy Parallax Pictures, producenta filmu – zamieścił go na swoim kanale w serwisie YouTube, wraz z przygotowaną w latach 90. XX wieku dla Channel 4 kontynuacją, *Poland Plc.* (pol. *Polska S.A.*, 1995), poświęconą przemianom ekonomicznym[576].

### 5.3.3. Co się stało z Solidarnością?

*Panorama*, cykl reporterski BBC nadawany od 1953 r., zamyka wielką trójkę brytyjskich programów z gatunku *current affairs*, obok omawianych wcześniej *This Week*/*TV Eye* oraz *World in Action*, tytułów z sieci ITV. Od początku zajmowała szczególne miejsce w brytyjskiej telewizji. Richard Lindley w monografii *Panoramy* stwierdził, że to ona jako pierwsza wypracowała skuteczne sposoby telewizyjnego opowiadania masowej widowni o wydarzeniach współczesnego świata[577]. Późniejsze programy ITV rozwijały własne odmiany tej formuły i z czasem stały się dla BBC ważnym punktem odniesienia. Różnica dotyczyła przede wszystkim tonu i sposobu budowania reportażu. *Panorama* zachowywała autorytet programu flagowego BBC, co dawało jej dostęp do najważniejszych rozmówców i silną pozycję instytucjonalną. Zarazem ten sam status sprzyjał ostrożności, samokontroli i purystycznej dbałości o równowagę stanowisk. Na tle żywszych i szybszych programów ITV bywała postrzegana jako bardziej stateczna, a nawet zbyt „godna". Unaocznia to porównanie relacji z Chile po obaleniu Salvadora Allende w 1973 r.: *Panorama* rozmawiała z generałami i politykami, podczas gdy *World in Action* słuchał ofiar nowego reżimu. Krytycy widzieli w tym różnicę między narzuconą bezstronnością i dystansem BBC a bardziej zaangażowanym stylem ITV[578].

W dekadę lat 80. XX w. *Panorama* wchodziła jako program obciążony prestiżem własnej historii, ale już wyraźnie zmieniony przez reformy poprzednich lat. Nie była już dawnym, spokojnym magazynem BBC, ale wciąż jeszcze nie tak zaczepnym programem jak najlepsze realizacje ITV. Za redakcji Rogera Boltona, kierującego programem w latach 1979–1983 i opisywanego przez Lindleya jako „wizjoner i entuzjasta", łączyła autorytet nadawcy

---

„Sugestie" 1987, nr 3, s. 13). Skrupulatne „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" już w 1985 r. odnotowały premierę *The Road to Gdansk* (*Polonica. Polska w reportażu*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1985, nr 2, s. 50–51).

[576] Zob. *The Road to Gdansk*, https://www.youtube.com/watch?v=y00Fi48VI38 [dostęp: 2.07.2026]; *Poland Plc.*, https://www.youtube.com/watch?v=xfeaNKYXljI [dostęp: 2.07.2026].

[577] R. Lindley, *Panorama. Fifty years of pride and paranoia*, London 2003, s. ix.

[578] *Ibidem*, s. 114.

publicznego z coraz bardziej filmowym, reporterskim i śledczym sposobem narracji[579]. W tym okresie na antenę BBC trafiło *Two Weeks in Winter*, produkcja omówiona w pierwszej części rozprawy, czyli próba *Panoramy* zmierzenia się z formułą docudramy. Bolton chciał mocniej podejmować trudne sprawy krajowe, odsuwając tematy międzynarodowe na dalszy plan. W przypadku Polski znamienne było to, że *Panorama* – w odróżnieniu konkurencji z ITV – nie pokazała pełnych nadziei narodzin Solidarności ani pierwszej fazy społecznej mobilizacji. Z tematem zmierzyła się latem 1981 r. w wydaniu *Solidarity: A Time for Compromise* (pol. *Solidarność: czas na kompromis*, reż. Margaret Jay, 20 lipca 1981)[580]. Już sam moment emisji, przypadający w przeddzień zakończenia IX Zjazdu PZPR, wskazywał sposób ujęcia tematu: nie fascynację dynamiką ruchu, lecz pytanie o skalę ustępstw, możliwość porozumienia i cenę dalszej konfrontacji. Wzmacniał to układ wydania *Panoramy*, którego drugą część stanowił reportaż *Northern Ireland: A Time for Compromise*. Bliźniacza formuła obu tytułów pozwala sądzić, że redakcję interesował nie tyle sam polski przełom społeczny, ile moment, w którym siły radykalnie zmieniające sytuację społeczno-polityczną zaczynały być wpisywane w logikę kompromisu i samoograniczenia.

Wprowadzenie stanu wojennego w PRL podjęły aż dwa programy: *The Edge of the Abyss* (pol. *Na krawędzi otchłani*, reż. Peter Taylor, 14 grudnia 1981) i *Poland - The West Responds* (pol. *Polska: Odpowiedź Zachodu*, reż. Jeremy Paxman, 11 stycznia 1982)[581]. Dopiero stan wojenny dał *Panoramie* sytuację, którą Bolton samokrytycznie opisał w kontekście Irlandii Północnej: „Na tym polega jedno z ograniczeń telewizji: dostrzega problemy dopiero wtedy, gdy da się je pokazać”[582]. Paradoks polegał więc na tym, że stan wojenny uczynił polski temat bardziej czytelnym z brytyjskiego punktu widzenia: jako kryzys, który w warunkach zimnej wojny mógł stać się sprawdzianem polityki Zachodu, zwłaszcza przy niejasnej początkowo postawie ZSRS.

Następcy Boltona: zwłaszcza Peter Ibbotson (lata 1985–1987) i Tim Gardam (1987–1990) wzmacniali to, co uznawali za misję programu, czyli pogłębione opracowanie jednego tematu, przedstawienie tła tego zagadnienia i wydobycie sensu. Było to podejście ostrożne,

---

[579] *Ibidem*, s. 219–224, 227–230.

[580] Treść programu autor rozprawy relacjonuje za: *Solidarity, A Time for Compromise*, „British Film Institute Collections Search” [online], https://collections-search.bfi.org.uk/web/Details/ChoiceFilmWorks/150268108 [dostęp: 2.07.2026].

[581] Autorowi rozprawy nie udało się dotrzeć do zapisów tych programów, ani szerszych informacji na temat ich treści.

[582] R. Lindley, *Panorama*…, *op. cit.*, s. 229.

tłumaczące dlaczego *Panorama* chętniej wracała do wydarzeń po pewnym czasie, w formule bilansu, a stosunkowo rzadko reagowała na szybko rozwijające się procesy polityczne[583]. Robert Harris, reporter *Panoramy*, odwiedził Polskę w 1985 r. Poszukiwał odpowiedzi czy rok 1985, w którym nie zaszło żadne przełomowe wydarzenie polityczne, będzie przynajmniej zaczynem przesilenia podobnego do następujących rytmicznie: rewolty grudniowej 1970 r., erupcji organizacji opozycyjnych po wypadkach czerwcowych w 1976 r. i narodzin Solidarności w 1980 r.[584]? Plonem wizyty był reportaż *Whatever Happened to Solidarity?* (pol. *Co się stało z Solidarnością?*, 9 grudnia 1985).

Materiał rozpoczyna relacja z pogrzebu studenta Marcina Antonowicza z Uniwersytetu Gdańskiego (w kadrze eksponowany jest transparent z nazwą uczelni wypisaną solidarycą), który zmarł w listopadzie 1985 r., pobity w niewyjaśnionych okolicznościach wkrótce po zatrzymaniu przez patrol milicji[585]. Wydarzenie wpisuje się w ciąg wypadków z użyciem przemocy przez państwo na obywatelach, charakterystycznych dla okresu po zniesieniu stanu wojennego. Piętnastotysięczny tłum żałobników, zgromadzony na cmentarzu w Olsztynie mimo mrozu i zorganizowania pogrzebu w środku tygodnia, był „spokojną i godną manifestacją polityczną, której władza nie odważyła się tknąć", jak opisywał Harris, prowadzący narrację z *offu*. Zbliżenie kamery wyławia na szarfie wieńca niesionego za trumną napis: „NSZZ »Solidarność« Regionu Warmińsko-Mazurskiego". Ten kadr to punkt wyjścia do pokazania, jak udaje się działać zdelegalizowanej organizacji. Lech Wałęsa, jej autentyczny lider, znajduje się pod stałą obserwacją i ochroną – niczym głowa państwa. Wokół bloku, w którym mieszkają Wałęsowie, krążą fiaty Służby Bezpieczeństwa, udające cywilne auta z przypadkowymi pasażerami. Rodzina stara się żyć normalnie, nawet przyjmując oficjalnych gości, takich jak pieśniarka Joan Baez, która daje domowy koncert.

Co może zaskakiwać zachodniego obserwatora, mimo nimbu, jakim Wałęsa otaczany jest na świecie, w kraju pozostaje on częściowo odizolowany także od działaczy podziemia. Sam komentuje to spokojnie jako skutek represji, kontroli i podsłuchów, podkreślając, że najważniejsze jest trwanie w opozycji wobec władz. Podziemie, dopowiada Harris, nie ma jednego ośrodka kierowniczego: działają w nim frakcje różniące się zasięgiem terytorialnym i strategią. Paradoksalnie ta rozproszona struktura okazuje się trudniejsza do opanowania przez

---

583 *Ibidem*, s. 244–247.

584 R. Harris, *Whatever happened to Solidarity?*, „The Listener", 12 XII 1985, s. 4.

585 R. Gieszczyńska, *Antonowicza Marcina sprawa*, [w:] *Encyklopedia Solidarności. Opozycja w PRL 1976–1989. Tom IV*, *op.cit.*, s. 19.

państwo. Najpełniej pokazuje to sekwencja rozmowy ze Zbigniewem Bujakiem, ukrywającym się od czterech lat. Harris nie tylko dociera do jednego z najważniejszych przywódców podziemia, lecz także wyjaśnia widzom warunki nagrania: ze względów bezpieczeństwa rozmawiał z nim bez ekipy technicznej, materiał zarejestrował związany z opozycją operator kamerą VHS, a kaseta trafiła później do Londynu drogą niezależną od BBC. Sam wywiad staje się więc przykładem działania tej nieoficjalnej sieci. Z wypowiedzi Bujaka wyłania się obraz „związku" nie jako zwartej organizacji sprzed grudnia 1981 r., lecz jako relacji między ludźmi połączonymi doświadczeniem Sierpnia i wspólną oceną rzeczywistości po stanie wojennym. Podziemna Solidarność nadal otrzymuje dobrowolne składki, wypłaca zasiłki potrzebującym, wydaje prasę i korzysta z pomocy sympatyków, którzy bez pytania o szczegóły mogą na kilka godzin pożyczyć klucze do mieszkania, w którym nagrywana była rozmowa.

Codzienność dysydenta śledzonego przez służby pokazuje sekwencja z Jackiem Kuroniem, który prezentuje jak, mówiąc kolokwialnie, „zgubić ogon": przebiegając przez podwórka, obok głównych tras pieszych, zmieniając samochody i środki transportu. Są to zdjęcia wykonane przez Jacka Petryckiego, współcześnie włączone do jego filmu *Moje zapiski z podziemia* (2011). Funkcjonujący w taki sposób ludzie przeprowadzają akcje dowodzące, że Solidarność działa. Organizują rozrzucanie ulotek, transmisje audycji w pasmach Polskiego Radia, czy wywieszanie transparentów na budynkach. Kontrapunktem jest tu propaganda państwowa, zaklinająca czerwonym transparentem, że „Rzetelną i wydajną pracę budujemy Polskę naszych marzeń" – zupełnie jakby na potrzeby zachodniej telewizji, wiszącym na budynku, przed którym grupka robotników mozolnie układa ręcznie podkłady pod szynami torowiska kolejowego. Władza przekonuje Harrisa, że w Polsce „postępuje normalizacja", a nowe branżowe związki zawodowe dbają o interesy ludzi pracy. Jak mówi ich działacz z Huty Warszawa, wyraźnie skrępowany występem przed kamerą, dbają np. organizując kolonie dla dzieci pracowników. Aktywność niewątpliwie ważną społecznie, ale w najmniejszym nawet stopniu nie nawiązującą do rangi działań związku „Solidarność" w latach 1980–1981. Działacz odmawia odpowiedzi na pytanie, ile procent załogi huty chciałoby restytucji „Solidarności".

Pytanie wydaje się retoryczne, gdyż sztandar związku w Hucie Warszawa, prezentowany przez poczet, jest pokazany jak symbol w tłumie wiernych biorących udział w mszy w kościele św. Stanisława Kostki. Następuje tu przypomnienie postaci ks. Jerzego Popiełuszki, później uzupełnione o dłuższą sekwencję z udziałem ks. Stanisława Małkowskiego, który opowiada o nieustających represjach politycznych i administracyjnych. Kościół katolicki przedstawiony jest jako wspierający opozycję duchowo, co dość oczywiste, i organizacyjnie, co jest nową jakością. Kościoły są miejscami prezentacji dzieł sztuki

(malarstwa, muzyki, teatru), które w państwowym obiegu musiałyby spełniać ideologiczne wymogi. W zaciszu świątyń i sal katechetycznych prezentowana jest niezależna twórczość osób znanych i o mniejszej rozpoznawalności, co charakterystyczne – niekoniecznie prezentująca katolickie wartości sztuka prowokująca do niezależnego myślenia (a więc czynności przez władzę represjonowanej i ograniczanej). Dzięki takim prezentacjom, jak podkreśla Harris, nie należy identyfikować polskiej opozycji wyłącznie z Solidarnością. To ruch wielonurtowy, obejmujący tak sympatie polityczne, jak i podejście do współpracy z władzą. Nierzadkie są przykłady osób bezpartyjnych, funkcjonujących w strukturach oficjalnych, starających się nadawać przekaz może nie wprost kwestionujący linię władzy – na co i tak nie pozwoliłaby cenzura – ale przynajmniej sugerujący inne możliwości.

Harris zauważa, że władza zawarła swoisty kompromis: sama ze sobą. Skrzydło liberalne pozwala na prezentowanie opozycyjnych postaw politycznych i niezależnej kultury w kościołach. Skrzydło skłaniające się do twardego kursu akceptuje to tak długo jak może zatrzymać te nurty w progach świątyń, nie dopuszczając do rozlania się na ulice. Spokój na ulicach symbolizuje zmiana warty przy Grobie Nieznanego Żołnierza – podniosła celebra, której odpowiednikiem dla reportera BBC jest listopadowa zmiana na stanowisku premiera, zwolnionym przez gen. Wojciecha Jaruzelskiego.

Finał reportażu porzuca paradygmat polityczny. Sekwencja zamykająca prezentuje giełdę samochodową na Bemowie, miejsce jak w soczewce skupiające ekonomiczne nierówności PRL. Zamożność jednych i deprywację drugich, państwową i nieoficjalną obecność dóbr niewytwarzanych przez Polskę, możliwość pokątnej realizacji prywatnej inicjatywy gospodarczej za cenę fikcyjnych opłat i realnych łapówek. Zdaniem reportera to zwiastuje ekonomiczny kryzys, który wstrząśnie potężniej zadłużoną za granicą PRL w niedalekiej przyszłości. Na bazie tej obserwacji konkluzję wygłasza Lech Wałęsa. Mówi, że choć ludzie są zmęczeni kryzysem i nie uczestniczą tak tłumnie w aktywnościach solidarnościowych jak w latach 1980–1981, to zmiana świadomości wtedy zaczęta wciąż procentuje i musi przynieść efekt… „choćby za 200 lat". „Polacy są przyzwyczajeni do czekania", mówi Harris pokazując kolejki przed sklepami. Odpowiedź na pytanie „co stało się z Solidarnością?" kryje się w kościele, gdzie Polacy – ciesząc się wolnością religijną nieznaną w całym bloku wschodnim – mogą manifestować to, co naprawdę myślą. Stosując ryzykowną konstrukcję myślową Brytyjczyk szuka metafory dla polskiego Kościoła, otwartego dla osób niereligijnych, w dowcipie politycznym o dwóch psach. Polski pies narzeka na pustą miskę, a czechosłowacki tęskni do Warszawy, bo tu może swobodnie poszczekać.

Po opisie treści reportażu koniecznym jest zaznaczyć, w jaki sposób *Panorama* budowała swoją opowieść. W przypadku programu, w którym, jak pisał Lindley, „fakty nie mówią same za siebie", bo to reporter nadaje im kontekst swoim komentarzem[586], znaczenie ma więc nie tylko to, co zostało pokazane, lecz także skąd pochodziły obrazy, jak je podpisano i czyim głosem przemawiali bohaterowie. Zwłaszcza, że Harris jest bardzo obecny w przekazie, pokazując się w trakcie rozmów z opozycjonistami.

Dwie decyzje realizacyjne są tu szczególnie ważne. Pierwsza dotyczy użycia przez Harrisa ikonicznych scen z *Robotników '80* przedstawiających Lecha Wałęsę przemawiającego z Bramy nr 2 Stoczni Gdańskiej, aby zilustrować narodziny Solidarności. Zaskakujący i trudny do zrozumienia jest komentarz autora towarzyszący tej dokumentalnej wstawce. Harris używa sformułowania: „Triumfalny sierpień 1980 roku, zarejestrowany w czerni i bieli przez amatorskich filmowców". Degraduje to w istocie Andrzeja Chodakowskiego i Andrzeja Zajączkowskiego, co jest niezrozumiałe wobec estymy, którą ten film duetu reżyserów był darzony na Zachodzie. Problem nie kończy się jednak na niefortunnym określeniu.

Równie zastanawiający jest fakt, że w napisach końcowych *Whatever Happened…* nie pojawia się żadna informacja o wykorzystaniu fragmentów *Robotników '80*, ani nawet ogólna wzmianka, np. „Materiały Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie". W związku z tym, jak zauważył Jakub Dąbrowski, ekspert od zagadnień wolności twórczej i cenzury w sztuce, „brak takich oznaczeń wyłącza możliwość powoływania się na prawo cytatu" i nawet współcześnie możliwe byłoby wystąpienie z żądaniem właściwego oznaczenia przez podmioty (osoby fizyczne i prawne), którym przysługują prawa do tego filmu[587]. To tym bardziej uderzające, że BBC – producent *Panoramy* – wyemitowała *Robotników '80* jako pierwsza telewizja brytyjska, co zostało już omówione w pierwszej części rozprawy. Wskazuje to, że w archiwum BBC polski film musiał być opisany w sposób niepełny lub zgoła błędny. Równie prawdopodobne jest, że zadziałał mechanizm typowo kojarzony z telewizyjną produkcją – pośpiech, skrótowość, brak konsultacji z ekspertami.

Drugą kwestią jest sposób opracowania dźwięku, będący przyczynkiem do rozważań o tym jak warstwa techniczna jest w stanie wypaczyć intencje autora i sposób odbioru bohaterów. Harris rozmawiał w *Whatever Happened to Solidarity?* z Lechem Wałęsą, Zbigniewem Bujakiem, Jackiem Kuroniem i Januszem Onyszkiewiczem. Ten ostatni, swobodnie posługuje się językiem angielskim, natomiast głosy pozostałych rozmówców

---

[586] R. Lindley, *Panorama*…, *op. cit.*, s. 143.

[587] Korespondencja elektroniczna z Jakubem Dąbrowskim, wrzesień 2025 (e-mail w zbiorach autora).

„zakrywają" lektorzy czytający ich kwestie w tłumaczeniu. Uderzające, że lektorzy ci nie posługują się swoją naturalną barwą głosu, tylko wyraźnie stylizują wymowę na wyobrażony słowiański akcent i kaleczą język, co wprowadza ton sztuczności. Zabieg ten dał efekt jeśli nie karykaturalny, to budzący dysonans etyczny: zamiast przybliżać rozmówców, oddala ich od widza. W kontekście powagi tematów i symbolicznego statusu bohaterów taki sposób realizacji warstwy dźwiękowej prowadzi do mimowolnego spłaszczenia przekazu. Rozwiązanie zastosowane przez *World in Action* wydaje się bardziej adekwatne: zawodowy aktor naśladując tembr głosu Kuronia używał poprawnej angielszczyzny.

Problem głosu i obrazu nie skończył się jednak na samym reportażu, bo po emisji programu stał się także przedmiotem propagandowej odpowiedzi władz PRL. Obecność aparatu państwowego była w reportażu Harrisa odczuwalna. Przejawiała się wciąż w śledzeniu, podsłuchiwaniu i kontrolowaniu kontaktów z opozycją, lecz nie oznaczała już pełnej władzy nad obiegiem informacji[588]. Reżim spróbował więc uzyskać wpływ na znaczenie programu w inny sposób: nie przez polemikę z zachodnim dziennikarzem, lecz przez krajową akcję dyskredytującą reportera, rozmówców oraz wykorzystane materiały. I był to zbiorczy atak[589]. Taki charakter miały dwa teksty opublikowane w polskiej prasie w styczniu 1986 r.: „Leci nowy kabarecik" w „Żołnierzu Wolności" oraz „Polska" Jerzego Urbana w „Szpilkach"[590].

Rzecznik rządu (podpisując się pseudonimem „Klakson"), jak przystało felietoniście tygodnika satyrycznego, kpi w nim z alternatywnej wizji Polski funkcjonującej na Zachodzie.

---

[588] Znamienne, że w tym obszarze ujawniła się świadomość narracyjnych przekazów konkurencyjnych stacji. Harris bowiem odniósł się do filmu Forda, ale nie wprost, tylko aluzją. W końcowej części *Whatever Happened…* Harris z *offu* informuje, iż „władza nie chciała się osobiście pojawić na ekranie w towarzystwie przedstawicieli opozycji". Tymczasem właśnie taki zestaw rozmówców udało się uzyskać Fordowi, który poprzez montaż wywiadów doprowadził do „dialogu" Wałęsy z Urbanem. Jego film, wcześniejszy o blisko rok, zdążył już zostać przez stronę rządową skomentowany, co pozwala odczytać deklarację przytoczoną przez Harrisa jako celowe nawiązanie, choć bez przywołania tytułu *The Road to Gdansk*.

[589] Jarosław Szymkiewicz, w podziemnym periodyku „Solidarność Radia i Telewizji" na bieżąco analizujący treści medialne, oceniał, że na przełomie lat 1985–1986 w państwowych mass-mediach generalnie rozpoczęła się zorganizowana akcja: „[T]o już nie jest przypadek, to już próg nowej fazy kampanii propagandowej. Już jakby przestali się bać. I wypluwają swoją nienawiść, pogardę i swoje chamstwo. I chyba jednak lęk, który ich prześladuje po nocach – rycerzy czystych rąk i czystej, niczym nie zmąconej myśli komunistycznej i patriotycznej zarazem" (Tatar [pseud.], *Ideolodzy w natarciu*, „Solidarność Radia i Telewizji" 1986, nr 5–6, s. 8–9. Pseudonimem „Tatar" [„Seweryn Tatar"] posługiwał się Jarosław Szymkiewicz – *Kto był kim w drugim obiegu? Słownik pseudonimów pisarzy i dziennikarzy 1976–1989*, D. Świerczyńska [red.], Warszawa 1995, s. 239).

[590] Wojskowy dziennik zapisał równoległą kartę propagandową, aktywnie uczestnicząc w działaniach przeciwko solidarnościowej „rewolucji pamięci", jak ujął to Tomasz Leszkowicz, badacz dziejów politycznych sił zbrojnych PRL. Już w przededniu stanu wojennego „Żołnierz Wolności" pisał o politykach opozycji, że są to „osobnicy marzący o rehabilitacji przebrzmiałych idei i zasad politycznych, które w swoim czasie okazały się całkowicie błędne i wielce szkodliwe" (T. Leszkowicz, *Spadkobiercy Mieszka, Kościuszki i Świerczewskiego. Ludowe Wojsko Polskie jako instytucja polityki pamięci historycznej*, Warszawa 2022, s. 616, 620, 636).

„Powstał tam zupełnie odrębny kraj o tej samej nazwie, stworzony w wyobraźni propagandystów, a wypełniający wyobraźnię tamtejszych widzów telewizyjnych i czytelników gazet", pisze Urban i przechodzi do omówienia reportażu Harrisa: „Pokazano kraj, w którym wszechobecny i wszystko sprawiający czynnik to konspiracyjna »Solidarność«, cała ludność zajęta jest bezustanną walką z władzami, a pozostały czas spędza w kościołach na politycznych nabożeństwach przeciwrządowych". Być może aby podkreślić swój dystans do takich produkcji wyznaje przy tym, że reportażu nie widział, a jedynie wysłuchał jego omówienia w Radiu Wolna Europa. Takie stwierdzenie jest wygodne, bo kolejne zarzuty wobec produkcji *Panoramy* opierają się na przeinaczeniach.

„Stopa życiowa ludności – twierdzi Harris – jest bowiem taka, jak w czasie okupacji hitlerowskiej!" – przypisuje mu Urban. Tymczasem w reportażu słowa o „zaciskaniu pasa niemal jak w czasie wojny" (a więc bez epatowania Hitlerem i z zastrzeżeniem) puentują długie, dokładne wyliczenie gwałtownego załamania wskaźników ekonomicznych, na czele z zadłużeniem wynoszącym 26 mld. dolarów.

Harris „powiada, że właśnie teraz, pod koniec '85 roku wojsko obsadziło fabryki, huty i kopalnie, aby tłumić wybuch niezadowolenia" – utrzymuje Urban. Brytyjski reporter wspomniał o dokładnie jednej fabryce, zakładach „Ursus" w Warszawie, których dawny pracownik Zbigniew Bujak poinformował go, że załogę zasilili w ostatnim okresie żołnierze z poboru. Trudno zweryfikować, czy po to żeby kontrolować nastrój, czy może uzupełnić niedobory kadrowe. Obecność żołnierzy w „Ursusie" jest jednak faktem, który potwierdzają filmowe zdjęcia tłumu pracowników opuszczających zakłady na koniec zmiany. Wśród nich kamera wyławia grupę żołnierzy, kaprala i szeregowców w wyjściowych mundurach[591]. Zatem jedyną „odrębną wersją z wyobraźni propagandysty" pozostał reportaż Harrisa jakim chciałby go widzieć Urban.

Artykuł „Leci nowy kabarecik" w wojskowym dzienniku dotyczył grudniowego wysypu filmów dokumentujących życie polskiej opozycji w zachodnich telewizjach – brytyjskiej, francuskiej i szwajcarskiej. O występujących w nich „awanturnikach politycznych" autor podpisany pseudonimem „Jan Lew" pisał w poetyce donosu: „Wiadomo, że ludziom tym żyje się świetnie, a to z różnych przyczyn, których na tym miejscu objawić nie sposób, a szkoda". Wyśmiewał „odwagę i nieugiętość takich facetów, jak Geremek, Woroszylski, Kuroń, Nowakowski, Onyszkiewicz", którzy pozują na zagrożonych „torturami w tiurmach", a zagranicznym korespondentom udzielają wywiadów, siedząc w wygodnych fotelach.

[591] Klakson [J. Urban], *Polska*, „Szpilki" 1986, nr 2, s. 14.

Ośmieszanie rozmówców szło w parze z poddawaniem w wątpliwość rzetelności dziennikarskiej przepytujących ich dziennikarzy. Autor wytykał „realizatorskie brakoróbstwo, wyrażające się również w użyciu starych i ogranych zdjęć, jako całkiem świeżych rewelacji", bo „dla zobrazowania okropnej sytuacji żywnościowej w Polsce roku 1985 wzięto zdjęcia ze sklepu rybnego z roku 1981", a w ogóle to zachodnie media posuwają się do kopiowania materiałów „Telewizji Polskiej, łapanych na gorąco za pomocą techniki video".

Tekst nie wymienia tytułów filmów i programów, ale dokładnie opisana sekwencja z Jackiem Kuroniem demonstrującym sposób ucieczki przed pościgiem – szyderczo porównana do anachronicznych scen ze *Stawki większej niż życie* – pochodziła z *Whatever Happened to Solidarity?*. „Jan Lew" kpił ze zdjęć kręconych z ukrycia na ulicach czy w warunkach konspiracyjnych, zaręczając, że to element autokreowania bohaterskiej legendy zachodnich mediów, które tak naprawdę mogą w PRL mogą pracować bez przeszkód.

Na łamy „Żołnierza Wolności" nie mogła przedostać się informacja, że niektóre z takich unikatowych materiałów z udziałem opozycjonistów realizowali operatorzy TVP czy Interpressu, dopuszczani na zasadzie wyłączności do kontrowersyjnych wydarzeń. Choć w polskich warunkach pozostawały niecenzuralne, to za odpowiednie honorarium trafiały do zagranicznych redakcji. W tej nieoczywistej wymianie korzyści polityczna granica między stronami stawała się płynna – liczyły się ujęcia, dostęp, materiały z pierwszej ręki. Dla zachodnich korespondentów dylematy etyczne schodziły na dalszy plan, bo ważne były dobre, nieosiągalne dla innych zdjęcia. Adam Michnik obejrzał u jednego z zagranicznych dziennikarzy na wideo swoje wyjście na wolność przez bramę więzienia w Barczewie. Film był, jak zanotował oburzony poeta Wiktor Woroszylski, „[n]akręcony ukrytą kamerą przez ubecję i […] sprzedawany przez Poltel za dolary!"[592].

Reakcja władz nie ograniczyła się przy tym do propagandowej dyskredytacji *Whatever Happened to Solidarity?*. Roberta Harrisa wpisano na listę cudzoziemców niepożądanych w PRL, co zamykało mu drogę do dalszej pracy reporterskiej w Polsce[593]. Prasowy atak

---

[592] W. Woroszylski, *Dzienniki. Tom 2. 1983–1987*, Warszawa 2018 (e-book), loc. 14526–14535. Kilka lat wcześniej Woroszylski w podobnych słowach komentował opublikowanie w „The New York Times" zdjęcia z zamkniętego dla postronnych ogłoszenia wyroku w procesie jedenastki: „Fotografował Interpress i sprzedawał za dolary" (*Ibidem*, loc. 6753–6745). Poltel oferował w 1982 r. zachodnim mediom wywiad nakręcony z Lechem Wałęsą przetrzymywanym w miejscu internowania w Arłamowie (K. Ruane, *Lech Walesa – still shouldering the burden of Solidarity's future*, „The Listener", 9 XII 1982, s. 3).

[593] AIPN, BU 1368/24506, Wniosek o wpisanie cudzoziemca do indeksu osób niepożądanych w PRL, 23 I 1986, b.p. Wniosek dotyczył również Kathleen O'Neil, researcherki *Panoramy*. Lakoniczne uzasadnienie brzmiało: „Zrealizowali wspólnie film telewizyjny »Co stało się z Solidarnością« wyświetlony w grudniu 1985 r. w telewizji

i decyzja administracyjna działały więc w tym samym kierunku: miały osłabić wiarygodność brytyjskiego przekazu, a zarazem utrudnić jego kontynuację[594].

### 5.4. Diagnozy społeczne – lata 80. XX w.

Dynamiczne przemiany brytyjskiego pejzażu telewizyjnego na przełomie lat 70. i 80. XX w. sprawiły, że telewizja zaczęła inaczej opowiadać o świecie i zamieszkujących go wspólnotach. Powstanie Channel 4 oraz zmiany programowe w BBC i kanałach ITV poszerzyły miejsce dla tematów związanych z różnorodnością społeczną i kulturową. Telewizja coraz wyraźniej odchodziła od obrazu kultury rozumianej wyłącznie jako dziedzictwo, pokazując ją także jako pole rozmowy, sporu i współistnienia w postimperialnej Wielkiej Brytanii.

Tradycyjny brytyjski ideał nadawcy publicznego (*public service broadcasting*) opierał się na przekonaniu, że radio i telewizja mają informować i pełnić funkcję edukacyjną, nie tylko dostarczać rozrywki. W połowie lat 80. XX w. ten model zaczął jednak słabnąć pod presją rynku reklamowego i rosnącego znaczenia pomiarów widowni jako grupy odbiorców atrakcyjnej dla reklamodawców[595]. Jak już zaznaczano, Channel 4 był odpowiedzią na tę zmianę. Miał podtrzymać ambicje telewizji misyjnej, a zarazem odnowić ją przez otwarcie na tematy, formy i środowiska słabiej obecne w kanałach głównego nurtu. Od początku pomyślano go jako miejsce dla programów bardziej eksperymentalnych, dla mniejszościowych głosów i dla zjawisk kulturowych trudnych do pokazania w dotychczasowym modelu telewizji publicznej[596].

Skutkiem tej zmiany było także inne spojrzenie na Europę Wschodnią. W połowie lat 80. XX w., wobec stagnacji sytuacji politycznej w PRL, brytyjskie media chętniej niż wcześniej sięgały po tematy wykraczające poza konflikt Solidarność – PZPR. Telewizyjne obrazy Polski z tego okresu nie były wyłącznie zapisem „tematu polskiego", lecz służyły także przybliżaniu brytyjskim widzom nieznanego doświadczenia społecznego i kulturowego. Programy o PRL stawały się więc sposobem poznawania kraju pozostającego po drugiej stronie żelaznej

---

BBC oraz USA i Kanady. Podczas pobytu w Polsce kontaktowali się ze strukturami podziemnymi" (*Ibidem*, [Pismo do płk. Wiesława Wilka, naczelnika Wydziału XV Departamentu II MSW], 14 II 1986, b.p.).

[594] Marcin Zaremba zauważył, że chwyt taki należał do arsenału propagandowych rozwiązań kolejnych I sekretarzy i ich ekip. Nazwał go retoryką wstydu. Stosujący narzucał narrację, bez dania szansy na nawiązania dialogu. „Wstyd chroni przed symetryczną odpowiedzią" – tłumaczył skuteczność tego działania badacz (M. Zaremba, *Wielkie rozczarowanie. Geneza rewolucji Solidarności*, Kraków 2023 [e-book], loc. 3180–3188).

[595] T. Elsaesser, *British Television in the 1980s: Through the Looking Glass*, [w:] *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, T. Elsaesser (red.), Amsterdam, 2005, s. 283–285.

[596] M. Brown, *A Licence to Be Different: The Story of Channel 4*, London 2007, s. 192–199.

kurtyny, a zarazem sprawdzianem tego, jak brytyjska telewizja potrafi mówić o innych wspólnotach. Sprzyjała temu polityka programowa otwarta na współpracę z twórcami z Polski, dzięki czemu te realizacje rzadziej pozostawały wyłącznie zewnętrznym komentarzem.

### 5.4.1. Emigracja

Wczesną wiosną 1983 r. w Wielkiej Brytanii przebywało około 900 Polaków odciętych od kraju przez stan wojenny. Dramatyczne wydarzenia w PRL nie oznaczały automatycznie nadania im praw pobytu. Urzędnicy brytyjskiego Ministerstwa Spraw Wewnętrznych (Home Office) wymagali od Polaków dowodów na to, że w kraju czekają ich prześladowania ze względu na przekonania religijne lub polityczne. Przedstawiciele organizacji pomagających Polakom otwarcie krytykowali to podejście, zauważając ironicznie, że „milicja nie wystawia certyfikatów mówiących, że zamierza kogoś prześladować". Z około 500 złożonych wniosków o przyznanie statusu uchodźcy, Home Office zatwierdziło zaledwie 38. Reszta Polaków musiała zadowolić się odnawialnymi wizami turystycznymi.

Takie dokładne dane prezentował reportaż *Polish Exiles* (reż. *Polscy uchodźcy*, reż. Anthony J. Bacon, 22 marca 1983) nadany w cyklu *Reporting London* telewizji Thames[597]. Pasmo reprezentowało gatunek *current affairs* i podejmował przede wszystkim sprawy miejskie i społeczne: od polityki samorządowej, transportu i usług publicznych po edukację, przestępczość, zdrowie, handel i przemiany obyczajowe Londynu. Spojrzenie na polską emigrację przymusową było przypadkiem materiału wywodzącego się z natury kroniki miejskiej, ale o szerszych ambicjach publicystycznych.

Odcinek otworzyły ujęcia z polskich delikatesów w Ealing, zachodniej dzielnicy stolicy. Reporter Peter Prendergast wytłumaczył widzom, że w niedzielne przedpołudnie sklep ten staje się specyficznym miejscem organizowania pomocy. Polacy mieszkający w Londynie tu właśnie nadają paczki z żywnością dla swoich rodzin w PRL. Zwyczajna scena z emigracyjnej dzielnicy od razu przedstawiła więc skutki stanu wojennego: rozdzielone rodziny, braki zaopatrzeniowe i zależność między londyńską codziennością a sytuacją w Polsce.

Reporter pokazywał następnie skutki decyzji brytyjskiej administracji, by większości Polaków nie przyznawać statusu uchodźcy. Wysłuchał Polaka, który opowiedział, że przebywał

[597] Fragment tego materiału udostępniony jest wśród archiwaliów reporterskich telewizji Thames w oficjalnym kanale stacji na YouTube. Zob. *Polish exiles | Solidarity Movement | Polish community in London | Reporting London | 1983*, „Thames TV" [online], https://www.youtube.com/watch?v=8r1JnVrSKFo [dostęp: 2.07.2026].

w Anglii u rodziny, gdy wprowadzono stan wojenny. Ponieważ jego zakład pracy w Polsce został zmilitaryzowany, mężczyzna obawiał się, że powrót do kraju może skończyć się oskarżeniem o dezercję. Inny rozmówca zadeklarował się Prendergastowi jako członek „Solidarności" i uczestnik antyrządowych demonstracji w Gdańsku. Płynąc z reporterem statkiem wycieczkowym po Tamizie wspominał, że wraz z kolegami jako szansę ucieczki potraktował udział polskiego żaglowca w regatach wielkich jednostek. Latem 1982 r. zeszli na ląd w Southampton. Jego wniosek o prawo pobytu również odrzucono.

*Polish Exiles* nie wahał się sięgnąć po drastyczne przykłady. W ciągu sześciu miesięcy poprzedzających emisję trzech Polaków odebrało sobie życie[598]. Jeden z nich był dawnym spawaczem ze Stoczni Gdańskiej. Przy jego ciele z rzeczy osobistych znaleziono tylko znaczek „Solidarność". Ten detal nadawał śmierci wymiar szczególnie czytelny dla brytyjskiego widza: prywatna tragedia została powiązana z symbolem ruchu, który w zachodniej wyobraźni oznaczał polski opór wobec komunizmu. Reporter mówił o tym stojąc przy budynku, gdzie wydarzyła się tragedia.

Materiał nie ograniczał się przy tym do oskarżenia brytyjskiej biurokracji. Pokazywał również argumentację drugiej strony. Urzędnik Home Office tłumaczył odmowy obawą przed precedensem oraz koniecznością kontroli imigracji. Deklarował przy tym uznanie dla wojennych zasług Polaków. Brzmiało to nieprzekonująco. Shirley Williams, labourzystowska deputowana, dawniej minister spraw wewnętrznych w gabinecie cieni, przypominała brytyjską tradycję udzielania schronienia prześladowanym oraz odwagę polskiego społeczeństwa w Sierpniu 1980 r.

W końcowych partiach programu reporter odwiedził polski kościół w Hammersmith – ważne miejsce życia emigracyjnego[599]. To tam skupiała się społeczność, zachodziła wymiana informacji i w specyficzny sposób nawiązywany był kontakt z krajem, poprzez transmisje londyńskich mszy w Radio Wolna Europa. Finał pozostawał gorzki. Home Office ogłosiło przedłużenie wiz o kolejne dwanaście miesięcy. Oddalało to groźbę wydalenia, ale nie zmieniało zasadniczego położenia rozmówców Prendergasta i reszty ich rodaków[600]. Nadal byli

---

[598] Reportaż podawał nazwiska rozmówców i tych trzech nieżyjących. Ze względu na brak możliwości zweryfikowania ich pisowni (nie wyświetlano ich w podpisach na ekranie), a co za tym idzie – danych biograficznych, autor rozprawy postanowił odstąpić od ich przytaczania.

[599] Jest to ta sama świątynia, w której Jerzy Skolimowski zrealizował scenę mszy w *Fusze*.

[600] Co charakterystyczne, to że wszyscy polscy rozmówcy Prendergasta posługują się językiem angielskim. Nadaje to dodatkowego pozytywnego rysu polskiej społeczności jako zasymiliowanej (czy też posiadającej podstawowe narzędzie do takiej asymilacji).

w świetle prawa jedynie turystami, którzy nie mogli legalnie pracować, sprowadzić rodzin ani bezpiecznie wrócić do komunistycznej Polski.

Pasmo dokumentalne BBC-2 *Forty Minutes*, emitowane w latach 1981–1994, opierało się na dyskretnej, możliwie nieingerencyjnej obserwacji (tzw. *fly-on-the-wall*). Portrety jednostek, małych wspólnot i instytucji konstruowano tak, by mikroskala codziennych doświadczeń pozwalała uchwycić dynamikę szerszych procesów społecznych. Podejście to wyrażało się w rezygnacji z narracji lektorskiej, ograniczaniu widocznej ingerencji reżysera oraz dążeniu do przedstawienia bohaterów w ich naturalnym otoczeniu[601] – zgodnie z hasłem cyklu: „Jak żyjemy dzisiaj" (*The way we live now*)[602]. Bohaterowie filmów funkcjonowali jako metonimiczne figury zbiorowych doświadczeń charakterystycznych dla lat 80. XX wieku: restrukturyzacji rynku pracy, przemian obyczajowych czy erozji opiekuńczego wymiaru państwa.

Różnorodność perspektyw wzmacniana była przez inkluzywną politykę redakcyjną BBC-2. Produkcje w cyklu *40 Minutes* nie powstawały w obrębie jednego stałego zespołu. W okresie trwania cyklu wyemitowano ponad 320 filmów, wyreżyserowanych przez dziesiątki twórców – od autorów rozpoznawalnych (Molly Dineen, Adam Curtis, Paul Watson) po reżyserów debiutujących przed brytyjską publicznością, w tym również Polaków. Bogdan Dziworski przedstawił *Więźnia* (*The Prisoner*, 1990; o mężczyźnie kończącym odbywanie wyroku i próbującym wrócić do życia na wolności)[603], Witold Starecki *Azyl* (*Asylum*, 1984) i *Niezapominajkę* (*Forget-Me-Not*, 1985) – sylwetka tego twórcy i oba filmy zostaną omówione w dalszej części rozdziału, a wspomniany już Tomasz Pobóg-Malinowski *English Lesson* (pol. *Lekcja angielskiego*, 1983) – niepozbawiony solidarnościowych wątków film eksplorujący podobny do reportażu *Reporting London* wątek ciemnej strony emigracji politycznej Polaków.

Protagonistami *English Lesson* byli członkowie załogi polskiego statku rybackiego eksplorującego łowiska na Południowym Atlantyku, którzy po wprowadzeniu stanu wojennego

---

601 E.M.T. [E.M. Turska], *Odcienie współczesnego życia*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1983, nr 1, s. 70–71.

602 *Forget-Me-Not. Thursday, 7 November 1985*, „BBC Programme Index" [online], https://genome.ch.bbc.co.uk/56907b4ed73949e89f81b3f77ed5dd56 [dostęp: 2.07.2026].

603 *The Prisoner. Thursday, 7 February 1991*, „BBC Programme Index" [online], https://genome.ch.bbc.co.uk/6acd61ef145747828d5f857973aedf9f [dostęp: 2.07.2026]. Protagonistę filmu, mężczyznę urodzonego bez ramion, a mimo to zajmującego się m.in. malarstwem, Dziworski przedstawił w *Kilku opowieściach o człowieku* (1983).

zeszli na ląd i poprosili o azyl w Port Stanley na Falklandach. Prolog filmu przedstawia siedmiu mężczyzn już nieźle zaaklimatyzowanych w Londynie, gdy biorą lekcję języka angielskiego. Ci, których imiona dają się łatwo przetłumaczyć z polskiego, wybrali odpowiedniki: Richard, Jack, Andrew, George. Bliżej przedstawieni zostają Ferdynand – jedyny, któremu w trakcie filmu uda się zdobyć legalne pozwolenie na pobyt, Roman – jedyny, o którym mówi się wprost, że należał do „Solidarności" w Szczecinie oraz Sławek – to on jest narratorem *English Lesson* i za nim podąża kamera Pobóg-Malinowskiego[604].

Narracja filmu biegnie dwutorowo: w londyńskiej teraźniejszości i we wspomnieniach z Falklandów, ilustrowanych materiałami fotograficznymi – to pasja Sławka, która powraca w różnych momentach. Po wprowadzeniu w Polsce stanu wojennego flotę cywilną zmilitaryzowano. Kapitanowie statków rybackich otrzymali zakaz wypuszczania na ląd nieżonatych marynarzy. Wiarygodnych informacji z Polski brakowało, a te oficjalne były czystą propagandą, dlatego załoga polegała na półsłówkach zaprzyjaźnionego radiooficera oraz szyfrowanych depeszach z kraju. Jedna z nich brzmiała „Tomka pogryzł pies", co odczytano jako wiadomość o aresztowaniu. Wtedy Sławek zdecydował się uciec – spontanicznie, bez konsultacji z innymi. Przeskoczył na pokład jednostki straży przybrzeżnej, a ku jego zaskoczeniu kilku kolegów zrobiło to samo[605].

Zgłosili się na policję i za pośrednictwem władz wyspy złożyli wnioski o azyl w Wielkiej Brytanii. Usłyszeli jednak, że bez paszportów nie wyjadą, a uzyskanie nowych może potrwać nawet siedem lat. Sławek wspominał ten stan jako „uwięzienie w wolności". Zaczęli pracować dorywczo, bo uciekli bez jakichkolwiek rzeczy osobistych. Gdy po kilku miesiącach Falklandy zajęły siły argentyńskie, traktowano ich jak potencjalnych komunistycznych szpiegów. Wtedy dopadła ich świadomość, że wymknęli się z jednej dyktatury wojskowej tylko po to, by znaleźć się pod drugą. W dodatku zaobserwowali dobrze znany Polakom paradoks historii: rodacy walczyli tu po obu stronach frontu – i w armii argentyńskiej, i w brytyjskiej. Po zwycięstwie Brytyjczyków protagoniści skorzystali z możliwości ewakuacji do Londynu.

Wielka Brytania okazała się jednak daleka od wyidealizowanego obrazu Zachodu. Wojenne doświadczenie nic nie zmieniło w przewlekłości procedury azylowej. Trafili

---

[604] Protagoniści funkcjonują w filmie tylko pod imionami. Materiały prasowe podawały nazwisko Sławomira – Żukowski (S. Reynolds, *Polish leave*, *op. cit*.).

[605] Film przedstawia grupę jako marynarzy z jednego statku. Najprawdopodobniej pochodzili jednak z aż sześciu jednostek (E. Kubowska, *Zeszli ze statków w stanie wojennym*, „Kurier Szczeciński", 21 XII 2018 [online], https://ekurier.24kurier.pl/Art/Show/106582 [dostęp: 2.07.2026]).

do przepełnionego hostelu i grupa zaczęła się rozchodzić. Dwóch wynajęło na spółkę pokój i kupili stare auto, inny dorabiał przygotowując paczki żywnościowe w polskim sklepie, w którym na regale z alkoholami stał posążek Jana Pawła II. Brytyjskim widzom ten wątek dawał próbkę socjalistycznej ekonomii: Polacy za granicą kupują luksusowe polskie towary eksportowe i wysyłają rodzinom do kraju pustych półek[606].

Samotność Sławka nadaje ton reszcie filmu. Niemal każda interakcja jest pretekstem do obserwacji o braku przynależności. Grupa folklorystyczna tancerzy ludowych, którą spotkał w hostelu, składała się z Polaków urodzonych w Wielkiej Brytanii. Sławek zastanawiał się więc, czy pielęgnują własne korzenie, czy raczej odtwarzają polskość, w której on sam coraz trudniej się rozpoznawał. Londyn, choć barwny i pełen życia, pogłębiał jego wrażenie alienacji. Na targowisku Portobello Market, przyglądając się mieszaninie języków i twarzy, wyraźnie uświadomił sobie, że w tej wielonarodowej mozaice pozostaje kimś bez własnego miejsca. Nie udało mu się utrzymać nielegalnej pracy w brygadzie remontowej. Przy czym wątek ten zdaje się nawiązywać do *Fuchy* Skolimowskiego, nawet tym, że remont odbywa się w zamożnej dzielnicy Kensington. Brygadzista – Rosjanin – był wyzyskiwaczem, manipulował lojalnością brygady, a Sławek ścierał się z nim przenosząc narodowe animozje, tak żywe w kraju, na emigracyjny grunt.

Pobóg-Malinowski pokazując wywiad Sławka na antenie Sekcji Polskiej radia BBC ujawnił pewną strategię, przyjętą być może, aby poprawić swoje szanse na zalegalizowanie pobytu. Opisując perypetie grupy prowadzący przedstawił protagonistów jako „członków Solidarności, którzy znaleźli się z złym miejscu i o złym czasie". Przy czym sformułowanie to zabrzmiało dwuznacznie, gdyż chodziło o doświadczenia z konfliktu argentyńsko-brytyjskiego, ale w oczywisty sposób „złym czasem" był dojmujący brak dokumentów i zalegalizowanego statusu. Zrezygnowany Sławek mówił o tym słuchaczom BBC, że jemu i kolegom pozostało tylko czekanie.

Nieoczekiwanie następuje sukces Ferdynanda, który wytrwale pisał listy do ONZ, Radia Wolna Europa, czy Margaret Thatcher. Właśnie z odpowiedzi nadesłanej z Downing Street 10 dowiaduje się, że brytyjski paszport czeka na niego w – działającej także współcześnie – sekcji Visas and Immigration Home Office w Croydon. Grupa marynarzy zbiera się ponownie, by towarzyszyć koledze w tym szczęśliwym momencie. Ferdynand otrzymuje dokument z pieczątką: „Ważny we wszystkich krajach świata – poza Polską", która dla Sławka

[606] Mimo że wskaźniki ekonomiczne wskazywały, że po pierwszym roku stanu wojennego eksport z PRL do Wielkiej Brytanii spadł o 21% (A. Paczkowski, *Wojna polsko-jaruzelska*, Warszawa 2021, s. 201).

brzmi jak diagnoza ich emigracyjnego statusu, boleśnie dosłowny symbol wykluczenia z własnej ojczyzny. Po powrocie do sublokatorskiego pokoju zostaje sam ze swoimi myślami. Słucha „audio listów" z Polski – kaset magnetofonowych nagranych przez jego rodzinę: surowych, pełnych napomnień o narodowych powinnościach opowieści ojca i relacji sióstr o codziennych troskach. Te taśmy przypominają mu o domu, który jest poza zasięgiem geograficznym i coraz bardziej oddala się emocjonalnie.

Punktem zwrotnym jest wizyta Sławka w galerii London Roundhouse, gdzie wybrał się na wystawę fotografii współczesnej Polski. Ogląda obrazy codzienności, oficjalnego życia politycznego i społecznego fotografowanego w kolorze i czarno-białe, poruszone, a przez to dynamiczne zdjęcia z zamieszek, demonstracji czasu stanu wojennego, satyrę polityczną z podziemia i zagraniczną (materiały wmontowywane są jako kadry filmu oraz pokazywane na ekspozycji). To wizualny skrót mijającego roku, który Sławek ogląda jak ktoś zarazem zaangażowany i już zdystansowany. Zadaje sobie pytanie czy miałby odwagę stanąć z flagą naprzeciw lufom w Szczecinie (nawiązując do treści jednego ze zdjęć) – bo realia zna tylko z mediów i z listów.

Finałowe sceny pokazują różne odcienie emigracyjnego zaangażowania. Film przywołuje demonstrację 12 grudnia 1982 r. w Hyde Parku, zorganizowaną w rocznicę wprowadzenia stanu wojennego, oraz nocny protest pod ambasadą PRL w Londynie, którego uczestnicy trzymali w rękach portrety m.in. Anny Walentynowicz oraz wznoszono okrzyki „Jaruzelski, będziesz wisiał!". Osobne miejsce zajmuje koncert Jacka Kaczmarskiego, w którym także biorą udział protagoniści. Polityka przenika się tu z kulturą i emocjami. Sławek wyznaje, że ma w sobie ambiwalencję, bo zachodnie wsparcie dla Polski wydaje mu się w dużej mierze jedynie retoryczne.

Wszyscy marynarze spotykają się w Wigilię na pasterce w polskim kościele – Sławek wyjaśnia widzom, że nikt w Polsce nie wyobraża sobie, by ją opuścić, niezależnie od osobistej religijności. Świątynia staje się zwłaszcza w tych czasach „małą ojczyzną". Ksiądz inicjuje modlitwę o to, by „Herodowie rządzący Polską zostali zniszczeni mocą bożą": twardy, wyraźnie polityczny język kapłana daleki jest od ewangelicznej łagodności. Sławek, wspomina zdjęcia z obozów internowania, które widział na wystawie, oraz przyjaciół, o których los się boi. Przyznaje, że czasem czuje się „jak szczur, który uciekł z tonącego okrętu" – pojawia się w nim ciężar emigracyjnej winy.

Podczas Wigilii u polskiej rodziny doświadcza ciepła i życzliwości, lecz zamiast ulgi odczuwa narastającą obcość. Mówi o sobie, że jest „z innej gliny", rozdarty między miejscem, z którego uciekł, a miejscem, do którego nie potrafi przynależeć. Decyduje się zadzwonić

do ojca do Polski. Oczekując na połączenie, w słuchawce słyszy komunikat „rozmowa kontrolowana". Ten mechaniczny głos staje się ostatnim akcentem filmu (powtarzany jest rytmicznie przez całość napisów końcowych), przypominając, że choć Sławek uciekł na drugi koniec Europy, dawne systemy i powiązania nie przestały na niego oddziaływać.

Mimo podrzucanych przez Tomasza Pobóg-Malinowskiego tropów solidarnościowych, losy bohaterów okazały się zaskakująco odległe od głośnych historycznych narracji: bliższe były mitologicznej tułaczce niż legendzie heroicznego oporu. Legendzie przywołanej *explicite*: sekwencję na wystawie w London Roundhouse kończy ujęcie wychodzącego z kadru Sławka, który odsłania portret Lecha Wałęsy (jest to zdjęcie wykonane podczas strajku w sierpniu 1980 r.). Stanley Reynolds w prasowej recenzji w „The Guardian" napisał, że Polacy „nigdy nie mieli szczęścia". Przypominał, że Polacy po wojnie byli wpuszczani do Wielkiej Brytanii, lecz zmuszeni do przechodzenia upokarzających procedur biurokratycznych, przypominających klimat „jak z Kafki". Dziennikarz jednocześnie uznał, że młodzi marynarze widzieli świat „w czerni i bieli" i nie rozumieli złożoności zachodniej polityki.

Najsilniejsze wrażenie zrobiło na nim wspomnienie z Falklandów: Polacy byli zszokowani, widząc angielskiego księdza udzielającego komunii argentyńskim żołnierzom tuż przed bitwą o Port Stanley. W podsumowaniu recenzent pisał, że *English Lesson* dał głos ludziom prostym, niepewnym, ale uczciwym – kontrastującym z „telewizyjnymi wszystkowiedzącymi", którzy zawsze mają gotowe opinie. Dzięki temu film wydał mu się świeży, autentyczny i cenny jako zapis doświadczeń tych, którzy naprawdę nie wiedzieli, „co się właściwie dzieje"[607].

Podobnie Sean Day-Lewis w „The Daily Telegraph" dostrzegł w filmie przede wszystkim historię ludzi, którym trudno było poczuć się w Londynie u siebie. Zarzucał jednak Pobóg-Malinowskiemu, że fragmentaryczna formuła *40 Minutes* źle służyła opowieści o tak wyraźnym początku i rozwinięciu. Film, jego zdaniem, potrzebował jeszcze kilku minut objaśniającego komentarza, który uczyniłby jego melancholijną refleksyjność bardziej konkretną. Jednocześnie recenzent doceniał ironiczny dystans tej historii, zwłaszcza niechęć Sławka do sentymentalizmu londyńskiej Polonii[608]. Daleko idącego uproszczenia dopuściły się „Aktualności Radiowo-Telewizyjne". Biuletyn Radiokomitetu opisując film skoncentrował się wyłącznie na podkreślaniu grozy egzystencji emigrantów politycznych: „Zapomniani przez nieprzychylnych urzędników z Home Office, bez pozwolenia na pracę, żyją na krawędzi nędzy

[607] S. Reynolds, *Polish leave*, *op. cit*.

[608] S. Day-Lewis, *The Poles who fled to Port Stanley*, „The Daily Telegraph", 25 II 1983.

w polskiej dzielnicy Londynu”[609]. Periodyk zaznaczył uczciwie, że to informacja o wprowadzeniu stanu wojennego w Polsce uruchomiła *exodus* protagonistów.

Reżyser z pewnością nie był zdystansowanym obserwatorem losu polskich marynarzy. Oddalił się od ideału obserwacyjności charakterystycznego dla *40 Minutes* i korzystał ze strategii bliższej polskiej tradycji dokumentu lat 70. XX w., w której obserwację łączono z uczestnictwem, aranżowaniem sytuacji i prowokacją służącą „uruchomieniu” rzeczywistości[610]. Pobóg-Malinowski rekonstruował spotkania, aranżował sytuacje i celowo przeplatał autentyczne wspomnienia bohaterów z inscenizowanymi ujęciami teraźniejszości. Przypadkowe spotkanie Sławka i Ferdynanda w tłumie na Portobello Market wydaje się chwytem fabularnym – zdarzeniem zbyt wygodnym, by w pełni uwierzyć w jego prawdziwość. Wątpliwość budzi zarówno samo „zderzenie się” w tłumie, jak i to, że właśnie ta rozmowa staje się impulsem do śmielszego eksplorowania przez Sławka wizji nomadycznej wolności. W tym sensie można mówić o obecności elementów kreacyjnych, właściwych przekazom dziennikarskim[611].

Efektem przemiany protagonisty jest rzucenie męczącej pracy i oddanie się pasji fotograficznej. A jako wyraz tęsknot artystycznych – wizyta w London Roundhouse. Dywagować można kto zabrał tam kogo, gdyż nie był to przypadkowy cel. Pobóg-Malinowski również wystąpił na wystawie *December ’82 Appeal for Poland*, w części filmowej prezentując widzom swój film *Sto dni* (odbyły się też seanse *Człowieka z żelaza* i brytyjskiego *Strajku*)[612]. W finale reżyser zrezygnował z wierności polskiej tradycji obyczajowej na rzecz kreowania dramaturgii, zakładając zapewne, że brytyjska publiczność i tak nie będzie świadoma, iż wieczerza wigilijna odbywa się przed pasterką.

Rozwiązanie stricte fabularne znajduje się w ścieżce dźwiękowej filmu. Komentarz z offu, prowadzony jako wypowiedź Sławka, nie został nagrany jego własnym głosem: brzmi

---

[609] *Polonica. Z Port Stanley do Londynu*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne” 1983, nr 4, s. 57–58.

[610] M. Przylipiak, *Poetyka…*, *op. cit.*, s. 37–38.

[611] *Ibidem*, s. 210.

[612] Wystawa w Roundhouse Gallery została otwarta 8 grudnia 1982 r. przez Neala Aschersona i związana była z rocznicą wprowadzenia stanu wojennego w Polsce. Jej pierwsza część dokumentowała miniony rok fotografiami i slajdami pochodzącymi z różnych źródeł w kraju i za granicą (zawodowców i zwłaszcza w polskiej części, amatorów), uzupełnione plakatami, ulotkami, książkami. Druga część obejmowała prace artystów różnych dziedzin – obrazy, rysunki oraz publikacje ilustratorów i karykaturzystów – przeznaczone na sprzedaż. W ramach wydarzenia odbyły się dwa recitale muzyczne i pokazy filmów. Całkowity dochód ze sprzedaży biletów i dzieł przeznaczono na Medical Aid for Poland, fundusz zawiązany jeszcze we wrześniu 1981 r. przez Związek Polaków w Wielkiej Brytanii. Trwała do 28 grudnia. (*Imprezy na pomoc dla Polski*, „Dziennik Polski”, 3 XII 1982; *Exhibition for Poland*, „Marylebone and Paddington Mercury”, 3 XII 1982).

inaczej niż wypowiedzi bohatera słyszane podczas lekcji angielskiego w prologu czy w wywiadzie dla radia BBC. Przywołany wcześniej Sean Day-Lewis odnotował ten zabieg i skomentował go wprost: „widz nie miał możliwości rozpoznać, że głos należy do niepodpisanego narratora, Toma Karola [aktora polskiego pochodzenia], który mówił z polskim akcentem na potrzeby filmu”[613]. Recenzent dodawał zarazem, że Pobóg-Malinowski tłumaczył i montował taśmy nagrane przez marynarzy, nie podając w wątpliwość wierności wobec ich języka i sposobu myślenia. Stawką nie jest więc zafałszowanie świadectwa, lecz stopień jego opracowania. Głos Sławka dociera do widza jako wypowiedź zredagowana, przetłumaczona i powierzona innemu wykonawcy. Dzięki temu film może prowadzić historię protagonisty płynniej niż zwykły zapis rozmowy, ale zarazem oddala się od jego osobowości. Intensywność i częstość komentarzy antyargentyńskich (tak Sławka-lektora, jak i kolegów, ale w jego relacji) sprawia wrażenie próby wykazania się „brytyjskim patriotyzmem” – publicznie przed widzami *40 Minutes* – wobec starań protagonistów o paszporty.

Punkt widzenia Sławka w *English Lesson* nie oddaje klasycznej narracji solidarnościowej, choć doświadczenie Solidarności pozostaje dla filmu ważnym kontekstem. Bohater nie występuje jako reprezentant ruchu ani nośnik jego ideałów, mimo wyraźnego odwołania do Solidarności podczas wywiadu dla radia BBC. Jego historia jest przede wszystkim świadectwem indywidualnego doświadczenia emigracji, politycznej niepewności i poczucia zawieszenia. Motywy związane z Solidarnością pojawiają się najobszerniej w warstwie wizualnej filmu i zostają dodatkowo wzmocnione retorycznie, ale nie tworzą opowieści o heroicznej wspólnocie. Pozwalają raczej zobaczyć mentalność ludzi, których losy zostały zmienione przez splot następstw wprowadzenia stanu wojennego w PRL i wojny o Falklandy. Film Pobóg-Malinowskiego nie buduje więc narracji patetycznej ani bojowej. Pokazuje jednostkę wrażliwą na doświadczenie Solidarności, a zarazem próbującą uporządkować własne poczucie przynależności.

Cykl reporterski *People to People*, emitowany przez Channel 4 w latach 1983–1989, eksplorował społeczności wcześniej rzadko obecne w brytyjskiej telewizji głównego nurtu. Pasmo miało charakter społeczny, co wynikało z polityki programowej *access television* (telewizji dostępnej), otwierało antenę na produkcje realizowane we współpracy z lokalnymi grupami i kolektywami. *People to People* proponowało widzom filmy dokumentalne o życiu codziennym i problemach wspólnot lokalnych, imigrantów czy klasy pracującej, wypełniając

[613] S. Day-Lewis, *The Poles who fled…*, *op. cit.*

misyjne powinności Channel 4 w latach 80. XX w. Zakończenie serii w 1989 r., pozycji z grupy postrzeganej jako „sumienie Channel 4", z powodów braku źródeł współfinansowania materiałów, w zasadzie zwiastowało nadejście nowych czasów – komercji[614]. Reportaż *People to People* pt. *Letter to Poland* (pol. *List do Polski*, reż. Richard Howson, 1983) zaprezentowany 11 grudnia 1983 r. przedstawiał aspekty funkcjonowania polskiej emigracji – powojennej i solidarnościowej[615]. Z perspektywy niniejszej rozprawy *English Lesson* to przykład narracji, w której indywidualny emigrant oprowadza po przestrzeniach życia na obczyźnie, podczas gdy *Letter to Poland* rozwinął tę formułę w bardziej panoramiczne ujęcie polskiej wspólnoty na Wyspach[616].

Diaspora ta jawi się jako skupiona na podkreślaniu różnic od PRL, pozostająca w ciągłej tęsknocie za zaginioną Arkadią Polski sprzed II wojny światowej. Zaprezentowano funkcjonujące ośrodki kultury, kluby polskich imigrantów, przedstawiono relacje z wydarzeń społecznych i politycznych, w tym – znanej z *English Lesson* – demonstracji polskich i brytyjskich sympatyków Solidarności w Londynie. Przewodnikiem po tym świecie jest Janusz Guttner, polski aktor. Otwierająca sekwencja *Letter to Poland* prezentuje go jako pasażera międzynarodowego pociągu z Moskwy do Paryża[617]. Jest to połączenie, do którego w Warszawie doprowadzani byli specjalni pasażerowie – działacze opozycyjni zmuszeni przez władze PRL do emigracji.

---

[614] J. Selway, *Channel 4 and a case of the seven-year itch*, „The Observer", 29 X 1989.

[615] „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" podały, że żona Richarda Howsona była Polką (*Polonica. Polska po dwóch latach*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1984, nr 2, s. 52).

[616] Poprzednie dekady przynosiły już przykłady produkcji niefikcjonalnych odnoszących się do tego zagadnienia. Film krótkometrażowy *End of a Polish March* (pol. *Koniec marszu*, prod. George Grafton Green, 1967), z kinowego cyklu *Look at Life*, poświęcono strategiom adaptacyjnych polskich imigrantów w Wielkiej Brytanii. Podobnie jak epizod *Our Neighbours from Poland* (pol. *Nasi sąsiedzi z Polski*), z sześcioodcinkowego cyklu edukacyjnego Granady dla młodzieży *Our Neighbours* (pol. *Nasi sąsiedzi*, reż. Peter Mullings, 1971), w którym Polacy przedstawiani byli obok Chińczyków, Cypryjczyków, Hindusów, Pakistańczyków i ludności karaibskiej. O domu opieki w Devon dla polskich weteranów mówiły dwie produkcje zrealizowane na przestrzeni ponad 20 lat: *Little Poland* (1964; brak pełnych danych produkcyjnych) i film BBC *Our Little Poland* (pol. Nasza mała Polska, reż. Greg Wade, 1986).

[617] Z pociągu tej samej trasy, również na tym paryskim dworcu wysiada Jerzy Janiszewski, bohater dokumentu *Solidarność* (reż. Loly Clerc, Francis Bouchet, 1983) francuskiej telewizji publicznej TF1. Uważność na doświadczenie emigracyjne Polaków wykazały w latach 80. XX w. telewizje i autorzy na całym świecie. Warto tu przytoczyć zachodnioniemiecki serial dokumentalny *Das bittere Wort: Exil* (pol. *Gorzkie słowo: wygnanie*, reż. Helga Reidemeister, 1987) telewizji NDR, którego jeden z odcinków przedstawiał oczekującą na azyl Ewę Marię; amerykańskie filmy *Citizens* (pol. *Obywatele*, reż. Richard W. Adams, 1986), o działaczach Solidarności, którzy próbują spełnić „amerykański sen" – ale niektórzy wracają do PRL, czy *After Solidarity: Three Polish Families in America* (pol. *Solidarność i co dalej? Trzy polskie rodziny w Ameryce*, reż. Gaylen Ross, 1987), o tym jak emigracja polityczna rzutuje na relacje rodzinne.

Guttner przenosi się z ośrodka dla imigrantów we Francji do Edynburga, a następnie Manchesteru i Londynu. Próbuje zrozumieć polską emigrację i odnaleźć w niej swoje miejsce. Rozmawia z prominentnymi postaciami jak Edward Raczyński, prezydent RP na uchodźstwie, który z goryczą wspomina „zdradę" aliantów w 1945 r. i późniejszy brak pomocy dla polskich weteranów. Spotyka kilkupokoleniową rodzinę, której najstarsi członkowie to właśnie powojenna emigracja, w polskiej szkole odbywa rozmowę z młodzieżą. Wśród głosów dzieci zaznacza się wypowiedź uczennicy, która uważa, że znajomość historii nie jest ważna w codziennym życiu. Poza percepcją dziecka jest oczywista sprzeczność z faktem, że dziewczynka mówi to zdanie po polsku, nauczona literackiego języka polskiego w polskiej szkole.

Prostowaniu takich dwuznacznych odczytań patriotyzmu służy zabieg narracyjny z listami Janusza do nastoletniego syna, który pozostał w Polsce – rozwiązanie, którego wariantu doświadczył Sławek w *English Lesson*. Również tutaj ojcowski głos kształtuje relację z synem językiem powinności: formułuje wskazówki, oczekiwania i konkretne zobowiązania, posługując się podniosłym, patriotycznym stylem. U Pobóg-Malinowskiego „audio listy" na kasetach wędrowały z Polski jako moralna busola dla syna rzuconego w obcy świat Zachodu. Howson przedstawił na emigracji ojca, który swoją niepewność wobec nowego świata próbuje maskować prezentowaniem jednoznacznych osądów wobec opuszczonego dziecka.

Już w pierwszym liście, pisanym w pociągu, Janusz informuje chłopca, że czuje wspólnotę z emigrantami z 1863 r., a w dalszych sięga symboliki narodowej i katolickiej. Właśnie sceny mszy i pogrążonych w modlitwie ludzi służą jako czynnik spajający polską emigrację i sprzyjający zachowaniu jej tożsamości (co współbrzmi z uwagą Sławka o londyńskim kościele jako „małej ojczyźnie"). Znak „Solidarność" i przedwojenne godło – orzeł w koronie – wpisane są w chrześcijańską ornamentykę kościołów i polskich uroczystości, przez które Janusz prowadzi brytyjskich widzów. Tak silnie zanurzoną w przeszłości narrację wspierają wykorzystane archiwalia, dotyczące niemal wyłącznie II Rzeczpospolitej i wojny światowej, kampanii wojennych i cierpień ludności cywilnej. Brytyjski widz mógł zapewne zrozumieć, że te materiały dotyczą polskiej przeszłości, bo cały film prowadził go przez polski temat, ale brak podpisów i objaśnień nie pozwalał precyzyjnie zorientować się jakie to wydarzenia z narodowej historii.

Ślad politycznego zróżnicowania emigracyjnego środowiska pojawia się wyłącznie w scenach dokumentalnych z demonstracji solidarnościowej w Londynie, zorganizowanej 12 grudnia 1982 r. Widać tam transparenty dwóch inicjatyw o różnej proweniencji ideowej:

Polish Solidarity Campaign i Solidarity with Solidarity, choć ich rozpoznanie wymaga od widza skupienia i pewnej orientacji w ówczesnej polityce[618]. *Letter to Poland* mocno eksponuje zwłaszcza grupę demonstrantów niosących religijny obraz i krzyże symbolizujące ofiary stanu wojennego, pokazaną w długim pasażu już w otwarciu. Znaczące jest również, że Howson i Pobóg-Malinowski odwołali się do tej samej demonstracji, w obu przypadkach wpisując w nią udział swoich bohaterów. Zbieżność ta może wskazywać, że zgromadzenie było dla realizatorów szczególnie nośnym obrazem emigracyjnej mobilizacji i brytyjskiego wsparcia dla Solidarności[619].

Richard Howson dążył do zrealizowania ambitnego, przekrojowego portretu polskiej emigracji, ale ten zamysł osłabił nadmiar wątków inscenizowanych i fabularyzowanych oraz widoczna w filmie tendencja do zamykania obserwacji mocnymi pointami, wizualnymi i narracyjnymi. Zastrzeżenie musi budzić „gra biograficzna", którą podjęli z widzami Howson i Guttner. Relacja Sławka z Pobóg-Malinowskim pozostaje kwestią otwartą do interpretacji. Założenie kim jest protagonista *Letter to Poland*: to osoba realna czy do końca pozostaje mistyfikowane, a rozwiązanie tej zagadki nie jest częścią filmu. Pewne fakty z życia Janusza – narratora i przewodnika pokrywają się z biografią Janusza Guttnera, inne są daleko posuniętą kreacją. Gdy wysiada z pociągu na paryskim dworcu i spotyka znajomych wywiązuje się następujący dialog:

> – Kiedy ty w ogóle wyszedłeś z „internatu"? Opowiadaj coś! – dopytuje znajomy.
> – Dzisiaj jest czwartek? To dwa tygodnie dokładnie – wyjaśnia Janusz i uzupełnia dalej relację na temat okoliczności wyjazdu z PRL. – Były pewne naciski. Mogłem się tam stawiać, ale wolałem nie.
> – Gdzie siedziałeś?
> – W Białołęce.
> – A co z żoną?

---

[618] PSC była postrzegana jako lewicowa i adresowana do Brytyjczyków, SWS jako bardziej inkluzywnie traktująca polskich imigrantów (M. Frybes, *Społeczne reakcje Zachodu na fenomen „Solidarności" i rola emigracyjnych struktur związku 1980–1989*, [w:] *NSZZ „Solidarność" 1980–1989. Tom 2. Ruch społeczny*, red. Ł. Kamiński, G. Waligóra, Warszawa 2010, s. 531, 547). Mimo różnej proweniencji, akcje były zgodne jeśli chodzi o pryncypia do tego stopnia, że ich przewodniczący wspólnie wystosowali list do redakcji tygodnika „The Observer", który opisał ideowe podziały między nimi, zapewniając o łączącej ich wierze w Solidarność. (H. Davenport, *Solidarity rivals crash over British campaign*, „The Observer", 10 I 1982; *All agree the Polish basics*, „The Observer", 24 I 1982).

[619] Autor rozprawy nie dotarł do dodatkowych źródeł produkcyjnych, które pomogłyby rozstrzygnąć, czy ekipy pracowały zupełnie niezależnie, czy wiedziały o równoległych realizacjach.

– Została z dzieckiem, ale chyba wyjadą.

Władze PRL naprawdę uruchomiły dla internowanych swoisty „program" wyjazdów za granicę. Niektóre osoby namawiano do tego osobiście (np. Bronisława Geremka), dla większości musiała wystarczyć ogólna propozycja składana przez przedstawicieli biur paszportowych (czyli MSW) w ośrodkach odosobnienia. Do 23 grudnia 1982 r. internowani złożyli ok. 1,3 tys. wniosków o paszporty emigracyjne – z 1 tys., którym je wydano 39 osób pochodziło z Warszawy. „Jeżeli jakaś osoba chciałaby wyjechać za granicę, posiedzieć sobie w Paryżu […] i w ten sposób państwo polskie zabezpieczone byłoby przed ich działalnością, to proszę bardzo. […] [E]kspulsowany może od razu wsiąść w pociąg i wrócić", pokpiwał Jerzy Urban, minister – rzecznik rządu gen. Jaruzelskiego[620]. Sytuacja odbiła się echem za granicą, zwłaszcza w krajach takich jak USA, które chętnie przyjmowały wydalonych.

Jednak Janusz Guttner na stałe opuścił Polskę w 1970 r.[621]. Nie był więc politycznym emigrantem stanu wojennego tak jak przedstawia go film, posuwając się przy tym do nadużycia, gdy podana jest informacja, że aktor był internowany[622]. Dał jednak protagoniście swoje nazwisko i zawód – wplecione do fabuły fragmenty spektakli, w których występuje, pochodzą z repertuaru Polskiego Ośrodka Społeczno-Kulturalnego w Londynie.

Zafałszowaniom tym poddała się prasa, pisząc: „Podobnie jak wielu jego rodaków, Janusz Guttner musiał zostawić rodzinę w Polsce, nie wiedząc, czy kiedykolwiek jeszcze ją zobaczy", czy: „List napisany przez niedawno wydalonego z Polski uchodźcę do pozostawionego w domu syna, stanowi punkt wyjścia do opowieści o aspiracjach i tożsamości społeczności politycznych uchodźców z Polski w Wielkiej Brytanii i we Francji"[623]. Rodzina Guttnera – pochodząca z Australii żona, z którą doczekał się dwójki dzieci – mieszkała w Londynie, a jego polskie pierwsze małżeństwo z aktorką Małgorzatą Braunek było bezdzietne i zakończyło się rozwodem w 1970 r.[624].

---

[620] M. Marcinkiewicz, *Emigracja lat osiemdziesiątych XX w. jako jedno z następstw internowania*, „Przystanek Historia" [online], https://przystanekhistoria.pl/pa2/tematy/emigracja/115932%2CEmigracja-lat-osiemdziesiatych-XX-w-jako-jedno-z-nastepstw-internowania.html [dostęp: 2.07.2026].

[621] *„Miałem w życiu trochę szczęścia. Pecha zresztą też. Normalnie". Z Januszem Guttnerem rozmawia Katarzyna Bzowska-Budd*, „Odra" 2022, nr 6, s. 75.

[622] W komentarzu lektorskim przekazana jest również informacja o stale trwających zwolnieniach z internowania. Jest to albo błąd merytoryczny (zwolnienia zakończyły się w grudniu 1982 r.), lub ślad mówiący o tym kiedy film faktycznie powstał, mimo daty produkcji „1983" w napisach końcowych.

[623] Zob. *Spotlight on Poland*, „Bracknell and Ascott Times", 8 XII 1983; S. Smithies, *Programme guide*, „The Guardian", 10 XII 1983.

[624] *„Miałem w życiu trochę szczęścia. Pecha zresztą też. Normalnie"…*, *op. cit.*, s. 75–76.

Reżyser oparł *Letter to Poland* za bardzo na sekwencjach zrealizowanych w sposób nie w pełni satysfakcjonujący pod względem warsztatowym i niekiedy balansujących na granicy kiczu. Poruszając się po Paryżu, Janusz trafia na skromne miejsce upamiętnienia górników z kopalni „Wujek". W zbliżeniu widać jego zadumaną twarz. W ciemnych okularach aktora wyraźnie odbija się szarfa z napisem „Solidarność", a jej lustrzane odbicie wypełnia oba szkła od krawędzi do krawędzi. Efekt ten sugeruje raczej precyzyjne zaplanowanie kadru niż spontanicznie uchwycony moment.

Fałszywa wydaje się sytuacja ze spotkania polskich wydawców w Londynie. Wszyscy uczestnicy posługują się językiem angielskim, ale w większości z dużym trudem, co rodzi podejrzenie, że zostali poproszeni o to, aby ułatwić percepcję widzom Channel 4. W scenie finałowej widz obserwuje Janusza i grupę jego polskich przyjaciół (to m.in. aktorka Dorota Zięciowska) na spacerze w parku, w którym trwa polonijny festyn. Minąwszy radosny korowód zespołów ludowych Janusz zatrzymuje się i zaczyna snuć refleksję o swojej podróży, w której wyjechał z Polski, ale spotykał Polaków w Paryżu i Londynie. „To gdzie jest ta nasza Polska?", pyta. Sytuacja nie pozostaje nierozstrzygnięta jak w przypadku dylematów Sławka z *English Lesson*. Przyjaciółka Janusza odpowiada mu bowiem: „Tutaj", wymownie kładąc sobie dłoń na sercu. Mocne emocjonalnie w założeniu, ale wypada irytująco patetycznie. W dodatku, to puentujące w założeniu ujęcie następuje już po pięćdziesięciosekundowej prezentacji napisów końcowych.

Trudno jednoznacznie odpowiedzieć, dlaczego Howson zdecydował się na tak daleko posuniętą kreację postaci Janusza. Nie wyjaśnia tego sama biografia reżysera ani jego prywatny związek z polskim tematem. Bardziej przekonujące wydaje się, że film potrzebował bohatera, który uosabiałby polski los: internowanie, przymusowy wyjazd, rozłąkę z rodziną i wierność ojczyźnie. Janusz został więc ukształtowany jako heroiczna figura Polaka na wygnaniu, zrozumiała dla brytyjskiej publiczności i łatwa do docenienia. Problem polega na tym, że ten efekt osiągnięto przez zatarcie różnicy między dokumentem a fikcją. Skutkiem były nie tylko wątpliwości etyczne, lecz także realne zafałszowanie odbioru filmu: krytycy opisywali jako biograficzną prawdę historię, która w kluczowych punktach była kreacją.

### 5.4.2. Religia i Kościół

Realia okresu pierwszej połowy lat 80. XX w. sprawiły, że religijność nie była w przedstawieniach Solidarności jedynie tłem obyczajowym, ale stała się jednym z kluczowych języków opisu oporu społecznego w PRL. Po zniesieniu stanu wojennego władza obawiała się,

że pielgrzymka Jana Pawła II do ojczyzny może być „bezpośrednim impulsem do odrodzenia się »Solidarności« sprzed 1981 r.", jak ujął to gen. Czesław Kiszczak, minister spraw wewnętrznych[625]. Związek między religią a wydarzeniami w Polsce był dostrzegany na Wyspach, uruchamiając konkretne gesty solidarności. Brytyjska Rada Kościołów (British Council of Churches) interesowała się losami osób internowanych i ich rodzin, zwracając się o informację na ten temat do Ambasady PRL w Londynie. Organizacja przekazała do Polski datki i pomoc rzeczową o wartości 10 mln funtów, pochodzącą ze zbiórek wśród wiernych zrzeszonych w niej związków wyznaniowych[626]. Uwzględnienie w niniejszej rozprawie brytyjskich przekazów niefikcjonalnych poświęconych polskiemu katolicyzmowi jest więc ze wszech miar zasadne.

Religia w Wielkiej Brytanii lat 80. XX w. należała przede wszystkim do sfery kultury i tradycji, pełniąc funkcję prywatnego moralnego punktu odniesienia. Rola praktyk konfesyjnych była bardziej symboliczna niż polityczna. Programy religijne w brytyjskiej telewizji w tym okresie miały charakter pluralistyczny i ugruntowany tradycją państwa wielokulturowego, ukazując religię jako zjawisko społeczne, kulturowe, etyczne i liturgiczne. Wspólną cechą wszystkich nadawców – publicznych i komercyjnych – była równowaga między transmisją obrzędów, refleksją moralną, edukacją a formą dokumentalną, przy jednoczesnym poszanowaniu różnorodności wyznań[627]. Zestawienie tych praktyk z polskim doświadczeniem pokazuje wyraźny kontrast: w PRL obecność Kościoła w mediach była ograniczana i kontrolowana, czego przykładami były przesunięcie radiowych transmisji mszy do programu lokalnego o mniejszym zasięgu oraz wykorzystywanie telewizji w kampaniach wymierzonych w duchownych i instytucję kościelną[628].

BBC utrzymywała najbardziej klasyczny model. W niedzielnych pasmach porannych (*This Is the Day*, *Articles of Faith*, *Umbrella*) łączono transmisje nabożeństw, komentarz teologiczny i popularyzację religii różnych tradycji – chrześcijańskich i pozachrześcijańskich.

---

[625] A. Dudek, R. Gryz, *Komuniści i kościół w Polsce (1945–1989)*, Kraków 2006, s. 395–397.

[626] A.P. Kłosowski, *Wielka Brytania wobec stanu wojennego w Polsce (1981–1983)*, Toruń 2021, s. 466.

[627] M.G. [pseud.], *Na antenach świata. Wielka Brytania*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1989, nr 3, s. 63–67.

[628] A. Dudek, R. Gryz, *Komuniści i kościół w Polsce*…, *op. cit.*, s. 402, 411–413. Władza utwierdzała samą siebie w słuszności swojej strategii poprzez badanie opinii publicznej. Sondaż zorganizowany w 1985 r. wskazywał, że 53% ankietowanych sądziło, że władze nie powinny „pomijać milczeniem antyrządowe wystąpienia [sic!] księży i nie reagować w ogóle", 40%, że „powinno się to krytykować w prasie, radiu i telewizji" (Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP SA [dalej: ODiZP TVP], 4627/84, Komunikat z badań nr 9/361. „Stosunki Państwo–Kościół w opinii społecznej", [luty 1985 r.], b.p.).

Centralnym punktem programu stacji do dzisiaj pozostaje *Songs of Praise* – nadawany od 1961 r. magazyn wspólnotowy, który prezentuje śpiew chórów wiernych różnych wyznań, ekipa odwiedza parafie i związki wyznaniowe, prezentując kościoły, cerkwie, synagogi, zbory itp. W pasmach wieczornych BBC nadawała w latach 80. XX w. cykle analityczno-refleksyjne: *Everyman* i *Heart of the Matter*. Podejmowały nośne dylematy moralne i społeczne, takie jak aborcja, homoseksualność duchownych, czy odpowiedzialność jednostki za stan społeczeństwa, wpisując religię w kontekst życia publicznego.

Channel 4 kultywował ton bardziej publicystyczny i świecki. Magazyn *Not on Sunday* oraz cykle *7 Days*, czy *Time to Talk* ukazywały religię z perspektywy społecznej, w dialogu z różnymi światopoglądami, unikając tonu kaznodziejskiego. Wśród form muzycznych popularność zdobywał cykl gospel *People Get Ready*, podkreślający emocjonalny i wspólnotowy wymiar wiary. Komercyjna sieć ITV kontynuowała tradycję bezpośrednich transmisji nabożeństw w programie *Morning Worship*, reprezentując nurt konfesyjny i integrujący[629].

Zainteresowanie Brytyjczyków Polakami nasilało się w okresie podróży apostolskich Jana Pawła II, tak na Wyspy (1982), jak i do PRL (1979, 1983, 1987). Dostrzegano specyficzne polskie doświadczenia związane z tym pontyfikatem, wkraczające w obszar polityki w sposób dla Brytyjczyków niedostępny. To podczas papieskich uroczystości „Polacy się policzyli", o czym pisał historyk Jan Skórzyński[630]. Wygłoszona w 1979 r. w okolicach Nowej Huty homilia o godności ludzkiej pracy przekreśliła monopol partii komunistycznej na reprezentowanie interesów robotniczych. Świetna samoorganizacja ogromnych mas ludzkich, ład i porządek panujący w czasie pierwszej wizyty papieża-Polaka w kraju, zapowiadały masowy rozwój Solidarności[631].

Telewizja informacyjna Independent Television Network (ITN), dostępna w sieci ITV, w czasie pielgrzymki w 1983 r. nadawała codziennie półgodzinną relację z Polski[632]. We wspomnianym w pierwszej części rozprawy programie *Pope in Poland* (pol. *Papież w Polsce*, real. Stewart Purvis) z religijnego cyklu *Credo* (w London Weekend Television –

---

[629] M.G. [pseud.], *Na antenach świata. Wielka Brytania*, *op. cit.*

[630] J. Skórzyński, *Krótka historia Solidarności. 1980–1989*, Gdańsk 2014, s. 25. Podobną obserwację poczynił w 1981 r. krytyk filmowy Tadeusz Sobolewski. „Tłum był spokojny i pogodny – pisał o wiernych w 1979 r. – Ludzie przyglądali się sobie, zobaczyli, jak wygląda naród na swobodzie, pozbawiony opieki nieznośnego mentora" (J. Głowa, *Portrety zbiorowe w dokumentalnych „filmach tłumnych"*, [w:] M. Jankun-Dopartowa, M. Przylipiak (red.), *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*, Kraków 1996, s. 192).

[631] M. Zaremba, *Wielkie rozczarowanie*…, *op. cit.*, loc. 12678–13409.

[632] R. Wojdan-Jaskulska, *Polonica w radiu i telewizji*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1984, nr 2, s. 23–24.

ITV), wyemitowanym 12 czerwca 1983 r. wystąpiło czworo komentatorów związanych z Polską. Obserwacjami związanymi z rozpoczynającą się drugą pielgrzymką Jana Pawła II podzielili się Grażyna Sikorska z ośrodka badawczego Keston College, zajmującego się wolnością religijną w bloku wschodnim, Krzysztof Bobiński, korespondent dziennika „The Financial Times" w PRL, Bolesław Sulik oraz ks. Jerzy Popiełuszko. Kapłan wyraził nadzieję, że pielgrzymka będzie duchowym świętem dla Polaków i „da siłę Solidarności". Dziennikarka Janet Radcliffe, gospodyni *Credo*, zwracała uwagę na aspekt fizycznego bezpieczeństwa, które zapewnia Kościół w PRL, informując że w myśl praw stanu wojennego msze są jedynym wyjątkiem od zakazu organizowania publicznych zgromadzeń. Program bodaj za mocno zawierzył tezie o „postępującej normalizacji", forsowanej przez oficjalne czynniki, której jaskrawym przeciwieństwem było niedawne zabójstwo Grzegorza Przemyka, jaskrawy przykład niebezpieczeństw czyhających na Polaków.

Zderzenie etosu chrześcijańskiego i potrzeby religijnych praktyk ze światopoglądem laickim oraz forsowaniem przez władzę świeckich obrzędów w PRL i szerzej, w systemie sowieckich wpływów, niejednokrotnie stawało się przedmiotem analiz w omawianym okresie. Pasmo BBC *Everyman* (pol. *Każdy*, emisja 1977–2005) zaprosiło widzów w 1986 r. na czteroodcinkowy cykl filmów dokumentalnych *The Hammer and the Cross* (pol. *Krzyż i młot*, real. John-Paul Davidson, David M. Thompson, 1985), poświęconych praktykowaniu wiary w państwach autorytarnych. Pierwszy wprowadzał w temat, przedstawiając sytuację od ZSRS do Nikaragui, kolejne – indywidualne: na Kubie, w Etiopii i w Polsce.

Odcinek *Poland – The Pilgrims' Protest* (pol. *Pielgrzymka protestu*) przedstawiał znaczenie marszu pątników na Jasną Górę jako zjawiska religijnego i społecznego w realiach Polski lat 80. XX w. Koncentrował się na symbolu Czarnej Madonny z Częstochowy – „Królowej Polski" – jako centralnego archetypu wiary i tradycji narodowej, który przez sześć stuleci towarzyszył narodowi w czasach utraty niepodległości. Film podkreślał, że w komunistycznej Polsce pielgrzymowanie funkcjonuje jako akt sprzeciwu, a hierarchia kościelna zachęca do także takiego przeżywania wiary. Po delegalizacji Solidarności popularność pielgrzymki gwałtownie wzrosła: w 1985 r. uczestniczyło w nim około ośmiu milionów osób, z czego pół miliona w rocznicowych uroczystościach 15 sierpnia. Z Gdańska, z parafii Lecha Wałęsy (rozmowa z nim rozpoczynała film), twórcy podążyli szlakiem pielgrzymów, badając wiarę polskich katolików, ich przywódców, wskazywali męczenników – i określali przeciwników. Film stawiał pytanie, dlaczego czterdzieści lat rządów

komunistycznych nie osłabiło, lecz wzmocniło wpływ i autorytet Kościoła katolickiego, czyniąc z niego główną oś duchowego i społecznego oporu[633].

Po amerykańskiej premierze serial został gruntownie skrytykowany na łamach „The New York Times" za ideologiczną stronniczość i powierzchowność analizy relacji między chrześcijaństwem a komunizmem. Dziennikarz John Corry zarzucał twórcom moralny relatywizm, który doprowadził do utożsamienia komunizmu z „praktycznym chrześcijaństwem" – tezy, jaką recenzent uznał za historycznie i teologicznie absurdalną. Autor przekonywał, że zamiast ukazać rzeczywisty konflikt między tymi dwiema doktrynami, przedstawili go jako proces „wzajemnego porozumienia". Należy jednak zaznaczyć, że tekst powstał po pierwszym odcinku *From Russia to Nicaragua*, zarysowującym temat na biegunach dwóch państw będących czołowymi wrogami ideologicznymi administracji Reagana. Amerykański dziennikarz kreślił filipikę przeciwko BBC w określonym celu, punktując manipulację zapisami filmowymi z pielgrzymki Jana Pawła II do Nikaragui w 1983 r. Zarzucał też stacji sugerowanie, że Kościół katolicki w tym kraju znalazł się „na czele rewolucji marksistowskiej", choć miejscowi biskupi byli represjonowani, a część duchowieństwa sprzeciwiała się instrumentalizacji religii przez sandinistów[634]. Wątek nikaraguański dobrze pokazuje przy tym, że serial BBC wpisywał polski katolicyzm oporu w znacznie szerszą, ale niejednoznaczną mapę zimnowojennych napięć między religią a komunizmem. Ten sam Jan Paweł II, którego pielgrzymki wzmacniały w Polsce język społecznego sprzeciwu, w Ameryce Łacińskiej dystansował się od teologii wyzwolenia i od prób utożsamiania chrześcijaństwa z rewolucją marksistowską[635].

Kontrowersyjność próby połączenia dwóch przeciwstawnych systemów musiała być na tyle atrakcyjna, że Channel 4 w 1988 r. wróciło do niej w trzyodcinkowym cyklu *The Faith of Marxism* (pol. *Wiara w marksizm*, real. John Mair). „Prowadzący program profesor David McLellan, jeden z czołowych w Wielkiej Brytanii znawców marksizmu, a jednocześnie praktykujący katolik, w rozmowach z przedstawicielami obu światopoglądów dokonał analizy chrześcijaństwa i marksizmu jako dwóch zwalczających się systemów wiary, mimo wielu

---

633 *The Hammer and the Cross. Sunday, 16 February 1986*, „BBC Programme Index" [online], https://genome.ch.bbc.co.uk/f4c392a667d54fd7846b90fcc3416d7e [dostęp: 2.07.2026].

634 J. Corry, *TV Reviews; A Documentary Series, 'Hammer And The Cross'*, „The New York Times" [online], https://www.nytimes.com/1986/08/07/movies/tv-reviews-a-documentary-series-hammer-and-the-cross.html [dostęp: 2.07.2026].

635 A. Gruszczak, *Watykan – pontyfikat papieża-pielgrzyma*, [w:] *Historia polityczna świata XX wieku*…, *op. cit.*, s. 486.

analogii i znacznego podobieństwa stawianych sobie celów", relacjonowały „Aktualności Radiowo-Telewizyjne"[636].

Wyraźną granicę nakreślił reportaż *Herod Wears a Red Star* (pol. *Herod spod czerwonej gwiazdy*, reż. Andrew Barr, 1988; cykl *Human Factor* w TVS – ITV) przedstawiający Polskę schyłkowego PRL w 1988 r. W jasełkach wystawianych w kościele scenicznemu Herodowi świeci czerwona gwiazda – a żeby blask nie był zbyt rażący i symbolika wyraźniejsza, grający go nastolatek nosi czarne okulary. Później zwróciła na to uwagę jedna z recenzji, komentując zwłaszcza wątek angażowania nastolatków do działań propagandowych i przeciwdziałanie ateizacji młodzieży podczas wakacyjnych obozów (chodzi o tzw. oazy). „Solidarność toczy walkę o umysły młodej generacji", napisał tabloid „The Daily Echo"[637]. Program zrealizowany był z wyraźnie antykomunistycznym przesłaniem, nie zawierał żadnych intelektualnych dywagacji na temat możliwych punktów stycznych etyki marksistowskiej i chrześcijańskiej.

Reportaż opierał się na rozmowie reportera Teda Harrisona z anonimowym katolikiem, pokazywanym tyłem do kamery i komentującym wraz z nim oglądane materiały wideo. Już ten zabieg wzmacniał wrażenie konspiracji: rozmówca mówił poprawną angielszczyzną, lecz jego nazwisko miało pozostać ukryte, ponieważ katolicy w Polsce nadal mieli być narażeni na represje. Program wpisywał się więc w znany już schemat przeciwstawienia katolicyzmu i komunizmu, ale robił to w tonacji bardziej alarmistycznej niż inne audycje.

Program sugerował, że konflikt katolicyzmu z komunizmem rozgrywa się w procesie formowania najmłodszego pokolenia. Ilustrowały go różnorakie ujęcia udziałem dzieci (lektor informuje, że pochodzą z rodzin działaczy nielegalnej „Solidarności" z warszawskiej Woli): wakacyjne obozy, religijne śpiewy, tytułowe jasełka. Anonimowy rozmówca tłumaczył, że polskie dzieci intuicyjnie wybierają prawdę, rozumianą jako triada wartości: Chrystus, Kościół, Solidarność. Ich rodzice muszą funkcjonować w dwójmyśleniu między oficjalnym językiem państwa a prywatnym środowiskiem opozycyjnym. Harrison dopowiadał z podziwem, nazywając dzieci uczestniczące w przedstawieniu „wrogami państwa".

Obok dziecięcych pojawiały się przykłady szerszej aktywności środowisk katolicko-solidarnościowych: pomoc charytatywna, działalność kulturalna (co ilustrowała sekwencja wspólnego oglądania filmu dokumentalnego o Janie Pawle II przez grupę dorosłych[638])

---

[636] M.G. [pseud.], *Na antenach świata. Wielka Brytania*, *op. cit.*, s. 67.

[637] *Risks jail for film*, „The Daily Echo", 24 IX 1988.

[638] Jest to film dokumentalny *Credo* (reż. Andrzej Trzos-Rastawiecki, 1984) o podróży apostolskiej Jana Pawła II do Polski w 1983 r. Wyprodukowany przez Episkopat Polski i Stolicę Apostolską film, zrealizowany przez filmowców na co dzień pracujących w PRL-owskiej kinematografii, nakręcony i zmontowany na wypożyczonym

i przedsięwzięcia drugiego obiegu informacji: działalność Radia Solidarność, rozrzucanie ulotek w miejscach publicznych, przykłady wydawnictw bezdebitowych. Nie tworzyły one jednak osobnego tematu reportażu, lecz służyły wzmocnieniu tej samej tezy: po delegalizacji Solidarność przetrwała tam, gdzie opór polityczny mógł połączyć się z religijnym językiem. Jak rzadko w omawianych w rozprawie przekazach, zwrócono uwagę także na środowiska wiejskie. Fragment reportażu poświęcono wsi, w której wzniesiono drogę krzyżową ze stacjami oznaczonymi datami z historii Polski niemile widzianymi oficjalnie (np. 17 września 1939 r.). Łączyło to katolicką symbolikę z narodową pamięcią wypieraną przez oficjalny przekaz. Tu jedyny raz padł przykład konkretnych represji za aktywność religijną. Władza w odwecie ograniczyła liczbę kursów autobusu sieci PKS do wsi do kilku tygodniowo.

Opresyjność PRL-owskiego systemu światopoglądowego podkreślały komentarze rozmówców – grupy wiernych z kościoła w miejscowości, której nazwy nie wymieniono, bo „katolicy w Polsce są prześladowani". Nie ujmując nic poczuciu osób wypowiadających, warto zwrócić uwagę, że program był zrealizowany w okresie przełomu lat 1987/1988 (o czym świadczy jasełkowe przedstawienie i świąteczny anturaż kościoła), a więc około pół roku po pielgrzymce Jana Pawła II do ojczyzny, co trudno przyjąć za dowód na prześladowania. Ted Harris włączył się w tą stylistykę kreowania atmosfery zagrożenia, twierdząc z przejęciem, że nagranie musiało być przemycone za granicę, gdyż zawierało bardzo niecenzuralne treści. Pewnym wyjaśnieniem, dlaczego przyjęto taką specyficzną optykę, może być informacja z napisów końcowych programu, składająca podziękowanie za pomoc „Studio video

od niej sprzęcie. W czasach PRL nigdy nie trafił do oficjalnej dystrybucji, zepchnięty do takich właśnie pokazów poza oficjalnym obiegiem, najczęściej z kopii na nośnikach VHS. Zapowiadając produkcję pisano wręcz o planowanych „pokazach w kościołach" (M. Miklaszewska-Chylak, *W stronę papieża*, „Tygodnik Katolicki" 1984, nr 4, s. 4). Władza zagrodziła *Credo* wstęp do kin, gdyż przejęła się w filmie „kontrowersyjnymi fragmentami, w których ukazano ludzi pozdrawiających papieża »gestem zwycięstwa«, powiewające transparenty z napisem »Solidarność«", poinformował raport cenzury (AAN, GUKPPiW, 130, Informacje o niektórych zjawiskach…, *op.cit*., k. 45).

Solidarności Walczącej”[639]. Organizacja ta stanowiła radykalny odłam polskiej opozycji, zajmujący nieprzejednaną, otwarcie wrogą postawę wobec władz PRL[640].

W kontraście do tej narracji, wizja Kościoła i jego roli społecznej przedstawiana przez Jana Pawła II była znacznie bardziej zniuansowana. Podczas swojej trzeciej pielgrzymki do ojczyzny w 1987 r. papież unikał retoryki konfrontacyjnej, podkreślał, że prawdziwe pojednanie wymaga poszanowania ludzkiej wolności i godności, co stanowiło czytelne przypomnienie o granicach kompromisu między państwem a obywatelami[641]. Właśnie ten wymiar pontyfikatu stał się osią narracyjną biograficznego odcinkowego filmu dokumentalnego BBC *Papa Wojtyla* (reż. Richard Denton, 1988), zaprezentowanego w cyklu *Everyman*[642].

Trzyczęściowy serial, zrealizowany przez BBC z okazji dziesiątej rocznicy wyboru Karola Wojtyły na papieża, przedstawiał drogę jego życia oraz główne kierunki pontyfikatu Jana Pawła II. W pierwszej części ukazano biografię Wojtyły – od młodości i przejść z władzami w Polsce podczas krakowskiego biskupstwa po wybór na Stolicę Piotrową w 1978 r. Richard Denton, autor serialu, uzyskał zgodę na nagranie rozmowy z papieżem, dzięki czemu widzowie BBC poznali osobistą refleksję Jana Pawła II nad późnym odkryciem powołania i reakcję na watykańską elekcję. Kolejne odcinki poświęcono analizie problemów współczesnego Kościoła i reakcjom papieża na wyzwania teologii wyzwolenia w Ameryce Łacińskiej, postulaty liberalizacji nauczania w świecie zachodnim oraz rozbieżności między tradycją a oczekiwaniami wiernych.

Odniesienia do Polski wskazywały, że pontyfikat Wojtyły wyrastał z doświadczeń Kościoła pod rządami komunistycznymi i z przekonania o moralnej roli wiary

---

[639] Wg informacji Służby Bezpieczeństwa, komórka ta miała powstać latem 1986 r., w celu kopiowania „na kasety filmów polskich i zagranicznych nie dopuszczonych do rozpowszechniania w kraju przez cenzurę” (AIPN, BU 1708/3369, Pietrasieńska Irena. Nielegalna organizacja pn. „Solidarność Walcząca”. Praca dyplomowa napisana pod kierunkiem płk. mgr. Stefana Rapałło. Legionowo: Wyższa Szkoła Oficerska MSW im. Feliksa Dzierżyńskiego, 1988, k. 38–39). W praktyce trudno znaleźć ślad takiej działalności, nie wspomina o niej nawet monograficzny serwis Instytutu Pamięci Narodowej, poświęcony Solidarności Walczącej („Solidarność Walcząca” [online], https://sw.ipn.gov.pl [dostęp: 2.07.2026]). Współpracy Solidarności Walczącej z telewizją TVS nie odnotowała historyczka Joanna Pyłat w szkicu poświęconym związkom organizacji z Wielką Brytanią (J. Pyłat, *Sympatycy Solidarności Walczącej w Wielkiej Brytanii*, „Biuletyn IPN” 2017, nr 5, s. 58–67).

[640] Nagranie gotowego programu przemycono do Polski, znalazło się w zbiorach domowych co najmniej jednego działacza. Zob. AIPN, BU 3650/204, Program telewizji angielskiej TVS pt. „The Human Factor” (reż. Andrew Barr) [1988], kaseta VHS.

[641] I. Masny, *III pielgrzymka Jana Pawła II do Polski – 1987 rok. Lekcje podmiotowości*, „Centrum Myśli Jana Pawła II” [online], https://jp2online.pl/publikacja/UHVibGljYXRpb246MTIz [dostęp: 2.07.2026].

[642] Zob. *Na antenach świata. Wielka Brytania*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne” 1988, nr 11, s. 41–42.

w społeczeństwie pozbawionym wolności. Serial przedstawiał jednak te doświadczenia również jako źródło jego nieufności wobec teologii wyzwolenia i trudności w zrozumieniu społecznych realiów Ameryki Łacińskiej. Trzeci odcinek odchodził od biografii ku obserwacji papieża-pielgrzyma, który nadał swemu urzędowi globalny i wyraźnie medialny charakter. Relacja z Paragwaju pokazywała zarazem jego stanowczość wobec dyktatury Stroessnera: papież wymusił spotkanie z opozycją i przypomniał, że poszanowanie praw człowieka wynika z godności osoby, nie z politycznej wygody. Serial przedstawiał więc Jana Pawła II jako obrońcę wolności wobec autorytarnych władz, a zarazem papieża centralizującego Kościół, nieustępliwego doktrynalnie i podejrzliwego wobec ruchów, w których dostrzegał wpływy marksizmu[643].

### 5.4.3. Dalej od Solidarności, bliżej szarej codzienności

Brytyjski dyskurs telewizyjny dotyczący Polski, równolegle z problematyką religijną, obejmował także kulturę, codzienność i obyczaj. W programach i filmach poświęconych sztuce i społeczeństwu pojawiał się inny, mniej patetyczny, a bardziej antropologiczny obraz kraju – pozbawiony jednoznacznych odniesień politycznych, lecz nieodłącznie naznaczony doświadczeniem Solidarności. To właśnie w tych realizacjach widoczna była próba uchwycenia polskiej rzeczywistości poprzez zwykłych ludzi, ich emocje, aspiracje i ograniczenia, stanowiące tło przemian końca dekady.

Film dokumentalny *Moja krew, twoja krew* (*My Blood, Your Blood*, reż. Andrzej Kostenko, 1987) rysował niezbyt odkrywczy obraz opresyjnego systemu politycznego cenzurującego twórców, manipulującego odbiorem ich muzyki używanej jako wentyl społecznych nastrojów. A jednocześnie, co nieznane na Zachodzie, systemu udzielającego bezpłatnej pomocy w sieci klubów młodzieżowych i studenckich, umożliwiających wypożyczenie instrumentów, organizowanie koncertów i nawiązywanie współpracy. Sprawy polityczne zostały zaadresowane wprost jedynie raz, w wypowiedzi dziennikarza Janusza Atlasa, wspominającego stan wojenny[644]. Wynikało to częściowo z samego tematu (niechęć środowiska muzycznego do polityki jest niemal programowa), ale oczywistym jest, że równocześnie branżę tę także dotykały skutki stanu wojennego i kryzysu ekonomicznego lat

[643] Richard Denton, reżyser serialu, zamieścił go na swoim koncie w serwisie YouTube. Zob. *Papa Wojtyla 1*, https://www.youtube.com/watch?v=hH1DWvMvp3w [dostęp: 2.07.2026]; *Papa Wojtyla 2*, https://www.youtube.com/watch?v=BuqQOKaXNCY [dostęp: 2.07.2026]; *Papa Wojtyla 3*, https://www.youtube.com/watch?v=vtWYsmzHua8 [dostęp: 2.07.2026].

[644] Być może dzięki tej ogólnej powściągliwości film jesienią 1987 r. wyemitowała Telewizja Polska.

80. XX w. Na zlecenie BBC-2 film zrealizował Andrzej Kostenko, reżyser serialu *Przyjaciele* (1979–1981), o pokoleniu dojrzewającym w stalinowskiej Polsce, wyświetlonego przez stację w 1984 r.[645]. Film Kostenki był epizodem, a nie początkiem stałej współpracy. Pokazywał jednak, dlaczego brytyjska telewizja sięgała po polskich realizatorów: znali język instytucji PRL, rozumieli lokalne kody obyczajowe i potrafili dostrzec niuanse niewidoczne dla zagranicznego autora.

Pełnowymiarowy transfer talentów z PRL do Wielkiej Brytanii, zasygnalizowany już przy Tomaszu Pobóg-Malinowskim, spełnił się najbardziej bodaj w przypadku Witolda Stareckiego, jego dawnego kolegi z Interpressu[646] – reżysera filmów dokumentalnych, który w kraju współpracował też z Wytwórnią Filmów Oświatowych, Wytwórnią Filmów Dokumentalnych i Telewizją Polską (Poltelem). Do emigracji i podjęcia pracy w brytyjskiej telewizji zachęcił go Roger Mills, kierujący cyklem reporterskim *40 Minutes*[647]. Starecki nakręcił dla BBC do 1990 r. cztery filmy dokumentalne i jeden film telewizyjny, później współpracował z Channel 4, telewizją amerykańską i wykładał na wyższej uczelni. Jego zagraniczna twórczość sytuowała się tematycznie na peryferiach filmowej rejestracji doświadczenia Solidarności, pozostając zasadniczo utrzymaną w nurcie antropologicznej obserwacji polskiego społeczeństwa i kultury – dlatego warto zapytać, czy to oddalenie od jawnej polityki było wyłącznie skutkiem wyboru tematów, czy także świadomą próbą opowiedzenia o Polsce lat 80. XX w. innym językiem[648].

*Azyl* (*Asylum*, 1984) był filmem, który poniekąd zaważył na biografii reżysera. Starecki starał się o jego realizację jeszcze w Polsce, gdzie temat opieki nad pacjentami z chorobami umysłowymi – nasycony subtelnymi obserwacjami na temat instytucji i mechanizmów kontroli w państwie komunistycznym – był niecenzuralny. Dopiero jako twórca BBC, we współpracy

---

[645] Stacja wyemitowała niepełną wersję *Przyjaciół*, skróconą z pięciu odcinków do trzech. Zob. *Friends. Sunday, 13 May 1984,* „BBC Programme Index" [online], https://genome.ch.bbc.co.uk/e561d6f6063946d58c0069fefcdaa381 [dostęp: 2.07.2026]; *Friends. Sunday, 20 May 1984*, „BBC Programme Index" [online], https://genome.ch.bbc.co.uk/5bb290ec487246d59b48d1d5071c4823 [dostęp: 2.07.2026]; *Friends. Sunday, 27 May 1984*, „BBC Programme Index" [online], https://genome.ch.bbc.co.uk/9af9dfaffce74a9da144da6bc7815089 [dostęp: 2.07.2026].

[646] E. Banaszkiewicz, *Interpress-Film*…, *op.cit.*

[647] G. Carey, *Witold Starecki obituary*, „The Guardian", 8 VIII 2011 [online], https://www.theguardian.com/film/2011/aug/08/witold-starecki-obituary [dostęp: 2.07.2026].

[648] Tym bardziej, że brytyjska twórczość Witolda Stareckiego pozostaje w kraju praktycznie nieznana. Reżyser próbował sam zadbać o promocję, organizując w 1989 r. przegląd swojego wyspiarskiego dorobku w placówce British Council w Warszawie (E.M. Turska, *Angielskie dokonania Witolda Starecki*ego, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1989, nr 7, s. 32–35). Osoby tego reżysera i jego filmów nie wspomina obszerna *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)* pod redakcją Małgorzaty Hendrykowskiej (Poznań 2015).

z dawnymi kolegami z Poltelu, mógł pokazać życie kilkuset pacjentów szpitala psychiatrycznego w Choroszczy. Nieliczni z blisko 1500 podopiecznych szpitala mogli podejmować pracę w okolicznych gospodarstwach, tam nawiązując nieomal rodzinne więzi. System wydawał się humanitarny: rolnicy zyskiwali pomocników, a pacjenci – lepsze warunki. Gdy jednak chory stawał się słabszy, odsyłano go z powrotem do szpitala, czego najbardziej się obawiał. W kraju o głęboko zakorzenionej religijności takie sytuacje stawały się próbą sensu przykazania „miłuj bliźniego swego".

Dramatyczny finał skupia te problemy jak w soczewce. Starsze małżeństwo mówi z czułością o podopiecznym, który od lat wypełnia im pustkę po zmarłym synu. Po chwili – spokojnym, rzeczowym tonem – postanawiają, że drugi podopieczny, choć pracował u nich nawet dłużej, powinien odejść. Nie ma w tym złości, tylko bezduszny rozsądek, jak przy ocenie zużytego narzędzia. Mężczyzna rozpaczliwie protestuje, gdy sanitariusze go zabierają. Na szpitalnym korytarzu widzowie wciąż rozpoznają jego twarz, ale wśród ludzi w identycznych piżamach wygląda już jak ktoś pozbawiony własnego miejsca.

Taki cyniczny i racjonalny obraz postaw etycznych na polskiej wsi – gdzie wiara zredukowana jest do symbolicznej dekoracji izb mieszkalnych i tzw. świętych obrazków kolekcjonowanych przez jedną z podopiecznych-pracownic, a ujęcia ze ślubu kadrowane są tak, że nie widać kościoła – wydaje się niepełny. Jako portret Polski wierzącej, solidarnej i solidarnościowej niebezpodstawnie odczytywany był pełnometrażowy film dokumentalny *Jest* Krzysztofa Krauze (1984). To zresztą dzięki drugiemu obiegowi obraz uzyskał w PRL masową publiczność. Reżysera wyróżniono Nagrodą kulturalną „Solidarności" i nagrodą paryskiej „Kultury"[649].

Zabiegi społeczności wsi Zbrosza Duża, którą pokazał Krauze, o pozwolenie na wybudowanie kościoła były opisywane w brytyjskiej prasie, nie tylko polonijnej[650]. Bez podobnego kontrapunktu etycznego film Stareckiego w brytyjskim odbiorze łatwo stawał

---

[649] T. Lubelski, *Krzysztof Krauze – młodszy brat kina moralnego niepokoju*, [w:] *Autorzy kina polskiego. Tom 3*, G. Stachówna, B. Żmudziński (red.), Kraków 2007, s. 198–201.

Krauze – o doświadczeniu odwrotnym od Stareckiego – po okresie wieloletniej emigracji zarobkowej wrócił do PRL z silnym przekonaniem, że chciałby zarejestrować jak polskie społeczeństwo szuka dróg wyjścia z opresji. *Jest* to filmowe świadectwo wiejskiej wspólnoty, która wspiera się, potrafi razem dążyć do obranego celu i poszukuje głębokiego sensu życia w cierpliwej codziennej pracy. Rejestracja swoistej pielgrzymki, którą społeczność Zbroszy Dużej odbywa na spotkanie z Janem Pawłem II na Jasnej Górze, przepleciona jest z wielogłosową opowieścią maszerujących o wieloletniej walce urzędowej o pozwolenie na wybudowanie kościoła we wsi.

[650] Zob. *Baptism of defiance*, „Daily Post", 11 IV 1983; *Manifestacja „Solidarności Wiejskiej" w Zbroszy Dużej*, „Dziennik Polski", 12 IV 1983.

się przede wszystkim polityczną metaforą zniewolenia. Lucy Hughes-Hallett z „Evening Standard" zauważyła, że w społeczeństwie anachronicznym (czyli w realiach Polski Ludowej), człowiek staje się elementem przymusowego systemu pracy, „zwierzęciem pociągowym" w strukturze pozbawionej wolności i podmiotowości. Recenzentka wprost odczytała *Azyl* jako krytyczny obraz dehumanizacji w PRL-owskim porządku społecznym, ukazanej poprzez los pacjentów-robotników rolnych[651]. Także George Carey z BBC, producent *Panoramy*, wspominał po latach ten obraz jako metaforyczny komentarz do kondycji społecznej całego bloku wschodniego[652]. W tak politycznym odczytaniu mogła pomóc sugestia BBC, która umieściła *Azyl* w ramówce na 13 grudnia 1984 r., w trzecią rocznicę wprowadzenia stanu wojennego w PRL[653]. Obraz znalazł się na shortliście nominowanych do nagrody British Film Institute dla najlepszego filmu dokumentalnego roku[654].

Sukcesem Stareckiego okazał się też kolejny dokument, *Niezapominajka* (*Forget-Me-Not*, 1985), uniwersalna w wymowie opowieść o podążaniu za marzeniami i desperackich próbach zmiany losu. Film również powstał dla cyklu *40 Minutes*, nadal we współpracy z Poltelem, przy czym obróbka materiału i montaż odbywały się w Londynie[655]. *Niezapominajka* przedstawiała przygotowania do wyborów Miss Polonia i kulisy finału rozgrywającego się 1 czerwca 1985 r. w Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie.

Wydarzenie wybrane przez Stareckiego na temat przewodni filmu ma bardzo ważny kontekst. Po zniesieniu stanu wojennego „rozrywka przestała służyć długofalowym celom ideologicznym, propagowaniu marksizmu, a wspomagała jedynie proces neutralizacji opozycyjnych nastrojów", jak zauważył Krzysztof Kornacki. Skoro etos Solidarności był jedynym systemem wartości, wokół którego mogła koncentrować się społeczna aktywność, należało go jak najszybciej rozbroić. Dlatego od początku dekady postępowało obyczajowe

---

651 L. Hughes-Hallett, *Last night's view*, „Evening Standard", 14 XII 1984.

652 G. Carey, *Witold Starecki obituary*, *op. cit.*

653 *Forty Minutes. Thursday, 13 December 1984*, „BBC Programme Index" [online], https://genome.ch.bbc.co.uk/b6a168f4227e45b6b133ee501c9ce090 [dostęp: 2.07.2026]. W Channel 4 odbył się tego wieczoru seans *Fuchy* Jerzego Skolimowskiego.

654 P. Vallely, *Bedlam at Choroszcz*, „Radio Times", 8–14 XII 1984, s. 13.

655 Poltel wykonywał usługi związane z organizacją zdjęć, co przynosiło wymierny zysk materialny PRL, a żadnej szkody ideologicznej, skoro filmy Stareckiego nie miały być nigdy pokazane w komunistycznej Polsce. Obróbka materiału musiała odbywać się w Londynie, gdyż przepaść w obszarze techniki między Polską a krajami zachodnimi pogłębiała się w zastraszającym tempie. „Niska jest […] jakość naszych usług świadczonych w laboratoriach", w 1986 r. przyznał samokrytycznie Lew Rywin, dyrektor Agencji „Poltel", zajmującej się współpracą międzynarodową (M. Rajczuk-Żukowska, *Film w TV: na co czekamy, co nas czeka?*, „Ekran" 1986, nr 1, s. 4).

rozluźnienie w sferze kultury, z czego właśnie wynikło przywrócenie wyborów Miss Polonia w 1983 r. Polska Kronika Filmowa poświęciła pierwszemu od 25 lat konkursowi ponad ⅓ metrażu, całe trzy minuty, wobec łącznie sześciu tematów wydania – skrupulatnie obliczył gdański badacz. „Czegoś nam bardzo brakowało", zaczynał komentarz lektor, gdy na ekranie pojawiało się ujęcie finalistek w strojach kąpielowych. Strategia okazała się „niestety" skuteczna, konstatował Kornacki: popularność prezentowania na różne sposoby ciał młodych kobiet w kulturze i rozrywce dowiodła „eskapizmu – władzy wobec własnych marksistowskich korzeni oraz społeczeństwa wobec rozbudzonych ambicji obywatelskich"[656]. Nie mówi się więc w filmie Stareckiego o tym, że w kraju trwał w czerwcu 1985 r. głośny proces pokazowy Władysława Frasyniuka, Bogdana Lisa i Adama Michnika, nazywanych przez władzę „kierownictwem Tymczasowej Komisji Koordynacyjnej" Solidarności. Świat polityki mógł spotkać się ze światem zabawy jedynie na łamach gazet.

W przeciwieństwie do konwencjonalnych relacji z tego typu wydarzeń, Starecki w *Niezapominajce* ograniczył do minimum relację z momentu koronacji i portretowanie zwyciężczyni, skupiając się na dziewczętach, które odpadły we wcześniejszych etapach konkursu. Narracja filmu podąża za dwiema z nich – Magdą i Sylwią, zmagającymi się z rodzinnymi oczekiwaniami, rozczarowaniem i poczuciem niespełnienia. Film odsłaniał psychologiczną stronę współzawodnictwa, znaczną część fabuły poświęcając obozowi przygotowawczemu, na którym młode kobiety poddane były swoistej tresurze.

*Niezapominajka* pozostawała przy tym realistycznym studium obyczajowym, w którym codzienność PRL była przedstawiona poprzez wycinki społecznego życia – nawet takiego, które władza represjonowała. W zrealizowanej w konwencji „ukrytej kamery" scenie, matka jednej z dziewcząt zawiera pokątną transakcję z cinkciarzami, aby następnie za dolary kupić zachodnie kosmetyki w Pewexie. Starecki ujawniał presję społeczną wobec młodych kobiet w Polsce połowy lat 80. XX w. bez publicystycznych uogólnień, ale z wyczuwalną nutą krytycyzmu wobec zafascynowania Polaków kulturą pozorów i konformizmu, sączącą się zza Żelaznej Kurtyny. Główną nagrodę, przeznaczoną dla zwyciężczyni konkursu – niemiecki samochód – otacza niemal boska cześć. Wystawiony w witrynie hotelu „Forum" Volkswagen Golf bezustannie otoczony jest „pielgrzymami" – osobami ciekawymi technicznej nowinki, a na gali wyborów Andrzej Rosiewicz śpiewa na cześć auta specjalnie skomponowany hymn.

[656] Informacje w akapicie za: K. Kornacki, *Naga władza. Polskie kino erotyczne schyłkowego PRL-u*, „Studia Filmoznawcze" 2008, tom 29, s. 202–204.

Aspiracyjne zabiegi Polaków mogły wydawać się przesadzone, ale poza tekstem filmu pozostała obserwacja, że stanowiły wyraz tęsknot tak ekonomicznych, jak i politycznych.

Jedyne otwarte nawiązanie do polityki to żarty aktora Mieczysława Gajdy, prowadzącego zajęcia na obozie dla kandydatek: o nadchodzącym występie na scenie, z której kolejni pierwsi sekretarze PZPR chwalili samych siebie i obiecywali lepsze jutro, oraz o Stanisławie Gierkowej, dawnej „pierwszej damie". Brytyjska prasa odczytała to pominięcie jako znaczące. Zapowiadając seans na łamach „Radio Times", Jeremy Cley trafnie rozszyfrował polityczne konteksty wokół konkursu:

> Władze Polski bardzo chcą przywrócić w kraju pozory „normalności" po zdławieniu Solidarności i złagodzeniu stanu wojennego. Chcą również, aby Zachód postrzegał Polskę jako kraj powracający do zwykłego życia. Film rzeczywiście temu służy, lecz w sposób dwuznaczny. Bo przekazuje, że Polska jest wprawdzie „normalna", ale normalna w swoim smutku i patosie, obecnych w życiu niczemu nie winnych ludzi, którzy marzą o blichtrze, a doznają upokorzenia, próbując go osiągnąć[657].

Tego właśnie dotyczy sytuacja Sylwii, której bunt przeciwko koszarowemu drylowi konkursu zostaje ukarany relegowaniem jej do roli rezerwowej uczestniczki[658]. Z pozoru bliskiej sukcesu, lecz faktycznie pozbawionej szansy – gest ten układa się w metaforę systemowego karania tych, którzy ośmielają się kwestionować reguły. Zaś jej pogodzenie się z tą krzywdą odsłania typową dla PRL strategię, to jest wiedzę, że w takim systemie nie da się zakwestionować oszustwa udającego sprawiedliwe zasady.

Prasa codzienna nie szczędziła pochwał. „Smutny, zabawny i niezwykle kunsztowny film", napisał „The Daily Mail"[659]. Nancy Banks-Smith z „The Guardian" porównała filmowy język Starеckiego do literackiej spuścizny braci Grimm i podkreśliła jego poetyckość,

---

[657] J. Cley, *Beauty and the East*, „Radio Times", 2–8 XI 1985, s. 15. „To samo, wciąż to samo. Uświęcanie przytulnego banału. Wyciszanie, normalka, Wybory Miss", pisał gorzko o treści programów polskiej telewizji anonimowy autor podziemnego biuletynu (t. [pseud.], *Codzienność '87*, „Solidarność Radia i Telewizji" 1987, nr 17, s. 6).

[658] Zaznacza się tu okoliczność nie poszerzona w filmie, która mogła być istotna. Powodem represji wobec Sylwii miało być nie tylko samowolne wyjście poza ośrodek, ale fakt, że kobieta poszła do kościoła (*Miss Polonia 1985*, „Z archiwum Miss" [online], https://www.zarchiwummiss.eu/miss-polonia/114-miss-polonia-1985 [dostęp: 2.07.2026]).

[659] *Forget-Me-Not. Tuesday, 2 September 1986*, „BBC Programme Index" [online], https://genome.ch.bbc.co.uk/f8584d6c26904fbc8c66422adc13f645 [dostęp: 2.07.2026].

a zarazem okrutny realizm[660]. Inaczej ocenił realizację branżowy „Screen". Recenzent periodyku dostrzegł szereg zabiegów intensyfikujących emocje oraz kreacyjnych, zbyt wygodnych dla dramaturgii filmu, opisując je ogólnie jako pochodzące z arsenału telewizyjnego: „podsłuchiwanie prywatnych rozmów, nagrywanie chwil załamania, montażowe konstruowanie przestrzeni wydarzeń i granic działania itd.". Dlatego sformułował ciężki zarzut, pisząc, że *Niezapominajka* „wykorzystuje formy dokumentalne, lecz zdaje się naruszać zasady filmowej dokumentalistyki"[661]. Krytyczna ocena „Screen" wynikała więc z dość wąskiego, purystycznego rozumienia dokumentu, w którym inscenizacja niemal automatycznie osłabia wiarygodność filmu. Tymczasem, jak dowodził Mirosław Przylipiak, ingerencja reżysera nie musi przekreślać dokumentalności, jeśli służy przywróceniu sytuacji sprzed pojawienia się kamery albo wydobyciu prawdy zachowań bohaterów. Inscenizował wszak sam John Grierson, brytyjski autorytet[662].

Skromnym dowodem recepcji filmu w Polsce jest wydrukowanie zapisów kilku dialogów i indywidualnych kwestii protagonistek filmu przez satyryczne „Szpilki" (przepraszające za wydrukowanie samego tekstu i „brak wizji") w specjalnym numerze na wybory Miss Polonia w 1986 r. Tygodnik wymienił z nazwiska reżysera, wspomniał o brytyjskiej nagrodzie i wyjaśnił, że drukuje transkrypcję fragmentów *Niezapominajki* „ponieważ nie wszyscy nasi czytelnicy mieli zapewne okazję film ten obejrzeć"[663].

Trzeci film, *Armaty w kwiatach* (*Cannon in Flowers*, 1987), powstał na zlecenie magazynu publicystyki kulturalnej BBC *Omnibus*. Współpracownikiem Stareckiego był operator Wit Dąbal. Projekt miał początkowo dokumentować XI Międzynarodowy Konkurs Chopinowski w Warszawie, jednak ostatecznie nabrał cech eseju o duchowej roli muzyki Fryderyka Chopina w polskim społeczeństwie. Reżyser pokazał, w jaki sposób Polacy dawniej i współcześnie odczytywali twórczość kompozytora: jako element codzienności, a zarazem jako nośnik zbiorowej pamięci historycznej. W warstwie znaczeniowej *Armaty w kwiatach* niosły metaforę patriotyzmu i dążeń wolnościowych, nawiązując do tradycji wykorzystywania muzyki Chopina jako znaku trwania narodowej tożsamości. Sam Starecki podkreślał, że „pokolenia Polaków doświadczyły trudów, cierpienia, powstań i represji", a muzyka Chopina oddziałuje na „narodowe emocje i patriotyzm", przede wszystkim odzwierciedlając

---

[660] N. Banks-Smith, *Beauty tips for Magda*, „The Guardian", 8 XI 1985.

[661] K. Tribe, *Real lives and disappearing worlds*, „Screen" 1986, Vol. 27, No. 3–4, s. 150.

[662] M. Przylipiak, *Poetyka…*, *op. cit.*, s. 35–38, 46.

[663] *Żeby odrobinkę gwiazdeczką była*, „Szpilki" 1986, nr 32, s. 11.

„tęsknotę za wolnością". Dodatkowego znaczenia nabierało to w kontekście wykorzystania w filmie wypowiedzi polskich emigrantów politycznych, m.in. Adama Zamoyskiego, biografa kompozytora, i przewodniczącej brytyjskiego stowarzyszenia chopinowskiego, dla których Chopin pozostawał symbolem ciągłości z krajem utraconym[664].

*Armaty w kwiatach* – film Polaka na emigracji, mówiącego do obcokrajowców – tym samym aktualizował romantyczny mit Polski, który został w dużej mierze „wymyślony za granicą" przez wysiedlone XIX-wieczne elity[665]. Miejsce narodu pozbawionego państwa zajmowało społeczeństwo żyjące w państwie niesuwerennym, zależnym od ZSRS i opresyjnym wobec własnych obywateli. Solidarność mogła być dlatego odczytywana jako depozytariuszka „prawdziwej" polskości: wspólnoty wartości, samoreprezentacji i obywatelskiego działania. A domaganie się ponownej legalizacji Solidarności jako symboliczną odmianę dążeń niepodległościowych. *Armaty w kwiatach* identyfikowały zatem kulturę jako przestrzeń, w której – pomimo ograniczeń systemowych – możliwe jest zachowanie duchowej niezależności.

Starecki w tych filmach konsekwentnie wybierał sytuacje pozornie boczne: szpital, ludyczny konkurs piękności, elitarny konkurs chopinowski. Każda z nich pozwalała jednak opowiedzieć o społeczeństwie żyjącym pod presją systemu – przez mechanizmy opieki i kontroli, marzenia o awansie oraz kulturę jako nośnik pamięci. Nie sposób rozstrzygnąć, na ile była to w pełni świadoma strategia autora[666]. Można jednak postawić hipotezę, że taki wybór wynikał zarówno z formuły cykli BBC *Forty Minutes* i *Omnibus*, zainteresowanych doświadczeniem zwykłych ludzi, jak i prawdopodobnie z przekonania Stareckiego, że Polska tamtej dekady nie wyczerpywała się w historii opozycji.

W ostatniej partii rozważań autor rozprawy powróci do twórczości Witolda Stareckiego za sprawą dwuczęściowego filmu dokumentalnego *Pears on a Willow Tree* (pol. *Gruszki*

---

[664] *Keys that fire a nation's spirit*, „Burton Mail", 7 XI 1986.

[665] K. Van Heuckelom, *Nostalgia, solidarność, (im)potencja. Obrazy polskiej migracji w kinie europejskim (od niepodległości do współczesności)*, Kraków 2022, s. 28.

[666] Podczas kwerendy do niniejszej rozprawy, autorowi nie udało się dotrzeć do żadnego dłuższego wywiadu ze Stareckim, w którym tłumaczyłby swoją filozofię twórczą, czy opracowania na ten temat. Reżyser pozostawił po sobie krótkie wypowiedzi prasowe udzielane przy okazji premier kolejnych filmów. Cytowana rozmowa z „Aktualnościami Radiowo-Telewizyjnymi" koncentrowała się na jego filmie telewizyjnym *He's Asking for Me* (pol. *Chodzi mu o mnie*, 1990).

*na wierzbie*, 1990), który dotykał już potransformacyjnych problemów Polski – kraju o zrujnowanej gospodarce i społeczeństwa na rozdrożu między socjalizmem a kapitalizmem[667].

### 5.5. Epilog. I prolog

Około 1987 r. w relacjach polsko-brytyjskich zaczęły pojawiać się oznaki ostrożnego odprężenia. Londyn nadal uzależniał ich rozwój od przestrzegania praw człowieka i pluralizmu związkowego, ale równocześnie uznawał wychodzenie PRL z izolacji za proces trudny do zatrzymania. Ożywiły się kontakty lokalne, handlowe i gospodarcze. Warszawa, niezmiennie, opornie traktowała próby rozwiązywania sprawy polskiego zadłużenia. Zgłaszała za to kanałami dyplomatycznymi zastrzeżenia wobec protestów prowadzonych pod Ambasadą PRL w Londynie przy okazji wszelkich rocznic solidarnościowo-niepodległościowych. Nie oznaczało to złudzeń. „Większość Polaków czuje się wyalienowana z […] niedemokratycznego systemu politycznego, […] którego nie wybierali", informował Londyn ambasador w Warszawie.

Najważniejszym dyplomatycznym wydarzeniem 1987 r. we wzajemnych relacjach była grudniowa wizyta Mariana Orzechowskiego w Londynie. Szef polskiego MSZ został przyjęty przez Margaret Thatcher, co samo w sobie stanowiło wyjątek od jej zwyczajów protokolarnych. Podczas spotkania wręczył pani premier zaproszenie do odwiedzenia Polski. Kilka tygodni wcześniej Tadeusz Mazowiecki, przebywający na Wyspach, zachęcał brytyjskich rozmówców do dalszego nacisku na Warszawę w sprawie relegalizacji „Solidarności". Minister Orzechowski usłyszał od strony brytyjskiej jedynie grzeczną sugestię liberalizacji zasad swobodnego zrzeszania się[668].

W tej sytuacji brytyjskie przekazy niefikcjonalne o powojennej Polsce zaczynały obejmować więcej niż znany już ciąg: komunizm – Solidarność – represje stanu wojennego. Ten układ odniesień pozostawał ważny, ale coraz częściej pojawiało się obok niego pytanie o nadchodzące zmiany w Europie. Produkcje omawiane w tej części rozdziału różnie rozpoznawały ich źródła: jedna podkreślała powrót Polski do europejskiej historii, inne

---

[667] Później, gdy filmy Stareckiego o Polsce wyczerpały pewien etap opowiadania Brytyjczykom o społeczeństwie żyjącym pod presją i w oczekiwaniu zmian, w latach 90. XX w. reżyser skierował kamerę ku rzeczywistości postsowieckiej, gdzie rozpad dawnego systemu ujawnił nowe formy przemocy. Najpełniej wyraził ten zwrot w poruszającym *Dog Eat Dog* (pol. *Zezwierzęcenie*, 1993; dla Channel 4), zapisie moskiewskiego handlu zwierzętami, zrealizowanym po roku pracy wśród przemytników, handlarzy i miejskich hycli (J.A. Hoyt, *Keeping the Human Spirit Alive*, „Between the Species" 1994, Vol. 10, Issue 3, s. 81–82).

[668] Powyższe dwa akapity na podstawie: P. Pleskot, *Kłopotliwa panna „S"*, *op. cit.*, s. 658–660, 663–664.

znaczenie *pierestrojki* i słabnięcie sowieckiej kontroli nad blokiem wschodnim. „Epilog" oznacza tu więc kończenie się dawnego sposobu opowiadania o Polsce, „prolog" – początek myślenia o niej jako jednym z miejsc nadchodzącej przebudowy europejskiego porządku.

### 5.5.1. Zmagania z Polską

Zarysowawszy tło polityczne można przejść do analizy najobszerniejszej i najambitniejszej próby opowiedzenia historii Polski w formie telewizyjnego dokumentu. Dziewięcioczęściowe *Zmagania o Polskę* (*The Struggles for Poland*, 1987), zostały zrealizowane przez Martina Smitha i Bolesława Sulika dla brytyjskiego Channel 4 oraz amerykańskiej sieci publicznej WNET-13 i zachodnioniemieckiej NDR. Serial powstawał ponad pięć lat – od pierwszego pomysłu do emisji – a jego premierze towarzyszyła książka historyka i dziennikarza Neala Aschersona o tym samym tytule oraz londyńska wystawa fotografii i dokumentów zgromadzonych podczas prac przygotowawczych[669]. W latach 70. I 80. XX w. brytyjskie telewizje proponowały widzom całą gamę epickich, wieloodcinkowych serii dokumentalnych, często realizowanych jako międzynarodowe koprodukcje: o imperium brytyjskim, Irlandii, Europie, USA, II wojnie światowej, a także – już poza historią polityczną – o rozwoju nauki czy dziejach kina. *Zmagania…* wpisywały się więc w tę tradycję, choć tematycznie (Polska w XX wieku) były wyborem wyraźnie nietypowym jak na brytyjskie realia.

Z relacji Bolesława Sulika wynika, że prace nad *Zmaganiami o Polskę* zaczęły się od bardzo konkretnego impulsu: zaskoczenia, jakie wywołały narodziny Solidarności i smutnego zakończenia, jak się wówczas wydawało, wprowadzeniem stanu wojennego. Martin Smith – filmowiec, pomysłodawca i producent seriali *The World at War* (reż. Jeremy Isaacs, 1973–1974) i *Vietnam* (reż. Elizabeth Deane, Richard Ellison, Martin Smith, 1983) – „doszedł do wniosku, że nie rozumie procesów dziejących się w Polsce", jak wspominał Sulik. Z ironią dodawał, że sam został adresatem propozycji ponieważ pełnił w brytyjskich mediach „rolę »zawodowego Polaka« [do którego] często zgłaszają się […] ludzie z różnymi projektami filmów czy artykułów o Polsce"[670]. Zespół uzupełnił Neal Ascherson, dziennikarz „Observera", autor m.in. reportażu o polskiej rewolucji *The Polish August. The self-limiting revolution* (1981).

---

669 Zob. H. Zawadzki, *All for Poland*, „The Guardian", 14 VIII 1987; J. Lynott, *A profile of Poland's struggle*, „The Gazette", 18 VI 1987.

670 E. Petrajtis-O'Neill, *„Outsider" zaangażowany*, „Kino" 1990, nr 7, s. 21.

We trzech opracowali wstępny pomysł: telewizyjną historię Polski w XX wieku, która miała wytłumaczyć źródła i logikę polskich przemian prowadzących aż do polskiego Sierpnia. Jak wyjaśniał później Ascherson czytelnikom brytyjskiego periodyku „History Today":

> Cykl ten należało zrobić. Powstanie i upadek Solidarności odbywały się na oczach kamer telewizyjnych całego zachodniego świata. Twarze papieża Jana Pawła II, Lecha Wałęsy i Wojciecha Jaruzelskiego pojawiały się na wszystkich ekranach telewizyjnych. Przez ponad rok te „zmagania o Polskę", zarejestrowane na taśmie filmowej lub na kasecie, pojawiały się niemal w każdym wydaniu dziennika telewizyjnego. Wszyscy śledzili rozwój wydarzeń w Polsce, jednak niewielu rzeczywiście wiedziało cokolwiek więcej o tym niezwykłym narodzie, dobijającym się teraz swojego prawa przynależności do rodziny europejskiej[671].

Udało im się zainteresować Channel 4, który wyasygnował środki potrzebne na rozpoczęcie dokumentacji. Sfinansowano z nich też trzytygodniowe seminarium o historii Polski XX w., z udziałem historyków i specjalistów z całego świata, w tym kilku badaczy z PRL. Uczestnicy oglądali polskie filmy fabularne i dokumentalne oraz uczestniczyli w wykładach i dyskusjach, tak aby zespół mógł wypracować wspólne rozumienie tematu. Cała faza przygotowań trwała od kwietnia do września 1984 r.[672].

Po zakończeniu tego etapu, Smith opracował raport przedstawiający wykonaną pracę, układający zarys przyszłej ekipy i formułujący założenia scenariuszowe. Plan obejmował trzynaście odcinków, rozpisanych zgodnie z telewizyjnym standardem na dwa kwartały emisji. Channel 4 zareagował wstrzemięźliwie. Stacja właśnie realizowała ośmioodcinkowy serial o tysiącletnich dziejach Afryki[673], więc uznała polski projekt za przesadnie rozbudowany. Twórcy ustąpili tylko częściowo: ograniczyli cykl do dziewięciu filmów, podkreślając, że nie zamierzają tworzyć kolejnego skrótowego, powierzchownego obrazu Polski ani opowiadać

---

[671] N. Ascherson, *Zmagania Polski w XX wieku*, tłum. E.M. Turska, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1987, nr 9, s. 23. Tekst jest skróconym i zmienionym tłumaczeniem przez redakcję „Aktualności" publikacji: *Idem*, *Poland's 20th-century struggles*, „History Today" 1987, Vol. 37, Issue 6, s. 44–49. Np. tam gdzie autor enumeratywnie podał brytyjskim czytelnikom dwa przykłady doświadczenia „internowania w obozach sanacji w okresie międzywojennym i generała Jaruzelskiego" (s. 48), polski periodyk poprzestał na „przetrzymywaniu w obozach internowania" (s. 25). Ascherson rozpoczął od wyjaśnień teoretycznych gatunku telewizyjnego dokumentu wobec przedstawiania procesów historycznych, a następnie w tej perspektywie zrelacjonował proces produkcji *Zmagań o Polskę*. Periodyk Radiokomitetu odwrócił ten porządek narracyjny.

[672] K. Jakubowicz, *„Walki o Polskę": zachodnie spojrzenie na współczesną historię Polski*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1987, nr 3, s. 27.

[673] *Africa: A Voyage of Discovery* (aut. Basil Davidson, 1984).

„oczywistych prawd”[674]. Efektem negocjacji była propozycja stacji, że sfinansuje nakręcenie odcinka pilotażowego, który posłuży do pozyskania koproducentów.

Ważny był aspekt personalny tych rozmów. Na przeciwko Smitha, jako reprezentanta kolektywu autorskiego, siedział Jeremy Isaacs, dyrektor naczelny Channel 4. Obaj współpracowali w latach 70. XX w. jako twórcy serialu dokumentalnego *The World at War* w telewizji Thames. Wtedy właśnie Smith miał zaproponować poświęcenie jednego z 26 odcinków Polsce, wspierając się kwerendą, z której wynikało, że sprawa polska była w centrum wielu wydarzeń z czasów II wojny światowej. Isaacs nie zgodził się na to. Powstanie Solidarności wzmocniło uznanie Smitha dla Polski, a kolejne wydarzenia – przekonanie, że zasługują na głęboką analizę. Dlatego pierwszy okres pracy z Sulikiem i Aschersonem finansował sam. Sukces „monograficznego” przedsięwzięcia jakim był produkowany z Amerykanami serial o wojnie w Wietnamie przedstawionej szerzej, jako przekrojowa opowieść o historii tego państwa, był dla Channel 4 decydującym argumentem. Isaacs – po 10 latach, w trakcie których wydarzyła się Solidarność – zmienił zdanie[675].

Stronom udało się osiągnąć porozumienie na początku 1985 r., gdy od listopada poprzedniego roku już rejestrowano pierwsze wypowiedzi świadków historii, m.in. aktora Anthony’ego Quayle’a, który jako wojskowy w 1943 r. uczestniczył w pożegnaniu gen. Władysława Sikorskiego na lotnisku w Gibraltarze. To wówczas Channel 4 zasugerował Smithowi, aby poszukał zagranicznych partnerów. Dlatego jako pierwszy powstał odcinek *Przyjaciele i sąsiedzi* (*Friends & Neighbours, 1939–1945*, reż. Martin Smith) – piąty w oryginalnym układzie – którym ostatecznie zainteresowały się sieci z USA i RFN[676]. Dzięki międzynarodowemu wsparciu poszerzyły się możliwości. Zarzucono np. pierwotny plan, aby wywiady filmowe realizować wyłącznie w Wielkiej Brytanii. Po zawarciu finałowych porozumień między producentami w sierpniu 1985 r., ogłoszono, że produkcja potrwa jeszcze 20 miesięcy, ekipa odwiedzi również Polskę, Niemcy Zachodnie, Francję, Włochy, Austrię, Izrael i Stany Zjednoczone. „Problemy, z którymi Polska mierzyła się i które przetrwała od przełomu stulecia, są tymi samymi problemami, które mają kluczowe znaczenie dla rządów i narodów na całym świecie. *Zmagania o Polskę* dostarczą nam wszystkim nowych

---

[674] E. Petrajtis-O’Neill, *„Outsider” zaangażowany*, *op.cit.*

[675] K. Jakubowicz, *„Walki o Polskę”...*, *op. cit.*, s. 26.

[676] *Nine part story of Poland*, „The Stage and Television Today”, 17 I 1985.

spostrzeżeń", podkreślał wówczas Jeremy Isaacs[677]. Nie mógł pewnie przypuszczać, że „problemy, z którymi mierzą się Polacy" dotkną i jego serial.

Produkcja *Zmagań…* była pod stałym nadzorem Służby Bezpieczeństwa i służb konsularnych. Informacje na temat przedsięwzięcia nadsyłała do kraju Ambasada PRL w Londynie. Gdy rozpoczęła się realizacja zdjęć w Polsce, współpracę – a jak już zaznaczano w rozprawie – także nadzór nad ekipą Smitha i Sulika objął Interpress, oficjalnie występujący jako współproducent polskich sekwencji. Bolesław Sulik – aby znów przypomnieć – w następstwie premiery *Trzech dni w Szczecinie* w 1976 r. znalazł się na liście cudzoziemców niepożądanych w PRL. Analizująca zagraniczne kontakty Komitetu Samoobrony Społecznej „KOR" SB, w 1979 r. uznała Sulika za jednego z pięciu głównych wspierających organizację na Zachodzie[678].

Okres legalnego działania Solidarności niewiele w tej kwestii zmienił. Starania Sulika o wizę jesienią 1980 r. zostały odnotowane przez zajmujący się wywiadem Departament I MSW w Polsce. Wysoki funkcjonariusz służby informował przełożonych, że podjął działania w ministerstwie spraw zagranicznych, aby nie nadawać biegu wnioskowi konsula generalnego w Londynie o zniesienie zakazu wjazdu dla Sulika, gdyż ten jest „aktywnym organizatorem różnego rodzaju pomocy dla wrogów socjalizmu w Polsce"[679]. Ponowną próbę, popartą zaproszeniem Sulika na Kongres Kultury Polskiej w Warszawie w grudniu 1981 r., również powstrzymano[680].

Zatem wpuszczenie go do PRL na kilka dni przełomu września i października 1985 r. „w związku z opracowaniem scenariusza" *Zmagań…*[681], można interpretować jako przejaw pragmatyzmu. Lepiej było wykorzystać szansę dla polskich przedsiębiorstw na zarobek w zachodniej walucie oraz spróbować zorientować się w zawartości powstającej produkcji, a może spróbować dyskretnie wpłynąć na jej treść, choćby przez udostępnienie wyselekcjonowanych materiałów (filmów, dokumentów). Uprawdopodabnia tę spekulację sekwencja zdarzeń z kolejnego roku.

---

677 *Four goes ahead with Poland docs*, „The Stage and Television Today", 15 VIII 1985.

678 AIPN, BU 0204/1417, t. 17, Kanały łączności KSS–KOR z ośrodkami zagranicznymi, 28 II 1979, k. 59.

679 AIPN, BU 1789/323, Notatka [płk. Henryka Wróblewicza z Departamentu I MSW], 27 XI 1980, k. 47.

680 *Informacje tygodnia. Inicjatywy obywatelskie*, „AS. Biuletyn pism związkowych i zakładowych" 1981, nr 59, s. 5.

681 AIPN, BU 1789/323, [Pismo ppłk. Adama Marczaka z Biura Paszportów MSW do płk. Konstantego Tembłowskiego z Wydziału XVIII Departamentu I MSW], 8 I 1986, k. 55.

Po raz kolejny ekipa *Zmagań…* chciała wjechać do Polski jesienią 1986 r., ale tym razem Sulikowi początkowo odmówiono wizy. Strona brytyjska podnosiła, że to niezrozumiałe, ponieważ zgodzono się przedstawić stronie polskiej do przeglądu już zmontowane materiały, wykazując „konstruktywne podejście do […] krytycznych uwag". Sulik zaręczał, że zajmie się „wyłącznie przeprowadzaniem wywiadów" (mogło to oznaczać, że nie będzie się kontaktował z przyjaciółmi z opozycji), a tylko dzięki przestudiowaniu materiałów udostępnionych przez polskie instytucje możliwe będzie obiektywne przedstawienie „roli i miejsca Kościoła w Polsce"[682]. Zdecydowane stanowisko wobec prób „utrudniania kooperacji […] polityką wizową" zaprezentował Martin Smith, występując nie tylko jako pomysłodawca i współreżyser, ale również szef przedsiębiorstwa DNA Ltd., produkującego serial dla Channel 4. Zwrócił Polakom uwagę, że takim postępowaniem szkodzą sobie sami, gdyż wtedy *Zmagania…* powstaną wyłącznie o zachodnie materiały, które są „jednostronne", a wykorzysta je „o ile będzie zmuszony, [bo] nie będzie miał innego wyboru"[683]. Ostatecznie ekipa serialu wjechała do PRL w komplecie[684]. Argument „archiwalny" był wybiegiem taktycznym. Napisy końcowe tylko czterech z dziewięciu odcinków zawierają informację o użyciu materiałów ze zbiorów Filmu Polskiego, a w przypadku odcinka *W tym życiu – Kościół polski* (*In This Life. Polish Church, 1900–1970*, reż. Bolesław Sulik, 1987) podano również wykorzystanie źródeł Episkopatu Polski.

Neal Ascherson pisał, że tarcia z polskimi władzami „okazały się bardziej symboliczne niż rzeczywiście utrudniające pracę i szybko przycichły"[685]. Zasygnalizował inną możliwą przyczynę nadwrażliwości Warszawy niż afiliacje środowiskowe Sulika: następstwa filmu dokumentalnego *Shoah* Claude'a Lanzmanna (1985). Chodziło bowiem tak w ogólnym sensie o produkcję filmu dokumentalnego będącego przekrojowym i pogłębionym komentarzem do najnowszej historii Polski, jak i o zaplanowany monograficzny odcinek *Inny świat – Żydzi*

---

[682] Ibidem, Szyfrogram nr 7654 z Londynu, 30 IX 1986 r., k. 58–59. W tym okresie o produkcji serialu po raz pierwszy poinformowały „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" i znaczący może być fakt, że właśnie nazwisko Sulika pominięto, przedstawiając jako pomysłodawców *Zmagań…* wyłącznie Smitha i Aschersona (*Dzieje Polski w amerykańskim obiektywie*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1986, nr 9, s. 33–34).

[683] AIPN, BU 1789/323, Szyfrogram nr 7654 z Londynu, *op. cit.*, k. 59. Rysuje się tu podobieństwo z przypadkiem Maxima Forda, tłumaczącego SB, że lepiej umożliwić jego ekipie wjazd do Polski i zapoznanie się z rzeczywistością PRL na miejscu, niż prowokować do zajmowania się tym tematem z Londynu.

[684] Na zmianę nastawienia wpłynęła prawdopodobnie interwencja listowna Sulika u gen. Czesława Kiszczaka, ministra spraw wewnętrznych. „Generał zarządził, że Sulik już nie będzie miał więcej kłopotów z podróżowaniem, i wyraził nadzieję, że będzie często odwiedzał Polskę »w sprawach artystycznych i poznawczych«" (L. Zalewska, *Skandalista Sulik*, „Rzeczpospolita", 2 IV 2003).

[685] N. Ascherson, *Poland's 20th-century struggles*, *op. cit.*, s. 48.

*polscy* (*A Different World. Poland's Jews, 1919–1943*, reż. Rye Farr)[686]. „Film Lanzmanna mało kto w Polsce widział", jak rozsądnie zwróciła uwagę Joanna Preizner, badająca wątki Zagłady w polskiej kinematografii, odnosząc się do frekwencji kinowej i oglądalności telewizyjnej francuskiego dokumentu, „[t]ytuł był jednak znany, ponieważ szeroko rozpisywała się o nim polska prasa"[687]. Nawet gen. Wojciech Jaruzelski polemizował z Lanzmannem, we wspominanej już w I części rozprawy wypowiedzi na XXII Plenum KC PZPR, określając jego film podobnie jak *Fuchę* Skolimowskiego, mianem broni w „brudnej wojnie" mającej na celu „oczernianie moralnego wizerunku Polaków". Ascherson wspominał, że po premierze *Shoah* twórcy serialu musieli brać pod uwagę zarówno reakcje polskiej emigracji i organizacji polonijnych w USA, jak i silne emocje społeczności żydowskiej. Jak podkreślał, ostatecznie zwyciężyły rozsądek i tolerancja.

Channel 4 przygotował oprawę promocyjną w dwóch grupach: działań wokół polskiej kultury i wokół samego serialu *Zmagania o Polskę*. Książka Neala Aschersona o tym samym tytule, spełniająca ambicje tak reporterskie, jak naukowe, powtarzająca układ tematycznych odcinków trafiła do księgarń w maju 1987 r. Wspomniano również już o wystawie w Lyric Theatre, dającej wgląd w efekty pracy badawczej zespołu autorów – można ją było oglądać przez trzy miesiące. Kwerenda zaszła tak głęboko, że z materiałów źródłowych i rejestracji filmowych Martinowi Smithowi udało się przygotować dodatkowy, odrębny film dokumentalny. *Wysłannik z Polski* (*Messenger from Poland*, 25 maja 1987), również wspólna produkcja WNET-13, NDR i Channel 4, przybliżał działalność Jana Karskiego w okresie wojny. Choć narracja nie wychodziła poza ten jeden wątek, film powszechnie przedstawiano jako prolog do *Zmagań*… (zwłaszcza w związku odcinkiem *Inny świat – Żydzi polscy*), których emisja rozpoczęła w kolejnym tygodniu[688]. Spojrzenie na dorobek polskiej kultury poszerzały emisja *Nocy i dni* (reż. Jerzy Antczak, 1977) rozpoczęta przez Channel 4 oraz przegląd polskich filmów w National Film Theatre, rozciągnięty na trzy miesiące[689].

Dodatkowy kontekst premiery stworzyła trzecia wizyta apostolska Jana Pawła II w PRL, rozpoczęta 8 czerwca 1987 r. Channel 4 wyemitował pierwszy odcinek *Zmagań*… dzień wcześniej, a więc w okresie, gdy Polska znów przyciągała uwagę brytyjskich mediów[690].

---

[686] *Ibidem*. Redakcja „Aktualności Radiowo-Telewizyjnych" opuściła też ten fragment.

[687] J. Preizner, *Kamienie na macewie. Holokaust w polskim kinie*, Kraków–Budapeszt 2012, s. 335–336.

[688] K. Jakubowicz, *„Walki o Polskę"*..., *op. cit.*, s. 31.

[689] *Na antenach świata. Wielka Brytania*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1987, nr 5, s. 58.

[690] Nasuwa się skojarzenie z premierą *Strajku* w ITV w 1982 r. w czasie wizyty apostolskiej Jana Pawła II w Wielkiej Brytanii.

Maj upłynął bowiem w relacjach PRL i Wielkiej Brytanii pod znakiem dwóch sporów dyplomatycznych. Odmówiono stronie polskiej zgody na przewiezienie prochów gen. Władysława Sikorskiego do kraju, a brytyjscy reprezentanci w Międzynarodowej Organizacji Pracy rozpoczęli lobbing na rzecz dopuszczenia do obrad związkowców z „Solidarności”[691]. Recenzentka „South Wales Echo” odnotowała zbieżność premiery z pielgrzymką, przewidując, że serial Smitha i Sulika nie zmieni politycznej przyszłości kraju ani życia codziennego Polaków, może jednak wpłynąć na zachodni sposób rozumienia polskiej historii i współczesności[692].

Cykl *Zmagania o Polskę* tworzą następujące filmy: *Swego czasu* (*Once Upon a Time, 1900–1923*, reż. Martin Smith, 7 czerwca 1987), *Złudny świt* (*A False Dawn, 1922–1939*, reż. Bolesław Sulik, 14 czerwca 1987), *Inny świat – Żydzi polscy* (reż. Rye Farr, 21 czerwca 1987), *Okupacja* (*Occupation, 1939–1945*, reż. Dai Vaughan, 28 czerwca 1987), *Przyjaciele i sąsiedzi* (reż. M. Smith, 5 lipca 1987), *Jasna przyszłość* (*Bright Days of Tomorrow, 1945–1956*, reż. B. Sulik, 12 lipca 1987), *Sprzątacze placów* (*The Sweepers of Squares, 1956–1970*, reż. Paul Robinson, 19 lipca 1987), *W tym życiu – Kościół polski* (*In This Life: Polish Church, 1900–1970*, reż. B. Sulik, 26 lipca 1987) oraz *Państwo robotnicze* (*The Workers’ State, 1970–1980*, reż. Dai Vaughan, 2 sierpnia 1987).

Układ: siedem odcinków chronologicznych przeciętych dwoma problemowymi wynikał z metody wypracowanej przez kolektyw autorski. Twórcy uznali, że w ten sposób lepiej uda im się wyeksponować wątki powracające w najnowszej historii Polski (np. utrata i odzyskanie państwowości, krzepnięcie tożsamości wobec jednego wroga), choć świadomi byli czyhających pułapek narracyjnych (robienie przeglądu wydarzeń w rytmie polityka krajowa – gospodarka – społeczeństwo – sytuacja zagraniczna). Dwa odcinki tematyczne – o Żydach i Kościele katolickim – pełniły w tej konstrukcji rolę łączników. Pozwalały wyhamować liniowy bieg opowieści i wydobyć z niej zagadnienia, które w ujęciu czysto chronologicznym łatwo ginęłyby w natłoku wydarzeń. Dzięki temu całość zyskiwała spójność: widz mógł dostrzec ciągłość pewnych problemów i rozpoznać je także w następnych odsłonach cyklu. Przybliżając ten tok myślenia Ascherson użył anegdoty odnoszącej się do doświadczenia opozycjonistów różnych epok: „[C]hcieliśmy uświadomić widzowi, że młodzi Polacy drukujący i kolportujący podziemną prasę w latach osiemdziesiątych mogli dosłownie

[691] P. Pleskot, *Kłopotliwa panna „S”*, *op. cit.*, s. 660.

[692] R. Mafham, *Clipped wings of a brave eagle…*, „South Wales Echo”, 10 VI 1987.

traktować pamiętniki Józefa Piłsudskiego jako podręcznik z czasów, kiedy nadzorował konspiracyjną drukarnię nielegalnej Polskiej Partii Socjalistycznej”[693].

*Państwo robotnicze* – film najistotniejszy w perspektywie niniejszej rozprawy – przedstawiał powstanie Solidarności jako wynik narastających przez całe lata 70. XX w. napięć między oficjalnym językiem PRL a doświadczeniem grup społecznych, na których państwo deklaratywnie opierało swój mandat. W centrum uwagi znalazła się przede wszystkim sprzeczność między tytułowym mitem „państwa robotników” a realnymi warunkami życia robotników. Już w otwarciu odcinka przywołano pamięć Grudnia 1970 jako kolejnej sytuacji – dla widzów, po zarysowanych w *Sprzątaczach placów* – w której władza użyła przemocy wobec klasy, którą miała reprezentować. Dla ilustracji użyto wypowiedzi Anny Walentynowicz, wspominającej spotkanie ze świeżo mianowanym Gierkiem. Jej słowa: „Byłam jedną z tych osób, które zapłakały: pomożemy!”, przypominały, że robotnicy po raz kolejny chcieli wierzyć w możliwość naprawy systemu, zanim kolejne lata przyniosły rozczarowanie.

Kwestie ekonomiczne stanowiły kolejny ważny obszar analizy. Modernizacja – hasło dekady – miała przywrócić władzom poparcie społeczne. W praktyce opierała się na kruchych podstawach: kredytach, zbiurokratyzowanym systemie decyzji i braku zrozumienia realiów produkcji. Zaletą *Zmagań o Polskę* jest niewątpliwie dotarcie do szerokiego grona osób komentujących z własnego doświadczenia ekranowe wątki. Szereg błędów przy forsownym kupowaniu licencji ilustruje przykład porażki z produkcją ciągników Massey Ferguson, gdy zignorowano zastrzeżenia robotników, co pokazywało, że praktyczna wiedza załóg największych zakładów pracy była systemowo pomijana. Eugeniusz Korzeb, robotnik z zakładów Ursus, krytykując rozwiązania techniczne amerykańskich ciągników przy okazji robi symptomatyczną uwagę: „Przepraszam, że wam tak to mówię”, odnosząc się do brytyjsko-amerykańskiej ekipy filmowej, z którą rozmawia.

Narastające poczucie niesprawiedliwości wśród ludzi pracy, doskonale widoczne było dzięki archiwalnemu fragmentowi zarejestrowanemu przez zachodnią ekipę na budowie jednego z warszawskich osiedli. Odpowiadając na pytanie korespondenta robotnicy tłumaczyli, że mieszkanie, które własnymi rękami wznoszą, kosztowałoby ponad sto pięćdziesiąt ich miesięcznych pensji. Gdy dziennikarz zapytał jak to się ma do hasła „dyktatury proletariatu”, liczna grupa, jeszcze przed chwilą rozmownych budowlańców, na uwagę jednego: „Dobra, chodźmy do roboty!”, natychmiast rozeszła się w milczeniu. Ten moment

[693] N. Ascherson, *Poland's 20th-century struggles*, *op. cit.*, s. 48.

dobrze oddawał dystans między ideologiczną narracją a codziennym doświadczeniem. Protekcjonalny stosunek władzy do obywateli ujawnił się w także archiwalnej rozmowie anglojęzycznego dziennikarza z Mieczysławem Rakowskim, ówcześnie redaktorem naczelnym tygodnika „Polityka". Rakowski zapewniał korespondenta, że władza doskonale wie jakie są nastroje społeczne (identyfikując siebie jako element systemu władzy), ponieważ w kraju działają instytuty badawcze, aktywne na polu socjologii. Na trzeźwą uwagę, że jednak najlepszym barometrem są wolne wybory, Rakowski żachnął się, że tak jest tylko w burżuazyjnej demokracji, a Polacy, za co on sam ręczy, nie czują, że nie są wolni. Zestawienie jego pewności z wypowiedziami robotników pokazywało, jak różne były perspektywy rządzących i rządzonych.

Tak wyjaśniano zachodnim widzom skąd brało się powszechne poczucie nieufności wobec władzy. Protesty przeciw poprawkom w Konstytucji PRL ogłoszonym w 1975 r. sprawiły, że inteligencja zaczęła otwarcie reagować na posunięcia władz. List 59, zbiorowy protest przeciwko zideologizowanej nowelizacji zapisów, zawierał także komentarz do sytuacji świata pracy, pozbawionego autentycznej reprezentacji przez związki zawodowe. Seweryn Blumsztajn wspominał, że podpisując list „nie myślał, że robi coś ważnego", a jednak reakcja społeczeństwa okazała się zaskakująco silna. Przełomowe znaczenie miały późniejsze wydarzenia 1976 r.: gwałtowny sprzeciw wobec podwyżek cen oraz brutalne represje w Radomiu i Ursusie. Ponownie, wiodącą rolę w wyjaśnianiu przebiegu zdarzeń miały archiwalia. Tu: ujęcia z jednego z wielu ówczesnych wieców potępiających „warchołów", na którym przejęta kobieta odczytywała nienawistny tekst z kartki, a otaczający ją na trybunie mężczyźni pilnie śledzili wzrokiem, czy nie pomija żadnego fragmentu. W tych realiach powstał KOR, ruch pomocy i solidarności. Jacek Kuroń mówił o „społeczeństwie o podwójnej twarzy", w którym to, co można było powiedzieć prywatnie, różniło się od deklaracji w przestrzeni publicznej. KOR zaczął przełamywać ten dualizm.

Wybór Karola Wojtyły na papieża potraktowany został oszczędnie pod względem objętości czasowej. Pamiętać jednak należy, że była to pewnego rodzaju pointa do odcinka *W tym życiu*, przekrojowo analizującego duchową, społeczną i polityczną rolę Kościoła katolickiego w Polsce. W komentarzu Krzysztofa Wyszkowskiego wybrzmiała myśl, że wynik październikowego konklawe w 1978 r. stał się dla wielu ludzi impulsem wzmacniającym poczucie podmiotowości. Stwierdzał, że ludzie doskonale rozumieli, iż nie mogą zmienić systemu politycznego PRL jako całości, ale mogą szukać przestrzeni, w której ich głos zacznie być słyszalny. Odcinek ujmował to jako element szerszej zmiany świadomości

w społeczeństwie, „pewności siebie i niecierpliwości", jak stwierdzono w komentarzu lektorskim.

Solidarność została przedstawiona jako rezultat spięcia wielu wcześniejszych procesów: politycznych, ekonomicznych, społecznych i w obszarze świadomości. Pogarszające się warunki życia – kolejki, braki w zaopatrzeniu, kłopoty mieszkaniowe – prowadziły stopniowo do wybuchu strajków w 1980 r. Innych niż wcześniej, bo motywowanych narastającym poczuciem godności i opartych na pamięci wcześniejszych represji. Zwolnienie Walentynowicz było impulsem, ale strajk szybko objął kwestie znacznie bardziej fundamentalne: potrzebę podmiotowości oraz stworzenia przestrzeni uczciwego dialogu z władzą. Odcinek podkreślał, że negocjacje nie dotyczyły wyłącznie poziomu płac, lecz problemu braku wiarygodności państwa. Ekonomista Paweł Bożyk, komentując Sierpień '80 po sześciu latach zauważał, że spełnienie 21 postulatów wymagałoby „cudotwórcy", ale z perspektywy robotników kluczowe było to, by władza przestała ich lekceważyć. Splotu tych płaszczyzn dotyczył także archiwalny fragment z konferencji prasowej Janusza Onyszkiewicza, rzecznika prasowego związku. Zapytany, czy żądanie ograniczenia budżetu MSW jest postulatem politycznym, odpowiedział: „Nie, myślę, że to postulat ekonomiczny", co oddawało niejednoznaczność ówczesnej granicy między polityką a gospodarką.

Komentarze współczesne, z których składał się finał odcinka – Anny Walentynowicz, Krzysztofa Wyszkowskiego i socjolożki Jadwigi Staniszkis – tworzyły zestaw trzech odmiennych ocen doświadczenia Solidarności. Walentynowicz przyznawała, że „po raz kolejny się zawiodła", odnosząc się aluzyjnie do wprowadzenia stanu wojennego. Wyszkowski stwierdził, że Solidarność był to pierwszy „bunt, który wygrał, i oddał jego owoce całemu narodowi". Staniszkis mówiła o „rewolucji kulturowej", która zmieniła sposób myślenia i wzory zachowań, ale zaznaczała, że nawet tak szeroki ruch społeczny nie obalił hierarchii – raczej tworzył je w nowy sposób. Jej uwaga nie podważała znaczenia zmiany mentalnej, lecz wskazywała na ograniczenia realnej transformacji politycznej. Całość prowadziła do wniosku, że Solidarność była wynikiem narastającej przez lata erozji wiary w deklaracje władzy, załamania modernizacyjnego projektu, rozwoju nowych form współdziałania oraz pogarszających się warunków życia.

Wymowa *Państwa robotniczego* czerpała ostrożny optymizm z obserwacji Staniszkis, w narracji odczuwało się świadomość zarówno przełomu, jak i jego kruchości. Film zatrzymywał się w grudniu 1980 r., ale bez częstego nazywania rzeczy wprost interpretował wydarzenia już z perspektywy wiedzy o tym, co nastąpiło później. „Świece płonęły dla poległych w 1970 roku i dla poległych w powstaniu warszawskim, tak jak nadal płoną dla tych,

którzy zginęli w zrywach 1830 i 1863 roku, oraz dla robotników, którzy oddali życie, gdy Solidarność została stłumiona w grudniu 1981 roku. Ten blask niesie żałobę, ale niesie też nadzieję", nieco patetycznie komentował lektor w finale, podczas prezentacji ujęć z odsłonięcia pomnika Poległych Stoczniowców. Dalsze słowa, wciąż pod zdjęcia z Gdańska mogą niejako służyć za eksplikację autorską *Zmagań o Polskę*: „Mówi się o Polakach, że każde pokolenie nosi w sobie pamięć stłumionego powstania. Ale nie jest to opowieść o samych tragediach. To zapis nieustannego posuwania się naprzód wbrew wszelkim przeciwnościom".

Konstrukcja każdego z odcinków opierała się na stabilnej podstawie z trzech elementów: filmowych archiwaliów – wypowiedzi świadków – narracji lektorskiej. Trzeci był programowo stosowany jak najoszczędniej. Dlatego o swoich doświadczeniach z państwem robotniczym, tj. konstruktem ustrojowo-ideologicznym, mówili w odcinku wspomniani spawaczka Anna Walentynowicz, Krzysztof Wyszkowski przedstawiony jako stolarz, ślusarz Eugeniusz Korzeb z „Ursusa" oraz rolnicy Jakub Antoniuk z Białegostoku i Marek Milejski z Elbląga, inicjatorzy regionalni NSZZ „Solidarność" Rolników Indywidualnych, Zbigniew Iwanów, działacz usunięty z PZPR za sprzyjanie toruńskiej Solidarności i anonimowy robotnik z Radomia, represjonowany w 1976 r. Wielogłos wypowiedzi uzupełniali Zbigniew Brzeziński, doradca prezydenta USA ds. bezpieczeństwa, oraz przywołani Paweł Bożyk, doradca ekonomiczny ekipy gierkowskiej, i Jadwiga Staniszkis, doradczyni Międzyzakładowego Komitetu Strajkowego.

Taka konstrukcja sprawiała, że wypowiedzi świadków pozostawały tylko jednym z tworzyw telewizyjnej opowieści o przeszłości. Ascherson pisał, że w odróżnieniu od historii akademickiej, zależnej od tego, „jakie dokumenty i wspomnienia przetrwały", telewizja musi pracować na materiale „nieporównanie trudniejszym do ujarzmienia i znacznie rzadszym": świadectwach żyjących uczestników wydarzeń oraz „archiwalnych obrazach z epoki"[694]. Dlatego w *Państwie robotniczym* ten drugi element okazał się szczególnie istotny.

Filmowe archiwalia wykorzystane w *Państwie robotniczym* zaskakują różnorodnością i bezkompromisowym prymatem materiałów rozwijających narrację, częstokroć samodzielnie wyjaśniających skomplikowane kwestie. Nie są też nigdy oznaczone podpisem, rzadko bywają anonsowane. Polski widz bez trudu rozpozna stylistykę i komentarz Polskiej Kroniki Filmowej w materiałach z pogrudniowej wizyty Gierka w Szczecinie. Mniej oczywiste są ujęcia z praktycznie nieznanego pełnometrażowego kolorowego filmu dokumentalnego *Podróż w XXX-lecie* Romana Wionczka (1974), które oddają rodzącą się praktykę „propagandy sukcesu".

[694] *Ibidem*, s. 44.

Wyjątkiem są zdjęcia z Radomia dokumentujące kontrolę i presję jakiej władza poddała rodzący się KOR. Lektorka wyjaśnia, że to belgijskiej telewizji (RTBF, jak precyzują napisy końcowe) udało się zarejestrować „polewacza polanego" – wywiadowcę milicji, który śledził Jacka Kuronia i Jana Lityńskiego tak nieudolnie, że sam został zdekonspirowany (o czym wspomniano wcześniej).

Szczególne wrażenie robi strajkująca Stocznia Gdańska, która w wersji kolorowej wydaje się nawet żywsza niż w innych przekazach. Widać m.in. różnorodne scenki rodzajowe (druk biuletynu, strajkujących stoczniowców na terenie zakładu) – to materiały szwedzkiej telewizji publicznej, wykorzystane swego czasu w telewizyjnym filmie fabularnym *Dagar i Gdansk* (pol. *Dni w Gdańsku*, reż. Peter Berggren, 1981). W obrębie sekwencji reporterskiej szczególnie ciekawie ujawnia się swoista sztafeta pamięci wizualnej. Najpierw przywołano krótką wypowiedź Lecha Wałęsy, który uspokaja reportera, że mimo utrudniania kontaktów z Gdańskiem delegatom zakładów udaje się dotrzeć do Sali BHP. Wypowiedź tę zręcznie połączono z ujęciami milicji kontrolującej auta na ulicach Trójmiasta. Badanie ekranowego wizerunku Solidarności byłoby niepełne – nawet w przypadku produkcji zagranicznych – bez odniesienia do wizualnej matrycy, jaką stanowią *Robotnicy '80*. Dlatego istotna pozostaje dalsza część sekwencji reporterskiej: w pewnym sensie dotyka ona alternatywnej wersji historii, czyli „kina niebyłego", tylko rozumianego inaczej niż w propozycji Tadeusza Lubelskiego. Chodzi tu o nie o próbę rekonstrukcji niezrealizowanego tytułu, a o hipotetyczną sytuację, w której dzieło kanoniczne w ogóle nie powstało.

Przywitanie delegacji rządowej, która 23 sierpnia 1980 r. przybyła do Stoczni, przez Lecha Wałęsę i Klemensa Gniecha – równorzędnych wówczas gospodarzy – i odprowadzenie z autokaru do Sali BHP znane jest z wielu ujęć archiwalnych. *Państwo robotnicze* odsłania jednak symptomatyczny moment: w pierwszej chwili władza próbowała sięgnąć po sprawdzone sposoby blokady informacyjnej. Autorzy odcinka wykorzystali (mimo nienajlepszego kadru) ujęcie, na którym – po wejściu do saloniku, gdzie odtąd miały odbywać się negocjacje – premier Mieczysław Jagielski mówi do Wałęsy:

> Ja mam może następującą, panie przewodniczący, propozycję. Nigdy nie miałem takiej przyjemności, żeby być cały czas filmowany przez kamery telewizyjne. Może je zgasimy? Bo to nam nie ułatwia, po prostu to jest niepotrzebne.

O ile w komentarzu lektorskim wspomniano wcześniej, że liczna obecność zachodnich mediów w Stoczni miała być polisą bezpieczeństwa na wypadek porażki strajku, o tyle właśnie

ekipie Wytwórni Filmów Dokumentalnych zawdzięczamy dziś, że – ni to prośba, ni to sugestia – Jagielskiego nie została wykonana i kamery pozostały w środku. Od tego momentu nawet narracja *Państwa robotniczego* opierała się na *Robotnikach '80*, cytując trzyminutowy fragment filmu Chodakowskiego i Zajączkowskiego (długi w stosunku do 50 minut trwania odcinka).

Wykorzystanie innego z filmowych materiałów archiwalnych pokazuje, jak brak wyczulenia na lokalne konteksty może sprawić, że z pozoru drobna sytuacja zyskuje potencjał politycznego oskarżenia. Łamiąc nieco chronologię zdarzeń, powstanie Wolnych Związków Zawodowych Wybrzeża (kwiecień 1978 r.) wspomniane jest po informacji o rozpoczęciu pontyfikatu Jana Pawła II. Zabieg ten tłumaczy połączenie komentarza lektorskiego o wyzwoleniu poczucia pewności siebie i niecierpliwości po październiku 1978 r. z cytowaną wcześniej wypowiedzią Krzysztofa Wyszkowskiego o poszukiwaniu szans nowego działania wewnątrz istniejącego systemu.

Udział w swoim pierwszym spotkaniu niewielkiej grupy WZZ-owców relacjonowała następnie Anna Walentynowicz. Podkreślała, że z dumą i donośnie przedstawiła się nazwiskiem, informując, że pracuje w Stoczni Gdańskiej. Głos współczesny z wywiadu z Walentynowicz połączony został z archiwalnym, amatorskim nagraniem spotkania działaczy WZZ – tym samym, które Leslie Woodhead dołączył do prologu *Strajku*. Osoba obsługująca kamerę, prześlizgując się po twarzach uczestników, niejako ich przedstawiała: Bogdana Borusewicza, Andrzeja Gwiazdę, Alinę Pienkowską i pozostałych. Walentynowicz opowiada zaś w tle, że gdy tylko wymieniła swoje nazwisko i nazwę zakładu, inne osoby zaczęły ją uciszać, szepcząc karcąco: „Cicho! Podsłuchują nas!". Zwraca uwagę, że dokładnie w chwili, gdy padają te słowa, archiwalne zdjęcie pokazuje Lecha Wałęsę, uczestnika spotkania.

Dramatyzm wypowiedzi o podsłuchach unaocznia niebezpieczeństwa grożące niezależnym związkowcom, a tym samym buduje punkt kulminacyjny. Podobnie działa pokazanie po raz pierwszy w „solidarnościowym" odcinku rozpoznawalnej twarzy lidera ruchu jeszcze we wczesnej, drugoplanowej roli. Sekwencja ta zamyka bowiem pierwszą część odcinka przed przerwą reklamową, stanowiąc odpowiednik *cliffhangera* – rozwiązania kreującego napięcie dramaturgiczne, stosowanego w seryjnych produkcjach fabularnych[695].

Dla widza pozbawionego wiedzy o późniejszych sporach w środowisku Solidarności sekwencja ta ma jasny przekaz: to udramatyzowane przypomnienie ryzyka, z jakim wiązała się działalność niezależnych związkowców. Z polskiego punktu widzenia zestawienie słów Walentynowicz z ujęciem Wałęsy mogło jednak brzmieć inaczej. Nie tylko jako ogólna

[695] R. Bocian, M.J. Zabłocki, *Angielsko-polski słownik terminologii filmowej*, Warszawa 2008, s. 46.

informacja o zagrożeniu ze strony aparatu bezpieczeństwa, lecz jako niezamierzona sugestia dotycząca samego Wałęsy („On podsłuchuje!"). Nie ma jednak podstaw, by uznać to za świadome włączenie się zagranicznego serialu w lokalne spory personalne[696]. Jest to raczej przykład montażu skutecznego z punktu widzenia dramaturgii, który w polskim kontekście uruchamiał dodatkowe skojarzenia i znaczenia, niekoniecznie przewidziane przez twórców brytyjsko-amerykańskiej produkcji.

Wszystkie omówione w odcinku wątki – od pęknięcia między językiem „państwa robotniczego" a realnym doświadczeniem świata pracy, przez ambicje i słabości modernizacyjne dekady, po następujące akty protestu, represji i samoorganizacji – układają się w opowieść o procesie narastającym, a nie o jednorazowym przesileniu. Solidarność została pokazana jako konsekwencja długiej erozji zaufania do państwa, ale też jako rezultat praktyk wspólnotowych, które narodziły się w cieniu przemocy i rozczarowań. Jednocześnie sposób prowadzenia narracji oraz montaż archiwaliów i wypowiedzi ujawniają rozdźwięk między perspektywą wewnętrzną i spojrzeniem z zewnątrz – które nie rozstrzyga sporów, a wydobywa ich wieloznaczność. Po takim syntetycznym podsumowaniu należy wrócić do pytania, które towarzyszyło całemu przedsięwzięciu: po co opowiadać polski wiek XX zachodniej publiczności właśnie w takiej skali?

Najpełniej odpowiedział na nie Neal Ascherson. Zastrzegał, że u podstaw powstania serialu rzeczywiście legła potrzeba zrozumienia fenomenu lat 1980–1981 w Polsce – lecz ambicja poznawcza autorów kierowała ich w stronę współczesności, wyzwolonej

---

[696] Postawę Wałęsy kwestionowano zarówno w latach 70. XX w., gdy powstało nagranie, jak i w drugiej połowie lat 80. XX w., gdy powszechna była już wiedza o konflikcie między Wałęsą a Walentynowicz, wzmacnianym machinacjami Służby Bezpieczeństwa. Policja polityczna, zainteresowana skompromitowaniem laureata Pokojowej Nagrody Nobla, rozsiewała plotki, że zaplątanie Wałęsy w kontakty z SB nie ustało przed 1976 r. (wyrzuceniem z pracy w Stoczni Gdańskiej) i trwało jeszcze w trakcie strajku w 1980 r. i później (J. Skórzyński, *Zadra. Biografia Lecha Wałęsy*, Gdańsk 2009, s. 18–21, 106–107).

Wypowiedzi Anny Walentynowicz w *Państwie robotniczym* nie zdradzają żadnych – dobrze udokumentowanych jako wówczas wyrażane – prób dezawuowania Wałęsy i jego stronników. Oczywiście może to być tylko efekt montażu jej wypowiedzi z dłuższego wywiadu. Jednak równie prawdopodobne jest, że to kolejny przykład sytuacji, w której Walentynowicz potrafiła być nieprzejednanie krytyczna prywatnie, a jednocześnie publicznie zajmować postawę koncyliacyjną. Inicjując głodówkę protestacyjną w Bieżanowie w 1985 r., Anna Walentynowicz i wspierający ją ogłosili, że protestują w ten sposób przeciwko represjom, które dotknęły Andrzeja Gwiazdę, a wcześniej m.in. Bogdana Lisa, Władysława Frasyniuka i Adama Michnika, oraz szykanowaniu Seweryna Blumsztajna. Do czterech pierwszych Walentynowicz skierowała list otwarty, będący – jak pisał Sławomir Cenckiewicz, biograf działaczki – „świadectwem tego, że w obliczu cierpień i krzywd należy zapomnieć o konfliktach i bronić każdego bez wyjątku" (*Idem*, *Anna Solidarność. Życie i działalność Anny Walentynowicz na tle epoki*, Poznań 2010, s. 354–359). Niemniej, fakt wypchnięcia jej poza nawias Solidarności wróci jeszcze w jednym z omawianych dalej reportaży.

z paradygmatu „dawania tła Solidarności". Zachodnich widzów w 1987 r. Smith, Sulik i on sam chcieli edukować w znacznie szerszej perspektywie.

> Europa znów zaczynała się ze sobą łączyć […], a powrót tego kraju do świadomości Zachodu był trwałą i brzemienną w skutki zmianą. Polskę trzeba było na nowo przedstawić […]. A ponadto czuliśmy, że nowe „szersze" wersje ponadnarodowej historii Europy […] niosą ryzyko ujęcia jednostronnie „zachodniego". […] Chcieliśmy pokazać, że polskie doświadczenie nie jest egzotycznym marginesem, lecz niezbędnym elementem europejskiej całości roku 1987[697].

Motywacja ta w pewien sposób odpowiada już na – silnie artykułowaną zwłaszcza na przełomie XX i XXI w. – potrzebę oddania Solidarności pierwszeństwa w zainicjowaniu zmian w kształcie politycznym i społecznym Europy[698].

Widzowie brytyjscy przyjęli serial Martina Smitha, Bolesława Sulika i Neala Aschersona raczej życzliwie, a prasa podkreślała – być może nie znając okoliczności produkcyjnych – że „zauroczeni tematem twórcy chcieli powiedzieć zbyt wiele, zbyt szybko"[699]. Chętnie sięgano po wieńczący *Zmagania o Polskę* wątek Solidarności. „Manchester Evening News" opisał ją w podniosłym tonie jako ruch, którego „wysiłek okazał się ostatecznie daremny, ale nigdy nie był pozbawiony nadziei"[700]. Za „poruszający" uznał fragment poświęcony strajkowi sierpniowemu prof. Norman Davies[701]. „The Listener" przyjął *Struggles for Poland* z uznaniem, ale nie z bezwarunkowym zachwytem. Recenzent tygodnika podkreślał wagę tematu, rozmach produkcji i wartość rozmów ze świadkami, a jednocześnie wskazywał na konwencjonalność formy oraz skłonność komentarza do zbyt prostego porządkowania złożonych wydarzeń. „Szczegółowa zawartość serialu okazuje się bardziej pouczająca niż sposób jej podania", napisał Matthew Reisz[702].

---

[697] N. Ascherson, *Poland's 20th-century struggles*, *op. cit.*, s. 46, 48. Sulik „przełożył" tę myśl na obrazowe sformułowanie: „[J]eden z moich przyjaciół, Neal Ascherson [mówi], że Polska jest jak Europa w zwierciadle – wszystko tam jest takie samo, tylko że dokładnie odwrotne" (M. Kudelska, *„In Solidarity". Rozmowa z Bolesławem Sulikiem*, „Tygodnik Solidarność" 1991, nr 35, s. 16).

[698] B. Kerski, *Zaczęło się w Gdańsku… Perspektywy rozwoju Europejskiego Centrum Solidarności*, „Wolność i Solidarność" 2011, nr 2, s. 232–235.

[699] E. Steen, *The raw meat of Poland*, „The Independent", 6 VI 1987.

[700] G. Kaufman, *A proud nation*, „Manchester Evening News", 4 VI 1987.

[701] N. Davies, *O serialu*, „Dziennik Polski", 25 XI 1987.

[702] M. Reisz, *Partitioned portrait*, „The Listener", 4 VI 1987.

„Przepowiednia" Aschersona – „Serial niewątpliwie doczeka się krytyki. Telewizyjna historia Polski, która zadowoliłaby wszystkich, nie mogłaby być uczciwa"[703] – spełniła się ponad miarę w odniesieniu do bardzo specyficznej grupy odbiorców: polskiej emigracji w Wielkiej Brytanii. „Dziennik Polski" – wychodząca w Londynie w języku polskim gazeta codzienna – po zakończeniu emisji starał się o łagodne podsumowanie, delikatnie akcentując zastrzeżenia.

> [P]owstanie »Solidarności« i wpływ moralny Kościoła, stały się promieniem nadziei. Tą nadzieją kończy się […] ów rozległy, kontrowersyjny cykl programów o Polsce, ale widz przecież musi mieć świadomość że zasadnicze zmiany są niemożliwe przy zależności od Rosji. […] Publiczność anglosaska, choć nie zawsze oglądała nas w tych programach z najlepszej strony, uchwyciła tę wolę walki i oporu.

– napisał Zygmunt Borowski, który przez ponad dwa miesiące co tydzień wiernie streszczał czytelnikom każdy odcinek, czasem komentując wybrane detale. Opisując *Państwo robotnicze* zwrócił uwagę na ważną rolę cyklu dla kształtowania wizualnej pamięci zbiorowej polskiej emigracji:

> Ostatnie zdjęcia programu przedstawiają ceremonię poświęcenia i odsłonięcia wyniosłego na blisko 50 metrów krzyża stalowego, wzniesionego na miejscu krwawej masakry robotników na Wybrzeżu w 1970 r. My, zamieszkali na Zachodzie, nie byliśmy tam […] toteż choćby dla tego jednego zdjęcia warto zobaczyć ów odcinek programu, budzący chyba spośród całości najmniej zastrzeżeń[704].

„Zastrzeżenia" formułowano w wysoce emocjonalnym tonie. „[Przykład] doskonale skonstruowanego paszkwilu", „Program […] jest karykaturą raczej niż portretem", „Sypanie soli w rany" – pisali czytelnicy „Dziennika Polskiego"[705]. Listy widzów zalały redakcję taką falą już od pierwszego odcinka, że gazeta prosiła czytelników, aby wstrzymali się z oceną do ostatniego epizodu[706]. Bolesław Sulik, wspominając sytuację kilka lat później, dzielił zarzuty Polonii pod adresem *Zmagań…* na dwie grupy: dotyczące układu treści i interpretacji wątków

---

[703] N. Ascherson, *Poland's 20th-century struggles*, *op. cit.*, s. 49.

[704] Z. Borowski, *Prawdziwa rewolucja*, „Dziennik Polski", 29 VIII 1987.

[705] Rubryka *Listy do redakcji* w „Dzienniku Polskim": 29 VI, 8 VII i 9 IX 1987.

[706] *Listy do redakcji*, „Dziennik Polski", 15 VII 1987.

oraz wyrażające przekonanie, że wymowa całości stawia Polaków w niekorzystnym świetle. W krytyce pojawiały się także argumenty odwołujące się do resentymentów narodowych. „Jak wy śmiecie, po tym jak nas zdradziliście, zrobiliście nam Jałtę, sprzedaliście Stalinowi, pokazywać Berezę i mówić, że nie wszystko było dobrze w Polsce!", miał usłyszeć Sulik[707].

Najbardziej aktywnym rzecznikiem tych pretensji okazał się Adam Zamoyski, który opublikował własną syntezę, *The Polish Way*[708], polemizującą z książkowym ujęciem Aschersona. Jej recenzent zarzucił mu, że pomijając wątki bolesne, eksponował przede wszystkim momenty heroiczne[709]. Gdy Zamoyski na łamach prasy zaatakował wymowę serialu, uczynił to, posługując się niedokładnymi cytatami i streszczeniami, co w liście do redakcji szczegółowo wytknął mu Martin Smith[710]. Oponenci spotkali się twarzą w twarz podczas publicznej dyskusji o serialu zorganizowanej przez londyński Polski Ośrodek Społeczno-Kulturalny, gdzie odnosili się do siebie z rewerencją. Zamoyski ocenił wtedy *Zmagania…* pozytywnie całościowo, mimo braków w detalach, a Smith przyznał, że po wielu konstruktywnych uwagach po premierze, niektóre zagadnienia przedstawiłby inaczej[711].

Spór „wewnętrzny" Brytyjczyków z brytyjskimi Polakami nie zatrzymał dalszego obiegu serialu. Zagraniczne premiery odbywały się w latach 1988–1989. Amerykańscy widzowie telewizji WNET-13 oglądali wersję znacznie zmodyfikowaną[712]. Wbrew duchowi edycji brytyjskiej dodano postać prowadzącego, który na początku zapowiadał odcinek

---

[707] E. Petrajtis-O'Neill, *„Outsider" zaangażowany*, *op.cit.*, s. 22. Nieskrywany antysemityzm części tych ataków pchnął Martina Smitha do desperackiego gestu wysłania dokumentów finansowych produkcji do redakcji „Dziennika Polskiego", aby udowodnić, że to nie „potężni Żydzi amerykańscy" wsparli budżet serialu (*Kto finansował*, „Dziennik Polski", 19 IX 1987).

[708] A. Zamoyski, *The Polish Way. A Thousand-year History of the Poles and their Culture*, London 1987 (krajowe wydanie jako *Własną drogą. Osobliwe dzieje Polaków i ich kultury*, tłum. A. Zgorzelska, Kraków 2002).

[709] A. Wheatcroft, *Forward the awkward squad*, „Evening Standard", 11 VI 1987.

[710] Zob. A. Zamoyski, *Why TV doesn't give a true picture*, „The Sunday Telegraph", 30 VIII 1987; M. Smith, *TV and truth*, „The Sunday Telegraph", 13 IX 1987. Zamoyski wytoczył m.in. ciężki zarzut, że w serialu mówiło się o „inwazji" III Rzeszy, ale o „wkroczeniu" Związku Sowieckiego we wrześniu 1939 r. – niejako sugerując, że twórcy próbowali tym samym przypodobać się władzom PRL. Smith – dla wykazania jak pobieżna była znajomość *Zmagań…* Zamoyskiego i w związku z tym chybione jego uwagi generalne – wyliczył posiłkując się cytatami, że zwrot o „inwazji ZSRS" powtarzał się w trzech różnych odcinkach.

[711] A. Czyżowski, *The Struggles for Poland. Publiczna dyskusja w POSK-u*, „Dziennik Polski", 25 XI 1987.

[712] Podobnego rodzaju ponowne opracowanie brytyjskiego oryginału przy amerykańskiej emisji nastąpiło wcześniej wobec epickiego serialu dokumentalnego BBC *Comrades* (pol. *Towarzysze*, reż. Richard Denton, 1985). Serię uzupełniono o dodatkowy odcinek na temat kulis jego produkcji, prowadzącą, która wyjaśniała widzom co zobaczą danego wieczoru, a każdy epizod kończyła jej rozmowa z reżyserem i dwójką brytyjskich producentów (F. Butterfield, *Public TV's 'Comrades' - In-Depth Profiles or Soviet Propaganda?*, „The New York Times", 29 VI 1986 [online], https://www.nytimes.com/1986/06/29/arts/public-tv-s-comrades-in-depth-profiles-or-soviet-propaganda.html [dostęp: 2.07.2026]).

i wprowadzał w jego treść, a na końcu formułował podsumowanie[713]. Carol Brandenburg, producentka amerykańskiej wersji, tłumaczyła, że chodziło przede wszystkim o zapełnienie ośmiu minut w godzinnym paśmie nadawania, które w Channel 4 przeznaczano na reklamy. Zmieniono także warstwę lektorską: w brytyjskim wydaniu komentarz czytała aktorka Susannah York, a wypowiedzi rozmówców – Jim Norton, natomiast w Stanach Zjednoczonych nagrano nową narrację. Z powodu kłopotów finansowych premiera w USA nastąpiła dopiero w 1988 r., kiedy ze zbiórek publicznych i darowizn sponsorów (zwłaszcza ze środowisk polonijnych) udało się zgromadzić brakującą część miliona dolarów, który stacja WNET-13 zadeklarowała Channel 4[714]. Branżowy amerykański tygodnik filmowy „Variety" uznał serial za zachodnią wypowiedź dla Zachodu. Docenił różnorodne archiwalia, skalę badań i odwagę kompresji osiemdziesięciu lat historii do dziewięciu godzin, ale zarazem zaznaczył, że to materiał wymagający dla odbiorcy[715]. Niemiecką wersję pokazano najpóźniej – latem 1989 r. na antenie ARD – już w bezpośredniej reakcji na demokratyczne przemiany w Polsce[716].

Relacjonując realizację *Zmagań o Polskę* i zapowiadając brytyjską premierę w 1987 r., medioznawca Karol Jakubowicz, ekspert Komitetu ds. Radia i Telewizji, pytał na łamach „Aktualności Radiowo-Telewizyjnych" w melodramatycznym tonie, czy serial będą mogli zobaczyć także widzowie w kraju[717]. Odpowiedzią poniekąd była decyzja programowa telewizji, która w sierpniu 1987 r., jakby na siódmą rocznicę podpisania Porozumienia Gdańskiego, wyemitowała antysolidarnościową *Godność* Romana Wionczka[718]. Pytanie Jakubowicza nabiera dodatkowej wagi w perspektywie rozłożonych w czasie premier na rynkach wszystkich współproducentów. Okazało się bowiem, że zaraz po widzach brytyjskich *Zmagania o Polskę* obejrzeli mieszkańcy PRL – ci, którzy mieli dostęp do produkcji drugiego obiegu. Kasety wideo z serialem wydało wydawnictwo NOWa pod tytułem *Walka o Polskę*, opatrując nagrania słowem wstępnym prof. Krystyny Kersten[719]. Być może dlatego Krzysztof T. Toeplitz mógł mimochodem napomknąć w „Polityce": „Niedawno obejrzałem

---

[713] Brytyjscy widzowie reprezentujący kręgi akademickie także wyrażali tęsknotę za postacią organizującą narrację, np. prof. Norman Stone, wykładowca historii współczesnej na Oxfordzie (*Idem*, *The face of Poland*, „The Daily Telegraph", 6 VI 1987). Rozwiązanie takie, jako za silnie identyfikujące przekaz z konkretną interpretacją odrzucił w imieniu twórców Ascherson (*Idem*, *Poland's 20th-century struggles*, *op. cit.*, s. 45–46, 48).

[714] K. Jakubowicz, *„Walki o Polskę"...*, *op. cit.*, s. 28–29.

[715] Bake. [pseud.], *The Struggles for Poland*, „Variety", 24 VI 1987.

[716] *Na antenach świata. Programy satelitarne*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1989, nr 8, s. 48.

[717] K. Jakubowicz, *„Walki o Polskę"...*, *op. cit.*, s. 30.

[718] Tatar [J. Szymkiewicz], *Rozważania na dzień 31 sierpnia 1987 r.*, „Solidarność Radia i Telewizji" 1987, nr 18–19, s. 1.

[719] *Bibuła*, J. Strękowski (red.), Warszawa 2019, s. 119.

sobie p o n o w n i e [podkreślenie autora rozprawy] angielski serial dokumentalny […] »Struggles for Poland« […]”[720].

Podziemny biuletyn „Solidarność Radia i Telewizji” zamieścił obszerną recenzję, która jako jedna z nielicznych mocno zaakcentowała zarysowaną przez Aschersona perspektywę europejską. Autor, referując odcinek po odcinku, podkreślał, że w zaprezentowanym „angielskim spojrzeniu na naszą najnowszą historię, z dość dużego dystansu, przed odbiorcą jawi się po prostu pewien niezbyt wielki naród europejski”. Zauważył niemal te same cechy rzekomo definiujące polskie zachowania jako nadmiernie wyeksponowane w *Zmaganiach…* co Zamoyski i część emigracji: naród pobożny, skłonny do antysemityzmu, ale zarazem dręczony pragnieniem wolności, o którą walczy niezależnie od szans powodzenia. Wyprowadził jednak zupełnie inną konkluzję: „Takie widzenie może wydawać się nieco drażniące dla narodowego poczucia dumy. Ale może właśnie dlatego ma walory skutecznego środka na ostrzejsze objawy wszelkiego mesjanizmu czy winkelriedyzmu”[721].

Niejako w zastępstwie za spełnienie sugestii Jakubowicza o wyświetleniu serialu, dopuszczono w prasie teksty i polemiki na jego temat. Napisał o „losie mniejszych narodów europejskich”, serialu „uzupełniającym bardzo szczupłą […] historyczną wiedzę o »Mittel-Europie«” Adam Szostkiewicz, który w „Tygodniku Powszechnym” przedstawił niektóre uchybienia *Zmagań…* jako słabości wartościowego przedsięwzięcia[722]. Przeciwnego zdania był tygodnik weteranów walk o tzw. utrwalenie władzy ludowej „Za wolność i lud”, który widział w nich dowód zafałszowania obrazu Polski na Zachodzie[723]. Szereg tekstów z 1988 r. poświęconych jubileuszowi działania Instytutu Kultury Polskiej w Londynie, informował m.in. o współpracy tej instytucji z British Film Institute i National Film Theatre przy organizacji wspomnianego wcześniej przeglądu pod bliźniaczym tytułem *Struggles for Poland* przed

---

[720] KTT [K.T. Toeplitz], *Nie boję się psychoanalizy*, „Polityka” 1988, nr 42, s. 16.

[721] W.M. [pseud.], *Angielskie spojrzenie na polską historię*, „Solidarność Radia i Telewizji” 1989, nr 27, s. 13–17. Pseudonimem „W.M.” posługiwał się Wiktor Malski (*Kto był kim w drugim obiegu?*, *op. cit.*, s. 167). Nawiązujący do treści odcinków *Inny świat – Żydzi polscy* i *W tym życiu – Kościół polski* wtręt o religijności i antysemityzmie może mieć pewien osobisty podtekst. Malski w okresie tzw. kampanii antysyjonistycznej w 1968 r. był współautorem pseudonaukowej broszury antysemickiej *Polityka partii i rządu i jej przeciwnicy*, wydanej przez łódzki komitet PZPR (A. Czyżewski, P. Spodenkiewicz, *Zbigniew Faliński, Jerzy Kmitowski, Wiktor Malski i Henryk Maciejewski – autorzy broszur propagandowych z 1968 roku*, [w:] *Nie tylko niezłomni i kolaboranci... Postawy dziennikarzy w kraju i na emigracji 1945–1989*, T. Wolsza, P. Wójtowicz [red.], Warszawa 2014, s. 353–366).

[722] A. Szostkiewicz, *„Zmagania o Polskę”*, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 37, s. 7.

[723] E. Orkiszewski, *Kontrowersyjny serial telewizji brytyjskiej*, „Za wolność i lud” 1988, nr 4, s. 3.

premierą serialu[724]. Oznacza to, że nie odnosząc się wprost do problemu z wymową produkcji Smitha i Sulika, PRL choć częściowo chciała podłączyć się pod jej niewątpliwy sukces medialny.

Za symboliczny finał tej drogi recepcyjnej wypada uznać dopiero oficjalną emisję *Zmagań o Polskę* w Telewizji Polskiej od stycznia do marca 1990 r. w realiach odmiennego porządku politycznego, dzięki któremu zaprezentowane w serialu ujęcie historii Polski w XX w. wybrzmiewało inaczej niż w momencie jego powstania. Na łamach „Tygodnika Solidarność" Jan Skórzyński zachęcał potem TVP, by uznała brytyjski serial za wzór potwierdzający, że telewizja publiczna potrafi opowiadać o historii najnowszej w sposób rzetelny i pogłębiony[725].

### 5.5.2. Europa inna i swoista

Neal Ascherson opublikował w kwietniu 1988 r. w dzienniku „The Observer" tekst o możliwym „planie Thatcher" dla Polski, porównanym do planu Marshalla. Opierał się na niejasnych źródłach. Wprawdzie premier Thatcher komentując spotkanie z ministrem Orzechowskim grzecznościowo określiła PRL jako najbardziej predysponowaną do przeprowadzenia reform ze wszystkich krajów socjalistycznych, trudno jednak uznać to za zapowiedź strategii ekonomicznej. Sam Ascherson trzeźwo zauważył, że aby plan miał sens, PRL musiałaby przezwyciężyć tendencję do marnotrawstwa („spektakularnie" okazaną za Gierka) i poradzić sobie z niekompetencją partyjnej kadry.

Majowy strajk w Stoczni Gdańskiej i pacyfikacja strajku w Hucie im. Lenina szybko osłabiły ten optymizm. Londyn potępił użycie siły w Nowej Hucie, a podróż Thatcher do PRL, planowaną początkowo na maj, przesunięto[726]. Także z powodu przygotowań jej gabinetu do szczytu w Moskwie. W polityce międzynarodowej był to bowiem rok odprężeniowego etapu zimnej wojny. 1 czerwca 1988 r., podczas szczytu Reagan–Gorbaczow w Moskwie, wszedł w życie traktat eliminujący całą kategorię amerykańskich i sowieckich rakiet średniego i krótszego zasięgu. Thatcher pozostawała bliską sojuszniczką Reagana, ale zarazem ważną rozmówczynią Gorbaczowa. Jesienią 1988 r. przedstawiła własną wizję Europy jako

---

[724] Zob. J. Wołoszańska, *Zasłużona placówka*, „Rzeczpospolita", 23 I 1988; K. Andrzejewska, *Relacja na jubileusz*, „Odrodzenie" 1988, nr 45, s. 10; B. Seidler, *Polska kultura w Anglii*, „Życie Literackie" 1988, nr 47, s. 6.

[725] J. Skórzyński, *Świadectwo*, „Tygodnik Solidarność" 1990, nr 19, s. 9.

[726] To i akapit powyżej za: P. Pleskot, *Kłopotliwa panna „S"*, *op. cit.*, s. 662–665.

płaszczyzny współpracy suwerennych państw, nie zaś projektu sfederalizowanego, o wspólnotowym centrum.

Pytanie o to czy sowiecka pierestrojka jest szansą na reformy w PRL padło publicznie w brytyjskim parlamencie podczas debaty o Polsce w lutym 1988 r.[727]. Przekonanie o nadchodzących zmianach na Wschodzie, z silnym kontekstem ekonomicznym, spożytkowano w dwóch istotnych produkcjach telewizyjnych, reportażu i kolejnym serialu dokumentalnym. Kilka tygodni po wypowiedzi posła Labour Party do tematyki polskiej po raz pierwszy od 1982 r. powrócił *Weekend World* w telewizji LWT (sieci ITV). Był to schyłkowy okres istnienia cyklu. *Weekend World* miał już wtedy formułę bliższą *current affairs*, zamiast jak dawniej budować odcinek w trybie ekspercko-komentatorskim. Reportaż pt. *Eastern Europe's Perestroika - Will It End in Tears?* (pol. *Pierestrojka – czy skończy się łzami?*, reż. David W. Rolfe, 24 kwietnia 1988) pozostawiał brytyjską publiczność z otwartym pytaniem o przyszłość przemian w Europie Wschodniej.

Odcinek otworzyła czołówka, w której drugi człon tytułowego pytania umieszczono na ujęciu milicjantów bijących tłum. Matthew Parris, nowy prowadzący, przypomniał, że komunizm w krajach regionu nie został przyjęty pokojowo, a opór następował, gdy pojawiała się szansa zmian: Budapeszt w 1956 r., Praga w 1968 r. i Solidarność w 1980 r. Określił pierestrojkę jako szansę przemiany Związku Sowieckiego w nowoczesne supermocarstwo. Po felietonie filmowym z państw wschodniooeuropejskich oraz materiale z Bułgarii i Węgier, nastąpiła część poświęcona Polsce, nazwanej „najciekawszym i potencjalnie najbardziej »wybuchowym«" krajem bloku.

Reporter Michael Maclay rozpoczął przypomnieniem niedawnej mszy odprawionej w kościele akademickim św. Anny w Warszawie w 20 rocznicę wydarzeń marcowych. Uczestniczący w niej studenci wyszli na Krakowskie Przedmieście z transparentami zdelegalizowanego Niezależnego Zrzeszenia Studentów, gdzie zostali brutalnie pobici przez ZOMO i milicję. Z tego właśnie zajścia pochodziły ujęcia z czołówki programu. Maclay, już do kamery, stojąc na placu Zamkowym, stwierdził, że – „o, ironio" – Jaruzelski to nadzieja Gorbaczowa i jego najbliższy sojusznik, którego prestiż osłabiła porażka referendum z 1987 r. dotyczącego reform gospodarczych.

Reporter, odwołując się do swojej wcześniejszej wizyty w Bułgarii i na Węgrzech, zaakcentował, że w odróżnieniu od nich, Polska ma „polityczną" alternatywę, czyli Solidarność. Ruch ten ma różne nurty. Lech Wałęsa powiedział Maclayowi, że system

[727] *Ibidem*, s. 663.

komunistyczny się kończy i dlatego musi podjąć próbę pokojowych zmian. Zamaskowany, anonimowy działacz Solidarności Walczącej podkreślił, że jego środowisko odrzuca czekanie na ewolucję systemu, gdyż programowo odrzuca komunizm.

Wobec tych tarć program wskazał na rosnącą rolę Kościoła katolickiego jako siły spajającej społeczeństwo i poszczególne odłamy opozycji. O roli hierachów w rozmowach z władzą mówił bp. Jerzy Dąbrowski, wypowiadając się po angielsku. Jednak zaprzeczył, gdy reporter zapytał, czy można takie pośrednictwo interpretować jako przejaw wierności ewangelicznej frazie o „oddawaniu cesarzowi co cesarskie". Biskup stwierdził krótko, że komunistyczna władza to „carowie, nie cesarze", więc ta formuła ich nie dotyczy. Zaznacza się tu pewne nawiązanie do reportażu *Herod Wears a Red Star*, pokazujące, że podobny sposób myślenia występował u działaczy opozycji. Na uwagę Teda Harrisona, że Chrystus nakazywał szanować władzę, jego rozmówca z Solidarności Walczącej odpowiedział: „Powiedzmy, że w Polsce tego nie słyszeliśmy".

Autor *Eastern Europe's Perestroika* podsumowując przywołał przykłady społecznej działalności Kościoła katolickiego, np. komisje charytatywne rozdzielające dary z Zachodu, co płynnie wprowadzało w zasadniczą część programu poświęconą ekonomii i polityce. Doświadczenie codzienności unaocznił przykład kobiety pracującej społecznie w takiej komisji. Jej trzyosobowa rodzina od lat oczekuje na mieszkanie żyjąc z dala od centrum stolicy w drewnianym domu bez bieżącej wody. Trudy jej egzystencji pokazywała seria scen. Ostatecznie jednak rodzina prezentowała postawę optymistyczną. Kobieta zaśpiewała reporterowi patriotyczną piosenkę akompaniując sobie na gitarze, mimo że przeszkadzał jej domowy kot. Problemy materialne nie były bowiem w stanie ograniczyć jej ideowego zaangażowania w opozycję niepodległościową. Na spotkaniu w większym gronie pracowników komisji charytatywnej Maclay usłyszał, że „w Polsce wrze jak w garnku".

Reportaż podkreślał, że poczucie deprywacji nie łączy się z postawami opozycyjnymi, że powszechną troską społeczeństwa jest inflacja i zubożenie. Ilustrowały to ujęcia kolejek pod sklepami i przygodnych targowisk, które na pewien czas staną się obowiązkowym elementem relacji z PRL w brytyjskich przekazach niefikcjonalnych. Przy czym podkreślono, że podwyżki cen w Polsce mają tradycję wywoływania rewolt społecznych. Program łączył to z oceną politycznych skutków pierestrojki i ich nieprzystawalności do PRL.

W finale pojawił się dwugłos polityczny. Jacek Kuroń mówił o konieczności złamania nomenklatury, zaś minister Józef Czyrek deklarował, że partia dostrzega potrzebę zmian, a dawni członkowie Solidarności, „jeśli są patriotami", powinni wesprzeć władzę w reformach. Program zamknęły zdjęcia kościoła św. Stanisława Kostki, obficie obwieszonego

transparentami solidarnościowymi i wygłoszona przez Maclaya profetyczna konkluzja: „W Polsce zardzewiałe koła historii ruszają…".

Latem i jesienią 1988 r. brytyjskie elity polityczne ponownie zobaczyły w Polsce opozycję zdolną wpływać na bieg wydarzeń, choć nie była to już Solidarność z lat 1980–1981. Sierpniowe protesty odczytywano jako utratę kontroli przez władzę, zarazem jednak zauważano ich odmienny charakter. Zaczynały się samorzutnie, miały przede wszystkim socjalne podłoże, a często organizowali je młodzi ludzie, którzy nie uczestniczyli w legalnym ruchu związkowym sprzed stanu wojennego. Dopiero gdy później zorganizowana opozycja przejęła inicjatywę i nadała strajkom polityczny sens, hasła legalizacji „Solidarności" i zaangażowanie Lecha Wałęsy uchodziły w Londynie za sposób uspokojenia sytuacji. W tym samym czasie zainteresowanie strony brytyjskiej wzbudziła idea okrągłego stołu, traktowana jako próba zdobycia przez władze przyzwolenia opozycji na reformy. Ożywienie polskiej opozycji nadało praktyczny wymiar brytyjskiemu kalendarzowi politycznemu. Strajki nie przekreśliły wizyty Margaret Thatcher w PRL, lecz z polskiej inicjatywy termin przesunięto z połowy października na 2–4 listopada, już po powołaniu nowego rządu Mieczysława Rakowskiego[728].

Te wyraźne znaki „poruszenia kół historii" stanowiły szczególne tło nowego serialu, zrealizowanego dla Channel 4 przez Jacquesa Rupnika, francuskiego sowietologa i publicystę, czeskiego pochodzenia. Rok 1988 wyznaczał dla Channel 4 symboliczną zmianę etapu. Kończyła się epoka Jeremy'ego Isaacsa, kojarzona z programowym ryzykiem, eksperymentem i reprezentacją głosów spoza głównego nurtu. Do tego porządku wyraźnie należał zamówiony jeszcze przez niego polityczny cykl dokumentalny o peryferiach Europy – z brytyjskiego punktu widzenia. Od 1 stycznia 1988 r. stacją kierował już Michael Grade, a założycielskie ambicje Channel 4 coraz mocniej trzeba było godzić z presją oglądalności i realiami rynku reklamowego[729].

Serial *The Other Europe* (pol. *Inna Europa*, reż. Tom Roberts, 1988) składał się z sześciu tematycznych odcinków, łączących dokumentalną refleksję z reporterskim zwiadem. Pierwszy, *The Other Europe* (18 października 1988) wprowadzał temat okoliczności w jakich nastąpił polityczny podział Europy po 1945 r. Następnie: *The Ice Age* (pol. *Epoka lodowcowa*, 25 października 1988), który dotyczył stalinizmu, *Them* (pol. *Oni*, 1 listopada 1988) partii

[728] Powyższy akapit na podstawie: *Ibidem*, s. 667–668.

[729] L. Mayne, *Channel 4 and the British Film Industry*…, *op. cit.*, s. 8–11.

komunistycznych w Europie Wschodniej, które z masowych ruchów robotniczych ewoluowały w kadrowe partie władzy, *What Is to Be Done?* (pol. *Co robić?*, 8 listopada 1988) powolnej śmierci systemów gospodarek centralnie planowanych, a *The Power of the Powerless* (pol. *Siła bezsilnych*, 15 listopada 1988) socrealizmu i kultury niezależnej. I wreszcie ostatni: *The Last Empire* (pol. *Ostatnie cesarstwo*, 22 listopada 1988) współczesnych prób nieśmiałej emancypacji państw Europy Wschodniej spod kurateli Związku Sowieckiego.

Produkcja serialu trwała półtora roku. Wbrew być może nieco historyzującym tytułom i opisom fabuł poszczególnych odcinków, materiały archiwalne wprowadzały tylko do wątków współczesnych, tłumacząc jak teraźniejszość „innej Europy" mocno zakotwiczona jest w przeszłości. Jacques Rupnik nie zadowalał się jednorazową wizytą, podczas której chciałby uchwycić charakterystyczne elementy. Do państw Europy Wschodniej on sam lub jego ekipa wracali po kilka razy, nierzadko na gorąco rejestrując zmiany, np. różne nastroje między PRL w 1987 r., gdzie papież na głos wypowiadał zakazaną nazwę „Solidarność", a krajem w 1988 r. po wiosenno-letniej fali strajków ponownie pod szyldem związku.

Pierwszy odcinek pełnił funkcję wprowadzenia do mapy regionu. Jacques Rupnik zaczął opowieść stojąc na granicy z NRD, gdzie przypominał, że Praga leży bardziej na zachód niż Wiedeń, co od razu podważało prosty podział Europy na „zachodnią" i „wschodnią". Archiwalia wykopiowane z wczesnych wydań Polskiej Kroniki Filmowej (źródło to wykorzystywano we wszystkich epizodach) pokazywały powojenną rzeczywistość, na tle której egalitarne hasła komunizmu mogły brzmieć atrakcyjnie dla młodych ludzi bez przeszłości. Wyjaśnia to Jacek Kuroń – którego wypowiedź odczytuje lektor imitujący charakterystyczną barwę głosu opozycjonisty. Od razu Rupnik zaznacza polską specyfikę: mówi o symbolicznej porażce inżynierii społecznej na przykładzie utopijnego projektu Nowej Huty, miasta–zakładu, na którą silnie oddziaływać zaczął pobliski Kraków, ostoja konserwatyzmu, siedziba władz Kościoła katolickiego. Jak wyjaśnia ks. Kazimierz Jancarz, komuniści zostawili robotników-mieszkańców Nowej Huty samym sobie, co oznaczało degrengoladę lub oparcie się na zasadach wyniesionych z domów, w przeważającej większości wiejskich. Lech Wałęsa potwierdzał tę obserwację swoimi wspomnieniami z lat 60. i 70. XX w. Rupnik przeciwstawiał tu strategię ideologiczną Rumunii, gdzie stalinizm oparł się na fundamencie nacjonalistycznym, i do NRD, gdzie nie mógł tak działać, w państwie narodu podzielonego. Prowadzący wyjaśnił, że zachodnioniemiecka telewizja i radio docierają do 95% obszaru NRD, która dlatego musi prowadzić pryncypialną politykę ideologiczną w duchu militarystycznym.

*The Ice Age* rozpoczynały ujęcia z cmentarza na Powązkach. Obserwując palących

znicze i groby przystrojone barwami narodowymi, Rupnik odwołał się do kunderowskiej maksymy o walce pamięci z zapomnieniem. Zdjęcia archiwalne przypomniały odkrycie masowych grobów polskich jeńców wojskowych w Katyniu w 1943 r. – „Ofiar Stalina, nie Hitlera", jak powiedział Rupnik, „Każdy Polak wie, że były to pierwsze ofiary komunizmu"[730]. Podążając narracyjnie przez NRD, Węgry, Czechosłowację i Jugosławię, autor tłumaczył jak zachodnia Europa z ideologicznej „wygody" zaakceptowała mit Stalina – obrońcy Europy Wschodniej przez Hitlerem, „płacąc" za to wypaczeniem bolesnej pamięci o zbrodniach dyktatora. Warta odnotowania ze względu na tematykę rozprawy jest samokrytyczna wypowiedź węgierskiego reżysera Miklosa Jancso o „fikcyjnych filmach dokumentalnych", które rejestrowały taką pozbawioną refleksji rzeczywistość pod dyktando władzy. W finale odcinka filozof Leszek Kołakowski mówił o następstwach śmierci Stalina w 1953 r.

Kolejna część cyklu, *Them*, dotyczyła partii komunistycznych jako rzeczywistego ośrodka władzy, podporządkowującego sobie instytucje państwa i organizacje społeczne[731]. Rupnik wyjaśniał działanie nomenklatury, w której obsada stanowisk zależała przede wszystkim od partyjnej akceptacji, oraz wskazywał na rosnącą przepaść między aparatem a szeregowymi członkami partii. Przykład PRL został przez autora szczególnie rozbudowany. Mógł oprzeć się na danych, które w latach 1980–1981 podawano jawnie, oraz wspomnieniach byłych dygnitarzy z opublikowanego w drugim obiegu zbioru wywiadów *Oni* Teresy Torańskiej (skąd zapożyczono tytuł odcinka; postać tej autorki powróci w jednym z transformacyjnych dokumentów).

Rupnik relacjonował, że pod koniec lat 70. XX w. PZPR liczyła ponad trzy miliony członków i podkreślała swój robotniczy charakter, tymczasem już w 1980 r. wielu partyjnych (robotników i inteligentów) przystąpiło do „Solidarności", a w 1981 r. partia straciła około ⅓ członków. Okres legalnego działania związku ujawnił także skalę korupcji w aparacie. Po wprowadzeniu stanu wojennego system nomenklatury nie skurczył się, lecz rozrósł z około

---

[730] Nie negując tej uwagi w optyce pamięci narodowej, w sensie historycznym Rupnik nie zwrócił więc uwagi na anihilację działaczy Komunistycznej Partii Polski na rozkaz Stalina w latach 30. XX w.

[731] Mediateka British Film Institute w Londynie nie udostępnia zapisu tego odcinka razem z pozostałymi (stan na kwiecień 2026 r.). Autor rozprawy odtwarza więc jego treść za książką Jacquesa Rupnika *The Other Europe* (London 1988, s. 131–141, 145–150), która ukazała się w księgarniach równocześnie z premierą serialu. Uprawnia to opinia samego badacza. Rupnik stwierdził, że „struktura narracji w książce jest taka sama, jak w filmie" (*The Other Europe. Interview with Jacques Rupnik*, „SciencesPo. Center for International Studies" [online], https://web.archive.org/web/20210711115801/https://www.sciencespo.fr/ceri/en/content/other-europe-interview-jacques-rupnik-0.html [dostęp: 2.07.2026]).

160 do 250 tys. stanowisk. Rupnik przedstawiał 13 grudnia 1981 r. jako przejęcie inicjatywy przez „partię w mundurze": wojsko nie obaliło PZPR, lecz ratowało jej monopol w chwili, gdy partia utraciła społeczne zaplecze i wiarygodność jako reprezentacja robotników. Jaruzelski próbował przy tym zastąpić skostniałą ideologię odwołaniem do autorytetu armii, porządku i patriotyzmu. Pozostałe przykłady z regionu pokazywały różne warianty tego samego kryzysu: w Rumunii Ceaușescu partyjny monopol łączył się z kultem jednostki i nacjonalizmem, na Węgrzech zaś coraz wyraźniej podważano zasadę bezpośredniej kontroli partii nad państwem i gospodarką.

Epizod *What Is to Be Done?*, o tytule jawnie cytującym leninowską broszurę *Co robić?*, powracał do Nowej Huty, zwierciadła ekonomicznego awansu w warunkach intensywnej industrializacji bloku wschodniego po wojnie. Sukcesy („Pozorne", wyjaśniał Rupnik) gospodarki centralnie planowanej pokazywały ujęcia współczesnych miast NRD. Przykład PRL podkreślał, że niewydolna gospodarka niszczy środowisko bardziej niż na uprzemysłowionym Zachodzie (motyw ekologicznej refleksji wróci w jednym z niefikcjonalnych przekazów w okresie transformacji PRL/III RP). Andrzej Krzysztof Wróblewski, dziennikarz „Polityki", swobodnie tłumaczył po angielsku trudności ideowych ekonomistów, których partia wysyłała po naukę na Zachód, następnie każąc im próbować adaptować te teorie do wschodnich realiów. Skutkiem mogły być tylko kolejki, czy pozorne „bezpłatne" mieszkania – Rupnik odwiedza trzypokoleniową rodzinę gnieżdżącą się w jednym pokoju. Reportaż pokazuje perypetie mieszkańca od 15 lat monitującego swoją spółdzielnię o lokal oraz rodzinę podziwiającą wznoszenie swojego już nieodległego mieszkania. Szczęście dorosłych jest pozorne, bo ich córka cierpi na nowotwór i tylko choroba dziecka wpłynęła na przydział. Fragment ten podsumowuje scenka jak z komedii slapstickowej pokazująca windę budowlaną bezsensownie jeżdżącą z dołu do góry i z powrotem, nigdy nie zabierając odpowiednich ludzi lub sprzętu.

Rupnik mówi o próbach reform gospodarki PRL, zwłaszcza podnoszonej tak w 1956 r., jak i w 1980 r. przez „Solidarność" idei samorządu robotniczego jako sposobu na zarządzanie zakładami. Formalne spełnienie tego postulatu, a *de facto* jego fiasko pokazują ujęcia z wyborów w zakładzie pracy, do których staje jeden kandydat, podkreślający, że ma rekomendację PZPR. Rupnik wyjaśnia, że w bloku wschodnim oryginalny sposób na dolegliwości życia codziennego znalazły Węgry, dopuszczając konsumeryzm na wzór neo-zachodni. Po materiałach z Czechosłowacji (gdzie współcześnie dochodzi do niewyobrażalnych przed laty sytuacji: przedsiębiorstwo porzuciło budowę, nie mając surowca, ani środków na wypłaty), Rupnik konstatuje sentencjonalnie: „»Niewidzialna ręka

rynku« zastąpi »widzialną rękę partii«. Partyjna nomenklatura uczy się ekonomii, a robotnicy o bezrobociu".

Odcinek *Power of the Powerless* dotyczył kultury, prawdy i języka oporu. „Sztuka w warunkach niewoli ma dodatkowy kontekst", zagajał Rupnik. Padły historyczne przykłady czechosłowackiej Nowej Fali filmowej, pojawił się ujęcia współczesne z performatywnego czytania dramatu w kościele w NRD. Polska część była szczególnie rozbudowana. Rupnik stwierdził, że kultura alternatywna to w zasadzie główny obieg w PRL[732], a satyra o zabarwieniu opozycyjnym – odwiedzając spektakl Piwnicy pod Baranami – jest najlepsza. O zmiennych kolejach sytemu kontroli politycznej PRL nad życiem artystycznym mówił Andrzej Wajda. Krzysztof Kieślowski, którego ekipa Rupnika odwiedziła na planie *Dekalogu V* (*Krótkiego filmu o zabijaniu*, 1987), podał przykłady „muzycznych" wycięć ze swoich filmów: Jacka Kaczmarskiego z *Przypadku* i słów *Międzynarodówki*, komunistycznego hymnu, „niestosownie" użytych w puencie sceny miłosnej. Ciekawe były reporterskie ujęcia z kolaudacji materiału w TVP, dając wgląd w rzadko oglądany proces, choć z powodu niedokładnego wyjaśnienia nie można stwierdzić czy był to przegląd wewnątrzredakcyjny, czy z udziałem przedstawiciela urzędu cenzury.

Rupnik podkreślił rolę *Człowieka z żelaza*, filmu który „dał robotnikom tożsamość i prawdziwą historię", mówiąc o Solidarności i przypominając Grudzień 1970 r. Zacytowano fragment z Dzidkiem (Bogusław Linda) wyświetlającym czarno-biały film z rewolty grudniowej komentując „To się powinno puszczać w kółko i w kółko, wszystkim robotnikom w Polsce!" oraz archiwalne ujęcia z wystąpienia Wajdy przed premierą w kinie Leningrad w Gdańsku z udziałem działaczy „Solidarności". Następni mówcy odnosili się do praktycznych aspektów wolności słowa. Jacek Kuroń nazwał ją najdłużej trwającym efektem przemian solidarnościowych, a Marcin Król, szef otwarcie opozycyjnego periodyku „Res Publica" tłumaczył, że cenzura czepia się słów, a nie myśli. Strategia używania zwrotu „państwo robotników" zamiast otwartego nawiązania do ZSRS jest dyskusyjna, jak zauważył Rupnik, bo to państwo reguluje nakład wydawnictwa. Pointa wróciła do Wajdy. Zacytowano passus z końcówki *Człowieka z żelaza*: „Przecież to porozumienie nie jest ważne, żadne normy prawne nie uznają porozumienia zawartego pod przymusem. Ot, kawałek papieru". Reżyser stwierdził:

[732] Korespondowało to ze spostrzeżeniami brytyjskich dyplomatów poczynionymi w 1987 r. „W wewnętrznych raportach [Foreign Office] zauważano […] siłę polskiej kultury niezależnej i niemożność pogodzenia jej z nurtem oficjalnym", pisał Patryk Pleskot (*Idem*, *Kłopotliwa panna „S"*, *op. cit.*, s. 660).

„Po zdławieniu Solidarności zrozumieliśmy, że […] Polacy nie chcą filmów, tylko demokracji".

Finałowy odcinek serii, *The Last Empire*, opisywał kres porządku politycznego zależnego od Moskwy. Obserwując manwery wojskowe na Węgrzech Rupnik przypomniał brak zaangażowania i wsparcia armii w przemiany w tym kraju jesienią 1956 r. i podczas Praskiej Wiosny. Tymczasem w grudniu 1981 r. polska armia obwołała się czynnikiem zmiany. ZSRS to zaś „imperium stojące na bagnetach". Po pierwszej i jedynej w serii wizycie reporterskiej w Związku Sowieckim, kolejnych fragmentach dotyczących NRD, znów Węgier i Czechosłowacji, narracja na dobre przeniosła się do Polski. Stojąc pod pomnikiem Poległych Stoczniowców 1970 roku, Rupnik powtórzył myśl Wajdy, że Polacy nie chcieli reform systemu, tylko nowej struktury. Bogdan Lis wspominał zaraz powołanie niezależnego samorządnego związku zawodowego – „pierwszego ruchu rewolucyjnego, który nie chciał przejąć władzy" – czemu towarzyszyły archiwalne zdjęcia z tętniącej życiem siedziby „Solidarności" w Gdańsku Wrzeszczu. Następowało tu dłuższe streszczenie przemian w latach 1980–1983 i przypomnienie gęstniejącej atmosfery międzynarodowej wokół PRL. Tu nastąpiło, jedyny raz wśród polskich wątków *The Other Europe*, przywołanie głosu kobiety. Anna Młynik, dawna działaczka WZZ i Ruchu Młodej Polski, a następnie Solidarności (mieszkająca od 1985 r. na emigracji w Wielkiej Brytanii[733]), wyjaśniła mechanizmy propagandy, która tuż przed wprowadzeniem stanu wojennego całkiem skutecznie wmówiła ludziom, że strajki były przyczyną fatalnej sytuacji gospodarczej, a nie protestami przeciwko władzy odpowiedzialnej za nią.

Rupnik, nadal w Gdańsku, tym razem na tle bramy nr 2 Stoczni im. Lenina, podkreślił, że zdławienie Solidarności miało następstwa dla wszystkich państw Europy Wschodniej. Udało się dołączyć datę 1981 do 1956 i 1968 – jako przykład skutecznego uzmysłowienia bezcelowości przeciwko autorytarnym reżimom. Jak mówił Bogdan Lis: „Mieliśmy rację walcząc pokojowo, ale że nie mieliśmy czołgów, to wygraliśmy tylko moralnie". Tu Rupnik zaznacza, jak w innych aktywnościach Solidarność znów zaczęła kiełkować. Pojawiły się różne nurty opozycyjne, rozkwitł drugi obieg. Ilustrują to zdjęcia filmowe Jacka Petryckiego, wykorzystane wcześniej przez Roberta Harrisa. Jacek Kuroń powiedział, że mając ograniczone pole działania w kraju, Solidarność podjęła próby międzynarodowe. Nie tylko w Europie Zachodniej, ale właśnie na Wschodzie, nawiązując owocne kontakty ze środowiskiem

[733] A. Kazański, *Młynik-Shawcross Anna*, [w:] *Encyklopedia Solidarności. Opozycja w PRL 1976–1989. Tom IV*, *op. cit.*, s. 274.

czechosłowackiej Karty ’77. Tu jako doskonały komentarz do wymowy serialu Rupnika działają amatorskie nagrania kamerą wideo ze spotkań opozycjonistów z PRL i Czechosłowacji w górach na granicy obu państw.

Jako finał serialu Rupnik przedstawił międzynarodowy trójgłos opozycyjny. Václav Havel w Pradze oceniał, że system komunistyczny czeka ewolucja. Viktor Orbán, młody działacz ruchu Fidesz z Budapesztu, stwierdził, że państwa wschodniej Europy potrzebują nowego systemu. Jacek Kuroń w Warszawie podsumował, że proponowane przez PZPR dopuszczenie opozycyjnej krytyki, to za mała zmiana, jak na rozbudzone rokiem 1980 oczekiwania społeczne. Prowadzący zwrócił uwagę, że za sprawą pierejstrojki Moskwa inicjuje zmiany w całym bloku, a Gorbaczow rozmył granice kontroli ZSRS nad pozostałymi państwami. Przyszłość należeć może do tego kraju, który skorzysta z tego – nie doprowadzając przy tym do upadku sowieckiego imperium. Wieńczący *The Other Europe* montaż archiwalnych zdjęć łączył ujęcia z płaczącym chłopcem z Pragi w 1968 r., najechanej przez wojska Układu Warszawskiego, z ujęciami triumfującego Lecha Wałęsy, niesionego w sierpniu trzynaście lat później na ramionach przez stoczniowców.

Szczególnie wymowne jest to, że wyłącznie polskie wątki w *The Other Europe* ilustrowane były fragmentami filmów dokumentalnych, nie użyto tego rozwiązania wobec żadnego innego państwa bloku. Polska dokumentalistyka wypracowała bowiem szczególnie skuteczną strategię działania w warunkach kontroli. Nie polegała ona na całościowym opisie systemu, lecz na wyborze ograniczonego, dopuszczalnego fragmentu rzeczywistości, który – pokazany rzetelnie – odsłaniał mechanizmy znacznie szersze niż sam przedstawiony przypadek[734]. Serial cytował – „obowiązkowych” niemal w produkcjach tego typu – *Robotników ’80* oraz *Narodziny Solidarności* Bohdana Kosińskiego (1981) tam, gdzie mowa była o przemianach 1980–1981. Realizowane później, w stanie wojennym równie prawdziwe (przy czym już metaforyzujące na zasadzie *pars pro toto*): *Rozmowa 1982* (real. Krzysztof Lang i in., 1982) – aby pokazać pracę osoby, której głos „Rozmowa kontrolowana” rozchodzi się nad miastem dniem i nocą, roztaczając ponurą aurę powszechnej kontroli (*The Last Empire*); *Każdy wie, kto za kim stoi* (reż. Maria Zmarz-Koczanowicz, 1983) – aby pokazać sposób zorganizowania kolejki, obrazek mówi pozornie o przymusowej pomysłowości, sposobie na kryzys ekonomiczny, ale naprawdę o emocjach ludzi: zmęczeniu, zniechęceniu, upokorzeniu (*What Is to Be Done?*).

---

[734] M. Jazdon, P. Pławuszewski, *Polski film dokumentalny lat siedemdziesiątych. Nic o nas bez nas*, [w:] *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, M. Hendrykowska (red.), Poznań 2015, s. 249–253.

Polska opozycja solidarnościowa została pokazana przez Jacquesa Rupnika widzom Channel 4 jako doświadczenie najbardziej zaawansowane, mimo że nie zamknięte zwycięstwem[735]. Jej znaczenie polegało na tym, że połączyła masowy ruch społeczny z pokojową strategią, że odwołanie do pamięci historycznej umożliwiło nawiązanie trwałej sieci kontaktów, które przekraczały granice państwa. Recenzje prasowe *The Other Europe* dobrze pokazują, jak trudno było w 1988 roku opowiadać o Europie Wschodniej wychodząc poza gotowe klisze zimnej wojny i *głasnosti*. Zapowiedź w *Herald Express* podkreślała na wstępie, że intencją serialu jest próbę pokazania, że Polska, Węgry, NRD, Rumunia i Czechosłowacja nie są jedynie zbiorem społeczeństw stereotypowo postrzeganych jako ponure i bezbarwne kojarzonych z kolejkami, smutkiem i niedostatkiem. Ten sam tekst od razu jednak wtłaczał opowieść w wygodny kontrast polityczny: Rumunia dyktatora Ceaușescu, z kultem jednostki i policyjną kontrolą, miała różnić się zasadniczo od Polski, gdzie reżim musi liczyć się z Kościołem katolickim, Solidarnością i niezależnym życiem kulturalnym[736].

Recepcja brytyjska była wyraźnie podzielona, co oddają dwa przykłady. Na łamach liberalnego „The Independent" uznano serial za przykład zimnowojennej propagandy i zarzucono mu, że oddaje głos przede wszystkim dysydentom[737]. Podobny sceptycyzm, choć wyrażony w inny sposób, czuć w recenzji Richarda Lasta w konserwatywnym „The Daily Telegraph", zatytułowanej dowcipnie *Eastern bloc-buster* (pol. *Blok ze Wschodu*; w oryginale chodzi o grę słów z określeniem *blockbuster*, czyli kinowy hit). Last uznał *The Other Europe* za wynik decyzji odchodzącego Jeremy'ego Isaacsa, by „lewicujący" Channel 4 pokazał bardziej prawicową twarz. Doceniał niektóre materiały archiwalne oraz wywiady z przedstawicielami władz NRD, ale uznał, że rozmowy z intelektualistami na emigracji i zakazanymi pisarzami są przewidywalne, a całość zbyt łatwo zamienia się w propagandę wymierzoną w komunizm[738].

---

[735] Czytelnikom polskiej prasy emigracyjnej Rupnik dał się już wcześniej poznać jako autor wyrażający uznanie dla Solidarności. W eseju opublikowanym przez londyński „Aneks" w 1984 r. pisał w odniesieniu do niepokojów wzbudzanych przez kosmiczne zbrojenia mocarstw: „Jak pokładać zaufanie w pokojowe intencje władzy, która prowadzi wojnę z własnym społeczeństwem? W tym sensie jedynym autentycznym ruchem na rzecz pokoju w Europie Wschodniej była »Solidarność«. Margines wolności zdobytej przez polski ruch społeczny daje nam dokładną miarę przestrzeni dzielącej walczące strony. Odprężenie zostało zlikwidowane wraz z wolnością polskich robotników, ustępując miejsca »stanowi wojennemu«" (J. Rupnik, *Wojna i pokój*, „Aneks" 1984, nr 33, s. 7).

[736] *Inside view of 'secret' Europe*, „Herald Express", 15 X 1988.

[737] W.S. Gilbert, *Cold War put back on ice*, „The Independent", 18 X 1988.

[738] R. Last, *Eastern bloc-buster*, „The Daily Telegraph", 19 X 1988.

Stanowisko wobec sformułowanych zarzutów zajął Michael Jones, wydawca Channel 4, w polemice opublikowanej w „The Sunday Telegraph" pod znamiennym tytułem *Harsh truth under the glasnost gloss* (pol. *Brutalna prawda pod pazłotkiem głasnosti*). Jones odpowiadał tym krytykom serialu, którzy sugerowali, że jego obraz Europy Wschodniej jest jednostronny lub propagandowy. Argumentował, że ocena państw komunistycznych nie może abstrahować od zasadniczych różnic między nimi a demokracjami zachodnimi. Dowodził, że nawet najbardziej krytyczna ocena rządów Thatcher nie zmieni faktu, że w Wielkiej Brytanii nie istnieje partyjny monopol władzy, kontrola życia publicznego ani państwowy nadzór nad możliwością filmowania. Jones przypominał, że ekipa nie dostała zgody na realizację zdjęć w Czechosłowacji, w Rumunii nie mogła filmować pałacu prezydenckiego, kolejek po żywność i benzynę ani rozmawiać z obywatelami, a w Budapeszcie tajna policja przerwała próbę rejestracji demonstracji upamiętniającej ofiary 1956 roku. Pytał retorycznie, czy w epoce *głasnosti* brytyjska telewizja powinna łagodzić obraz komunizmu, czy raczej przypominać, że częściowa tolerancja dla opozycji nie oznacza jeszcze pluralizmu[739].

Jacques Rupnik, reżyser Tom Roberts i producent Nicholas Fraser z przedsiębiorstwa Panoptic po zakończeniu prac nad serialem i jego emisji, złożyli nagrane wywiady z dysydentami, politykami, świadkami do zbiorów londyńskiego Imperial War Museum (co pokazuje jak szeroko swoją misję rozumie to muzeum). Dzięki tej decyzji możliwe było uruchomienie w 2019 roku projektu „The Other Europe", do którego przystąpiło sześć środkowoeuropejskich placówek o podobnym profilu działania: praskie Knihovna Václava Havla i Národní filmový archiv, bratysławska Ústav pamäti národa, budapeszteńska Országos Széchényi Könyvtár, drezdeński Die Gedenkstätte Bautzner Straße oraz gdańskie Europejskie Centrum Solidarności. Mecenasami projektu były Fundusz Wyszehradzki, program Unii Europejskiej „Europa dla obywateli" oraz czeskie ministerstwo kultury.

Nagrania 105 rozmów wykonanych na potrzeby serialu zostały zdigitalizowane, a następnie przetłumaczone na język angielski, uzupełnione o napisy i transkrypcję. Do każdego wywiadu dołączono podstawowe dane o osobie, która go udzielała i w miarę dostępności o okolicznościach nagrania oraz dane techniczne materiału. Powstałą w ten sposób bazę umieszczono na stronie internetowej www.OtherEurope.com, która we wprowadzeniu zawiera przypomnienie na temat serialu z 1988 r. oraz wyjaśnia cele powrotu do rozmów Rupnika po 30 latach: udostępnienie źródeł dla badaczy i pasjonatów historii, przypomnienie

[739] M. Jones, *Harsh truth under the glasnost gloss*, „The Sunday Telegraph", 23 X 1988.

dokonań rozmówców i propagowanie wnikliwego spojrzenia na złożoną historię Europy z perspektywy pięciu państw[740].

Pogrupowane na krajowych podstronach wywiady opatrzone są wspomnieniami Jacquesa Rupnika[741]. O Polsce badacz napisał m.in., że PRL nie przywitała go przyjaźnie. Po przylocie został odprowadzony na bok, przeszukany, zmuszony do rozebrania się, a przewożone przez niego książki skonfiskowano. Dalej wskazywał, że niektóre rozmowy z opozycjonistami miały konspiracyjny charakter, filmowanie było trudniejsze niż choćby na Węgrzech. Skonstatował na koniec, że łapówki rozwiązywały wiele kłopotów ekipy[742].

Po latach *The Other Europe* zmieniło więc swój obieg i funkcję. Serial Channel 4, pierwotnie przygotowany jako telewizyjna diagnoza Europy Wschodniej w przededniu spodziewanego przełomu, w XXI w. stał się podstawą otwartego archiwum cyfrowego. Przywróciło ono do obiegu naukowego i edukacyjnego rozmowy, które telewizyjny montaż przedstawił jedynie fragmentarycznie[743]. Współczesna odsłona projektu przesunęła więc ciężar z autorskiego wyboru Rupnika i Robertsa na sam materiał źródłowy oraz na ludzi, którzy wypowiadali się bez świadomości jak bliski był koniec systemu.

---

[740] „The Other Europe" [online], https://www.othereurope.com [dostęp: 2.07.2026]. Same wywiady osadzono w serwisie YouTube, są więc również dostępne w wyszukiwarce tego portalu.

[741] Zwraca uwagę, że na węgierskiej podstronie i generalnie w bazie, nie ma wywiadu z Viktorem Orbánem, gdyż nagranie, jak napisał Rupnik, „nie zachowało się" (*Hungary*, „The Other Europe" [online], https://www.othereurope.com/en/interviews/hungary [dostęp: 2.07.2026]).

[742] *Poland*, „The Other Europe" [online], https://www.othereurope.com/en/interviews/poland [dostęp: 2.07.2026].

[743] A w wielu przypadkach, zgodnie z logiką procesu produkcji, nie zaistniały na ekranie wcale. Tak jest np. z rozmową z gdańskim stoczniowcem, zarejestrowaną w zakładzie (*Gdansk worker*, „The Other Europe" [online], https://www.othereurope.com/en/video/1075_gdansk-worker [dostęp: 2.07.2026]).

## Rozdział 6
## Dokumentowanie przełomu – 1989–1990

### 6.1. Obserwacja transformacji – politycznej, społecznej, ekonomicznej

Po wizycie Margaret Thatcher w PRL, na początku 1989 r. Londyn patrzył na Polskę życzliwiej niż wcześniej i z zainteresowaniem przyjął rozpoczęcie obrad Okrągłego Stołu. Powodzenie rozmów mogło otworzyć drogę do zachodniej pomocy, ale tylko pod warunkiem uregulowania zadłużenia i realnych reform gospodarczych.

Jednym z głównych tematów relacji dyplomatycznych pozostawała planowana na czerwiec wizyta gen. Wojciecha Jaruzelskiego w Londynie. Po wyborach czerwcowych sytuacja stała się trudniejsza: Brytyjczycy uznali wynik za sukces Solidarności, ale nie chcieli przekreślać Jaruzelskiego, widząc w nim partnera kłopotliwego, lecz potrzebnego dla pokojowego przebiegu zmian. Także po jego wyborze na prezydenta Thatcher przyjęła tę decyzję przychylnie jako element wychodzenia z impasu politycznego.

Londyn sympatyzował z Solidarnością, ale oczekiwał od niej umiarkowania i poszanowania kompromisu okrągłostołowego. Bronisław Geremek, który tydzień po Jaruzelskim przybył do Wielkiej Brytanii, reprezentował dla brytyjskich rozmówców opozycję odpowiedzialną, ekspercką i zdolną do rozmowy o przyszłości państwa. Wałęsa pozostawał symbolem demokratycznej zmiany, lecz także wobec niego oczekiwano kontroli nad tempem przemian. Późniejsze zaproszenie Wałęsy na Wyspy pokazywało, że jego pozycja w brytyjskiej polityce wyraźnie rosła.

Powołanie rządu Tadeusza Mazowieckiego ożywiło brytyjską politykę wobec Polski. Londyn udzielił ograniczonego pakietu pomocy ekonomicznej, m.in. funduszu *know-how*, oraz zapowiadał wspieranie sprawy polskiej w NATO, Europejskiej Wspólnocie Gospodarczej i Międzynarodowym Funduszu Walutowym. Charakterystyczna była wypowiedź Thatcher, że zwycięstwo Solidarności stanowiło nagrodę za odwagę i wytrwałość Wałęsy, ale należało też oddać sprawiedliwość Jaruzelskiemu. Dobrze streszczało to brytyjskie spojrzenie: polska zmiana była sukcesem Solidarności, lecz jej bezpieczny przebieg wymagał udziału części dawnej władzy[744].

[744] Powyższe dwa akapity na podstawie: P. Pleskot, *Kłopotliwa panna „S”*, *op. cit.*, s. 738–741, 765–766, 799–801, 817–818.

Rok 1990 przyniósł równoległe, choć zdecydowanie odmienne, procesy redefinicji przywództwa w Wielkiej Brytanii i Polsce. Decyzje regulacyjne, które wzmacniały rynkową konkurencję w mediach i podporządkowywały politykę kursową funta szterlinga regułom europejskim, zbiegły się z erozją autorytetu Margaret Thatcher. Kryzys przywództwa w Partii Konserwatywnej i odejście jesienią 1990 r. pani premier kojarzonej z długą dekadą reform zakończyły ten etap. Ważnym kontrapunktem był rozgrywający się w tym samym czasie polski proces legitymizacyjny. Lech Wałęsa, po okresie napięć i sporów w obrębie obozu Solidarności, wzmocnił swoją pozycję polityczną dzięki wynikom pierwszej tury wyborów prezydenckich 25 listopada 1990 r., a następnie poprzez mobilizację elektoratu przed drugą turą 9 grudnia 1990 r. W Wielkiej Brytanii proces zmian zachodził w obrębie stabilnego systemu partyjnego, zaś w Polsce miał charakter ustanawiający, rozpoczynając nową drogę uzyskiwania mandatu w realiach transformacji ustrojowej. Oba zjawiska nabierały szczególnej ostrości w kontekście tzw. jesieni narodów 1989 r. i gwałtownej rekonstrukcji ładu europejskiego po przełomach w Polsce, Bułgarii, Czechosłowacji, Rumunii, na Węgrzech, oraz po upadku muru berlińskiego.

Cezurą czasową o wymowie symbolicznej podobnej do wyborów z 4 czerwca 1989 r. w Polsce jest dla tej rozprawy przyjęcie w Wielkiej Brytanii nowych reguł dla nadawców telewizyjnych *Broadcasting Act*, która weszła w życie 1 listopada 1990 r. Wprowadzono Independent Television Commision (ITC), nową instytucję regulującą działalność nadawców komercyjnych, na miejsce funkcjonującej dotąd Independent Broadcasting Authority (IBA). Nie była to wyłącznie zmiana szyldu. Zmienione zostały relacje między regulatorem a nadawcami komercyjnymi z sieci ITV i Channel 4, ograniczając pole dla uznaniowej oceny i wzmacniając mechanizmy rynkowe (także przez włączenie telewizji kablowej pod kontrolę ITC). Skutkiem stała się większa konkurencja o widownię, realizowana adaptowaniem się do gustów widowni, a nie ich kształtowaniem. Ta zmiana oddziaływała także na sposób realizacji misji publicznej przez BBC oraz Channel 4. Kanały musiały wyraźniej artykułować, na czym polega ich odrębność w sytuacji, gdy oferta programowa coraz silniej podlegała logice rywalizacji, a pluralizacja kanałów wzmacniała fragmentaryzację odbioru. Wzrosła presja na efektywność kosztową nadawców misyjnych. Ustawa *Broadcasting Act* wzmocniła znaczenie sektora niezależnych producentów, co sprzyjało rozwojowi modelu zamawiania

audycji na zewnątrz i osłabiało przekonanie, że wysoka jakość musi być gwarantowana przede wszystkim przez produkcję własną dużych instytucji[745].

Badaczka Jackie Harrison uznała przełom lat 80. i 90. XX w. za okres, w którym brytyjskie wiadomości telewizyjne oraz reportaże *current affairs* zachowywały jeszcze etos informacji publicznej, ale coraz silniej podlegały presji konkurencji, oglądalności i formatowania programu. W efekcie kryteria doboru tematu zależały już nie tylko od rangi wydarzenia, lecz także od profilu nadawcy, miejsca programu w ramówce i przyjętego sposobu opowiadania wiadomości[746]. Lata 90. XX w. przyniosły, zdaniem Harrison, ostatecznie zatarcie różnicy między telewizyjnym newsem a reportażami *current affairs*, za sprawą zwłaszcza programów *Newsnight* BBC i *Channel 4 News*, celowo sięgających nawet głębiej, tj. do formuły dokumentu[747].

Z powyższych względów epilog niniejszej rozprawy stanowią produkcje schyłkowej epoki lat 1989–1990, ostatnie misyjne realizacje, skomponowane wg klasycznych reguł gatunkowych, które na gorąco rejestrowały transformację ustrojową PRL w RP i poszukiwanie tożsamości starego-nowego państwa.

## 6.2. Z dystansu

Polska znalazła się w europejskiej perspektywie ze wszystkimi tego konsekwencjami. Jak ostrzeżenie przed niebezpieczeństwami wolnego rynku i logiką zysku działał film *Tell Them in Gdansk* (pol. *Powiedzcie tym w Gdańsku*, reż. Tom Pickard, 1989) na temat kryzysu regionu Sunderland w północnej Anglii. Przemysł stoczniowy, chluba regionu, publicznie chwalony w 1986 r. jako jeden z najnowocześniejszych na świecie przez premier Thatcher, z końcem 1988 r. został przez jej rząd przeznaczony do zamknięcia. Decyzja była szokiem dla stoczniowców, pracowników przemysłu, rodzin robotniczych. Ogłoszono ją tuż przed świętami, a niedługo po wizycie Thatcher w Gdańsku i wyrażeniu przez nią słów poparcia dla Solidarności, co często padało z ekranu. Choć narzuca się skojarzenie z polityczną decyzją rządu Mieczysława Rakowskiego o likwidacji przedsiębiorstwa Stocznia Gdańska w tym

---

[745] E.M. Turska, *Kuracja wstrząsowa*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1990, nr 1, s. 5–14. Równocześnie BBC znalazła się w sytuacji dotąd kojarzonej z nadawcami komercyjnymi. Gdy stacja rozpoczęła oferowanie wysokich honorariów najpopularniejszym twarzom programów konkurencji, pracownicy korporacji wszczęli strajk (*BBC „kłusuje" wśród dziennikarzy ITN*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1989, nr 7, s. 45–46).

[746] J. Harrison, *British television news in the 1990s: newsworthiness in a multi-organisational and multi-programme environment*, Sheffield 1995, s. s. 22–23, 82 [rozprawa doktorska] [online], https://etheses.whiterose.ac.uk/id/eprint/3003 [dostęp: 2.07.2026].

[747] *Ibidem*, s. 364–365.

samym okresie[748], kontekst ten nie został zagospodarowany przez film Pickarda. Reżyser do gorzkiej społecznej refleksji dołączył rejestrację koncertu zespołu Flying Pickets i występu komika Mike'a Elliotta podczas undergroundowego show dla stoczniowców i ich rodzin, jak gdyby rozrywka i śmiech miały znaczyć obronę i opór przed establishmentem, ostatni gest robotniczej wspólnoty wobec tego, co przedstawiano jako nieuniknione[749].

Uwagę Brytyjczyków przykuwać zaczęły zagadnienia związane z przestrzenią publiczną i zdrowiem oraz z obyczajowością w Polsce. „Polska cierpiała w czasie komunizmu nie tylko w sensie ekonomicznym i praw obywatelskich, ale również w kwestii zdrowia"[750], pisał dziennik „The Daily Telegraph" po premierze pierwszego odcinka *A Poisoned Inheritance* (pol. *Zatrute dziedzictwo*, premiera 16 listopada 1989) sześcioczęściowego serialu dokumentalnego BBC *The State of Europe* (pol. *Stan Europy*, real. Michael Buerk, 1989). Do katalogu problemów, wobec których stanowisko musiał zająć solidarnościowy rząd, twórcy serii dopisali jako spadek po komunizmie (stąd tytuł) brak polityki ekologicznej PRL i zatrważający stan środowiska[751]. Szlak programu prowadził od Nowej Huty, zatruwającej Kraków pyłami metali ciężkich, przez śląskie szpitale dziecięce, gdzie choroby układu oddechowego, nowotwory i wady wrodzone stały się jedną z miar kosztów powojennej industrializacji. Recenzent „Daily Telegraph" wyznał, że sekwencja ze szpitala w Katowicach to „najbardziej wstrząsający reportaż", jaki widział w telewizji od czasu relacji z głodu w Etiopii. Zarazem film pokazywał polski kryzys ekologiczny jako problem Europy poszukującej nowej tożsamości, ponieważ zanieczyszczenie Wisły, Odry i Niemna dotyka również państw nadbałtyckich. „Pokomunistyczni aparatczycy mogą odetchnąć z ulgą", pisał „The Independent" o szefach polskich zakładów przemysłowych, bo optymizm niosła zapowiedź szwedzkich inwestycji w oczyszczalnie ścieków dla polskich miast[752].

---

[748] Również z rewoltą grudniową, zainicjowaną przez stoczniowców Trójmiasta po ogłoszeniu drastycznej podwyżki cen tuż przed świętami w 1970 r.

[749] Zob. D. Newnham, *When the boat goes out for good*, „The Guardian", 15 VIII 1989; C. Crewe, *Sweeping out the top yard*, „Evening Standard", 15 VIII 1989. Sytuację regionu Sunderland u ujścia rzeki Wear, którego tradycje stoczniowe sięgały XIV w., później przedstawił szerzej serial dokumentalny BBC *The Last Launch* (pol. *Ostatnie wodowanie*, reż. David Barrett, 1989).

[750] Ch. Tookey, *High comedy*, „The Daily Telegraph", 17 XI 1989.

[751] Spojrzenie na problemy z ekologią i ekonomią z perspektywy polskiej wsi zaprezentował później cykl BBC *Country File*.

[752] Zob. S. Pope, *The ill wind over Poland*, „The Independent", 16 XI 1989; G. Symes, *Real dirty story*, „Dorset Echo", 16 XI 1989; J. Studwell, *Radioactive Russia*, „The Independent", 23 XI 1989; *Polonica. Wielka Brytania*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1990, nr 1, s. 66–67 (periodyk błędnie datuje odcinek na 7 grudnia).

Życie warszawskiej społeczności osób homoseksualnych pokazywał reportaż *Polskiseks* (real. Melanie Chait, premiera 27 marca 1990) z cyklu *Out on Tuesday* (pol. *Wtorek bez tajemnic*, 1989–1994) nadawanego przez Channel 4 (cyklu wspomnianego już w pierwszej części rozprawy). Program podkreślał wyjątkowość PRL, która nie penalizowała homoseksualizmu, ale dopiero w nowej sytuacji społeczno-politycznej polscy geje i lesbijki mogą działać jawnie. Jako od lat sprzyjający sprawie emancypacji przedstawiono tygodnik „Na przełaj". Przed kamerą o działaniu grup i stowarzyszeń wypowiadali się ich młodzi aktywiści, głównie ze środowisk studenckich, którzy mówili, że otwartość wywołała jednak paradoksalny skutek – wzrost presji konserwatywnych polityków dawnej Solidarności i Kościoła katolickiego na marginalizowanie tej społeczności. Nieprzejednane stanowisko w tej kwestii osobiście potwierdził reporterom ksiądz Henryk Jankowski, tytułujący się „kapelanem Solidarności". Jednak o braku jedności Solidarności w tych kwestiach, świadczyła otwarcie życzliwa wypowiedź Maryli Ciechomskiej, działaczki społecznej, dawnej pracowniczki Regionu Mazowsze związku, aktywistki związkowego Komitetu Obrony Więzionych za Przekonania, internowanej w stanie wojennym. Redakcja *Out on Tuesday* także wpisywała polskie przemiany (tu: obyczajowe) w szerszą perspektywę, jeden z kolejnych programów poświęcając krajowym regulacjom państw europejskich w sprawie sztucznego zapłodnienia.

Działaniom opozycji demokratycznej Polacy zawdzięczali od lat 70. XX w. dostęp do kontrnarracji na temat heroicznych wydarzeń z historii najnowszej, wykorzystywanych propagandowo przez PRL, oraz podtrzymywanie pamięci o działaniach podziemia zbrojnego po II wojnie światowej. „Obok nich jednak niekiedy pojawiały się »trudne tematy«, przy podnoszeniu których stawiano pytania o takie zachowania części polskiego społeczeństwa, które były oceniane negatywnie", pisali Martyna Grądzka-Rejak i Jan Olaszek[753]. Podejmowane przez opozycję lub ludzi z jej kręgu próby nowej interpretacji faktów z okresu II wojny światowej oraz badanie tzw. białych plam historii najnowszej, w optyce wyzwolonej z powinności ideologicznych wobec ZSRS, budziły zainteresowanie brytyjskich mediów.

Znalazło to wyraz w emisji dwóch filmów w cyklu reporterskim *Timewatch* (pol. *Podglądanie historii*, 1981–dziś) na antenie BBC w 1989 r. Najpierw, już w styczniu, pokazano *Light in the Dark* (pol. *Światło w mroku*, reż. Robert Marshall, 1988), historię grupy

[753] M. Grądzka-Rejak, J. Olaszek, *Opozycja demokratyczna w Polsce (1976–1989) wobec historii i pamięci pogromu kieleckiego*, „Kwartalnik Historyczny" 2023, nr 1, s. 83–84 [online], https://doi.org/10.12775/KH.2023.130.1.03 [dostęp: 2.07.2026].

Żydów, którzy ukrywali się w lwowskich kanałach dzięki pomocy polskiego kanalarza[754]. Zaś w maju BBC sięgnęła po *Świadków* (1987) Marcela Łozińskiego (wyemitowany jako *Witnesses*), film dokumentalny poświęcony pogromowi kieleckiemu, który reżyser nakręcił przy pomocy organizacyjnej Video NOWej. Ten konkretny wybór pozycji programowej przez BBC zdawał się potwierdzać intuicję dziennikarza podziemnego pisma solidarnościowego „KOS": już samo podjęcie przez polskiego reżysera tak trudnego tematu, także w wymowie potencjalnie niekorzystnego dla Polaków, mogło za granicą wzmacniać obraz Polski jako kraju gotowego szukać prawdy o własnej przeszłości[755].

Kolejnym tytułem stworzonym ze współpracy realizacyjnej z podziemiem był film dokumentalny Jacka Petryckiego *A może tego nie wolno mówić…* (*A Very Polish Secret*, 1988) o obławie augustowskiej w lipcu 1945 r. Premiera filmu odbyła się 14 grudnia 1988 r. w cyklu dokumentalnym *Dispatches* (pol. *Depesze*, 1987–dziś), dlatego w prologu dodana jest informacja o „siódmej rocznicy wprowadzenia stanu wojennego w PRL", ilustrowana zdjęciami z gwałtownych zamieszek na ulicach[756]. Ten publicystyczny skrót łączył powojenną zbrodnię ze współczesną opowieścią o polskim dążeniu do wolności, choć nie wyczerpywał znaczenia filmu. Recenzja w „Guardianie" sugeruje, że obraz zadziałał jako uniwersalna historia wymuszonego milczenia. Autorka pisała o kobietach, które po czterdziestu latach zaczęły mówić o zniknięciu mężów, synów i braci, o snach i o budzących niepokój odnalezionych kościach oraz niemożności opłakania zmarłych[757]. Film Petryckiego zrobił na widzach duże wrażenie i Channel 4 powtórzył go latem 1989 r., przy okazji 44 rocznicy augustowskiej operacji przeciwko wojskom podziemia niepodległościowego[758].

Gruntowne przeobrażenia w PRL dostarczały tematów programom z niemal każdej dziedziny, nie wyłączając mediów. Dla *Dispatches* zrealizowano film *Privatizing Poland*

---

[754] Historię tę w ujęciu fabularnym przedstawiła Agnieszka Holland w filmie *W ciemności* (2011).

[755] M. Grądzka-Rejak, J. Olaszek, *Opozycja demokratyczna*…, *op. cit.*, s. 101–102. Badacze opierali się na tekście: D. Warszawski [K. Gebert], *„Świadkowie"*, „KOS" 1988, nr 4, s. 4–5.

[756] *O tym nie wolno mówić. A Very Polish Secret* [online], https://www.youtube.com/watch?v=jYtpdEjMpjA [dostęp: 2.07.2026].

[757] N. Banks-Smith, *Massacre of the innocents*, „The Guardian", 15 XII 1989.

[758] *Na antenach świata. Wielka Brytania*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1989, nr 7, s. 57–58. Z kolei docudrama *Countdown to war* (pol. *Odliczanie do wojny*, reż. Patrick Lau, 1989) według tekstu Ronalda Harwooda, wyemitowana w sieci ITV 31 sierpnia 1989 r., w przeddzień 50 rocznicy, rekonstruowała gry dyplomatyczne w okresie poprzedzającym wybuch II wojny światowej. Niuansowała postawę Wielkiej Brytanii i znajdowała miejsce dla polskiej perspektywy związanej zarówno ze spodziewanym atakiem Hitlera, jak i niepewnością co do intencji Stalina, formalnego sojusznika. Na ekranie pojawiły się postaci ministra spraw zagranicznych Józefa Becka i ambasadora Józefa Lipskiego, reprezentującego Rzeczpospolitą w Berlinie (*Na antenach świata. Film telewizyjny*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1989, nr 9, s. 97–98).

(pol. *Prywatyzacja Polski*, reż. John Bridcut, 1989), poświęcony wyprawie ekonomistów z Adam Smith Institute, by nauczać Polaków o dobrej nowinie kapitalizmu. Zapis zderzenia pewności z jaką zachodni eksperci przedstawiali recepty ekonomiczne z realiami kraju wychodzącego z socjalizmu przemówił do wyobraźni dziennikarzom. „The Independent" uznał skok ceny butelki mleka z 30 do 210 zł podczas realizacji filmu za wymowną miarę gospodarczego chaosu, a obawę właścicielki cukierni, że „komuniści wrócą i mnie znowu wywłaszczą" za ślad doświadczeń utrudniających przyjęcie nowych zasad[759]. „The Daily Telegraph" dostrzegł paradoks w tym, że przedstawiciele Adam Smith Institute zalecali Polakom prywatyzację przedsiębiorstwa niebędącego monopolem, choć w Wielkiej Brytanii proces ten obejmował przede wszystkim monopole publiczne[760]. Znamienna wydaje się decyzja Channel 4 by film Bridcuta wyemitować 13 grudnia – w rocznicę stanu wojennego i dokładnie rok po pokazaniu filmu Petryckiego. Czuć w tym ducha czasów, w których miało bardziej liczyć się spojrzenie w przyszłość niż rozpamiętywanie bolesnej przeszłości.

Cykl *Media Show* (pol. *Świat mediów*, real. Alex Graham, 1989) w Channel 4 jedno z październikowych wydań poświęcił losom dziennikarzy związanych z Solidarnością, którzy w ciągu kilku miesięcy z dysydentów publikujących w drugim obiegu zostali szefami telewizji (Andrzej Drawicz) i związku twórczego (Stefan Bratkowski), czy posłami, jak Adam Michnik, którego z licznym gronem współpracowników pokazano w redakcji „Gazety Wyborczej". Wszyscy zapewniali, że pozostaną profesjonalistami we współpracy z dawnymi znajomymi, którzy nagle zaczęli pełnić stanowiska rządowe. Symboliczny był kontrastowy obrazek dystrybucji tytułów-symboli starego i nowego porządku. „Gazetę Wyborczą", dumnie prezentującą hasło „Nie ma wolności bez Solidarności", sprzedawał z ulicznego stoiska młody mężczyzna z tlenionymi włosami i skórzanymi ozdobami na rękach. Dziennik kupowała starsza pani. W kiosku opodal, jak zapewne od lat, o „Trybunę Ludu" prosiło starszego kioskarza małżeństwo w średnim wieku.

Śledzenie polskich przemian w cząstkowej perspektywie i z bezpiecznego dystansu nie mogło wystarczyć widzom, a zwłaszcza twórcom obdarzonym temperamentem. Reporterski instynkt wielu skierował tam, gdzie bezkrwawy przełom przekroczył ramy wynegocjowane przy Okrągłym Stole. Solidarność uznała wynik wyborów za mandat do pełnego udziału w grze parlamentarnej i w ciągu kilku tygodni doprowadziła do powstania rządu Tadeusza Mazowieckiego.

---

[759] T. Sutcliffe, *Attractive Poles*, „The Independent", 14 XII 1989.

[760] R. Last, *Privatization goes to Poland*, „The Daily Telegraph", 14 XII 1989.

## 6.3. Z bliska

Próba reporterskiej eksploracji tematów obyczajowych, czy towarzyszenie poszukiwaniom pamięci historycznej przez Polaków nie było dla brytyjskich mediów zjawiskiem długotrwałym. Zaznaczyło się w 1989 r. i na początku 1990, by nie rozwinąć się w szerszy trend. Za to działalność Solidarności w rzeczywistości transformacji ustrojowej i losy jej czołowych aktorów znalazły się pod wieloaspektową obserwacją brytyjskich reporterów i dokumentalistów.

### 6.3.1. W przededniu

Reportaż *Reid about Poland* (pol. *Reid o Polsce*, reż. Ross Wilson, 1989) nadany w maju 1989 r. przez Channel 4 rozpoczynał się montażem archiwalnych materiałów z przeszłości. Na czarno-białym filmie wygadany działacz związkowy zagrzewał kolegów stoczniowców do kontynuowania strajku. Protest pozwolił stoczniowcom przejąć zarządzanie zakładem, strajkujących wspierała opinia publiczna i odwiedzali znani artyści. Doszło wreszcie do negocjacji premiera rządu ze wspomnianym działaczem, który objął kierownictwo protestu. Był nim Jimmy Reid, dawniej stoczniowiec i związkowiec, a w 1989 r. od lat dziennikarz[761]. Reid odwiedził PRL w lutym tamtego roku, tuż po rozpoczęciu obrad Okrągłego Stołu, by zrealizować reportaż. Jego podróż przez Polskę nie była wyłącznie obserwacją wydarzeń, Reid uczynił częścią opowieści własne poszukiwania rozmówców, którzy wyjaśnią mu co się dzieje w kraju[762].

Zestawienie biografii Reida z biografią Lecha Wałęsy otwierało reportaż jako efektowny sygnał solidarności robotniczej, ale Reid sam wskazał natychmiast granice takiego porównania. Stojąc u stóp pomnika Poległych Stoczniowców 1970 r. w Gdańsku wyjaśnił widzom, że działalność związkowa w demokracji, nawet w sytuacjach najbardziej konfliktowych i kreujących brutalne starcia polityczne, nie miała tej samej stawki co w państwie totalitarnym. Po polskiej stronie zaangażowanie zwykle oznaczało długotrwałe prześladowanie, a strajk mógł zakończyć się ofiarami śmiertelnymi. Ta rama ustawiała dalszy

---

[761] S. Carrell, *Jimmy Reid, saviour of Clyde shipyards, dies aged 78*, „The Guardian", 11 VIII 2010 [online], https://www.theguardian.com/politics/2010/aug/11/jimmy-reid-dies-clyde-shipyards [dostęp: 2.07.2026].

[762] Rozwiązanie takie nosi cechy dokumentu osobistego wykorzystującego formułę uczestniczącą, w której reporter staje się bohaterem własnej opowieści, odnosząc się przy tym do istotnych zagadnień społecznych (w ujęciu Billa Nicholsa). Później taki styl zacznie być łączony z osobą i twórczością amerykańskiego reżysera Michaela Moore'a, choć ten chętnie korzystał także z inscenizowanych prowokacji. (B. Nichols, *Introduction to Documentary*, *op. cit.*, loc. 2290–2297, 3733–3741).

obraz Solidarności jako ruchu uformowanego przez przemoc państwa. Ten sens wzmacniało spotkanie Reida z Janiną Wehrstein, działaczką „Solidarności" regionu gdańskiego, i krótka rozmowa o represjach, które dotykały ją nieprzerwanie od 1981 r., połączona z inscenizacją uprowadzenia jej przez Służbę Bezpieczeństwa[763].

Równolegle Reid pokazywał presję ekonomiczną i grę symboliczną, która pozwalała władzy w pewnym stopniu wpływać na „Solidarność" także w 1989 r. Związek i ruch polityczny wokół niego wchodziły w nową fazę nie dzięki czystemu moralnie zwycięstwu, tylko dzięki zawarciu układu. Podjęcie negocjacji nie wynikało z nagłej przemiany rządzących, tylko z kryzysowej sytuacji gospodarczej. Państwo nie wypełniało podstawowych funkcji, a społeczeństwo żyło w realiach niedoboru, kolejek, skokowo rosnących cen, codziennie próbując przeżyć. Solidarność przedstawiono brytyjskim widzom jako siłę obciążoną. Miała jednocześnie wnosić moralną legitymizację nowego układu politycznego i firmować decyzje, które musiały uderzać w poziom życia. Wyjaśnił to Bronisław Geremek, wprowadzony do reportażu, gdy informowano o powstaniu Komitetu Obywatelskiego. W tym samym fragmencie przypomniano stałą nieufność Wałęsy wobec intelektualistów.

Jednym z najmocniejszych tematów reportażu była walka o reprezentację i o prawo do głosu. Reid podkreślał koszt koncentracji uwagi na przewodniczącym Solidarności, oddawania mu inicjatywy mobilizacyjnej oraz prawa do mówienia w imieniu ruchu. Im częściej i bardziej zdecydowanie Wałęsa zabierał głos, tym łatwiej znikały głosy inne, nawet te o statusie symbolicznym. Sekwencja z udziałem Anny Walentynowicz była decydująca, bo spór nie ograniczył się do różnicy opinii. Dziennikarze czekający na podwórku przed plebanią kościoła św. Brygidy na członków Komitetu Obywatelskiego zobaczyli, jak Walentynowicz podeszła do Wałęsy i wdała się w rozmowę z nim. Wałęsa nie zwolnił kroku, a odźwierny zamknął za nim drzwi, pozostawiając Walentynowicz na zewnątrz.

Jako symboliczne zadośćuczynienie zadziałała reakcja Reida, który ukłonił się, nazwał Walentynowicz „ikoną Solidarności", wywołując wyraźne zadowolenie skomplementowanej i wysłuchał jej do końca. W wypowiedzi Walentynowicz wybrzmiał zarzut, że porozumienia z władzą zawierają intelektualiści, a robotnicy stracili prawo głosu. Wizualnym skrótem tego lęku była okładka gazety wyjęta przez Walentynowicz z torebki, z rysunkiem satyrycznym, na którym skrót „PZPR" zapisano solidarycą[764]. Zachód, uosabiany przez korespondentów,

---

[763] A. Kazański, *Wehrstein Janina*, [w:] *Encyklopedia Solidarności. Opozycja w PRL 1976–1989. Tom IV*, *op.cit.*, s. 512.

[764] „Konfrontacje" 1989, nr 1.

potrafił więc szybko przyznać rację jednostce niepokornej wobec liderów ruchu. Takie uznanie nie rozstrzygało jednak realnych sporów o władzę i reprezentację.

Jerzy Kołodziejski i Andrzej Gwiazda dopisywali do tego sporu dwa różne, a równocześnie spójne obrazy autorytetu zmarginalizowanego, lecz wciąż znaczącego. Kołodziejski, wojewoda gdański negocjujący porozumienie w 1980 r. po stronie rządowej, został pokazany jako człowiek, który nie poszedł za własnym środowiskiem, ponieważ uznał Solidarność za masowy, legalny ruch ludzi pracy. Zapłacił za to odsunięciem na boczny tor. Jego obecność komplikowała prosty podział na władzę i opozycję, bo pęknięcie przebiegało także wewnątrz aparatu, między reformą a twardą kontrolą.

Gwiazda pojawiał się jako współzałożyciel Solidarności, a zarazem jako ktoś żyjący w warunkach degradacji. Kamera pokazała go w uprzęży alpinistycznej, przy pracy na ścianie niszczejącego wieżowca. Ta scena nie pełniła roli ozdobnika. Przenosiła politykę w rejestr warunków życia. Od tego, czy kompromis odpowiadał na sytuację mieszkańców takich bloków, zależała jego społeczna wiarygodność, a nie wyłącznie od logiki stołu negocjacyjnego. Gwiazda, człowiek z blokowiska na Żabiance, stawał się rzecznikiem nieulegania presji ludzi z willi w Oliwie – Kołodziejskiego i przede wszystkim Wałęsy. Adres w wielkiej płycie, podróże tramwajem i zakupy na targowisku na Przymorzu legitymizowały rozgorycznie grupy młodych przywódców strajków z 1988 r.

Reid zaobserwował też swoisty problem instytucjonalnego zaplecza Solidarności i jego niejednoznaczność. Kościół pokazano równocześnie jako przestrzeń mobilizacji, ochrony i organizacji, ale też jako miejsce ustanawiania hierarchii. Nabożeństwo w św. Brygidzie miało charakter masowego zgromadzenia o sensie politycznym przy formalnej nielegalności ruchu. Odśpiewano hymn, zaprezentowano związkowe sztandary, wzniesiono dłonie z palcami ułożonymi w literę „V” w geście zwycięstwa, a po mszy kontynuowano śpiewanie pieśni religijnych już na ulicy. Ta sprzeczność miała wagę, bo w czasie wizyty Reida Solidarność istniała publicznie, a jednocześnie nie istniała prawnie, więc porządek ustrojowy i rzeczywistość społeczna rozchodziły się.

Sposób przedstawienia ks. Jankowskiego, odczytującego listę delegatów, którzy zajmą miejsce przy Okrągłym Stole jeszcze przed zakończeniem posiedzenia Komitetu Obywatelskiego, sugerował, że infrastruktura Kościoła wzmacniała sprawczość Solidarności. Zarazem obraz ten wskazywał, że sprzyjała też mechanizmom podejmowania decyzji ponad głowami. Ambiwalencję pogłębiał epizod po zajściu z udziałem Walentynowicz. Gdy udzielała wywiadu hiszpańskiej ekipie, z plebanii wyszedł mężczyzna, zamienił kilka słów z tłumaczką, po czym kobieta zostawiła dziennikarzy samych z Walentynowicz. Tłumaczce zagrożono,

że straci możliwość współpracy z kościołem św. Brygidy. To dopełniało obrazu stosowania presji i wyciszania niewygodnych głosów.

Najważniejsze pytanie reportażu dotyczyło tego, czy Polska w 1989 r. była jeszcze miejscem dla Solidarności rozumianej jako związek broniący ludzi pracy. Argument ekonomiczny był ilustrowany w *Reid about Poland* kontrastowymi obrazami. Zestawiono targowisko na Przymorzu, pełne tanich krajowych towarów sprzedawanych z klepiska, z dostatnim bazarem w stolicy, gdzie żądano wygórowanych cen za niemieckie artykuły spożywcze z drobnego przemytu. Pokazano mechanikę gospodarki dwuwalutowej, ujętą poprzez schody ruchome w Domach Towarowych „Centrum". Wjazd prowadził na piętro, na którym płaciło się wyłącznie dolarami, a dostępne towary pozostawały poza zasięgiem większości. Rozmowa Reida z ministrem Mieczysławem Wilczkiem przenosiła temat na poziom ideologii reform. Wyrażona przez ministra pochwała pod adresem Thatcher i uznanie dla jej sposobu „radzenia sobie" z protestującymi związkami zawodowymi stawiały przyszłość Solidarności w niepokojącym świetle. Sugerowały, że nowy kurs gospodarczy może być projektowany w duchu ograniczania siły świata pracy.

Wątek narodzin nierówności rozwijała postać Andrzeja Burzyńskiego, przedsiębiorcy wzbogaconego na produkcji sztucznej biżuterii. Niemal na oczach zachodnich korespondentów rodziła się w PRL nowa klasa, korzystająca z połączenia dwóch porządków: rozluźnianych reguł rynkowych i taniej pracy oferowanej przez niewydolny sektor publiczny. Burzyński przyznawał, że w pierwszej fazie reform bogaci stali się bogatsi, a biedni biedniejsi. Uznał to za stan normalny, po czym obiecywał poprawę w przyszłości. Głosy studentów anglistyki z Uniwersytetu Warszawskiego uzupełniały tę pesymistyczną diagnozę społeczną. Padały opinie o powszechnej korupcji i demoralizacji oraz że oszukiwanie państwa przestało w PRL uchodzić za niemoralne, skoro państwo oszukiwało obywateli. Wyjazdy „na saksy" przedstawiano jako jedyną strategię zdobycia niezależności, a kraj porównano do poczekalni, w której planowało się następny wyjazd. Jedna z młodych kobiet mówiła o dwóch Polskach: zakorzenionej w tradycji i literaturze, spajanej więzami rodzinnymi, oraz tej powojennej, nieakceptowanej przez wielu. Ujęcia Pałacu Kultury i Nauki zamykały tę myśl w materialnym znaku dominacji i symbolicznego braku zgody na powojenny porządek.

Kulminacją reportażu była sekwencja rozpoczęcia obrad Okrągłego Stołu. Partię komunistyczną Reid przedstawił jako stronę, która nie może pozwolić sobie na fiasko. Miała oddać część władzy, ale też przerzucić na Solidarność współodpowiedzialność za spodziewany spadek poziomu życia. Finał nie czynił więc z Solidarności zwycięzcy. Profetycznie pokazywał ruch narażony na rozbicie mechanizmem obarczenia współwiną, bo udział w rządzeniu

oznaczał przyjęcie na siebie społecznego gniewu wywołanego reformami. Ostatnie słowa Reida brzmiały patetycznie, ale był niewątpliwie szczery mówiąc, że Polacy „zasługują na wolność i społeczną sprawiedliwość".

Jako że Jimmy Reid wystąpił na ekranie osobiście, dzieląc zajęcia bohaterów w skrajnie odmiennych sytuacjach takich jak udział w mszy, czy raczenie się alkoholem z rozmówcą, dzięki temu tłumaczył Polskę brytyjskiej publiczności i działał równolegle jak zwierciadło, które pokazywało, co w 1989 r. w Polsce było widoczne z Zachodu. Taki zabieg przypominał widzom, że historia Solidarności nie sprowadzała się do moralitetu o bohaterstwie, a negocjacje przy Okrągłym Stole nie wynikały z nagłej dobroci władzy. Z drugiej strony, po latach uświadamia, że Zachód widział Polskę przez zestaw bardzo konkretnych filtrów. Liczyła się medialna atrakcyjność lidera, oczekiwanie szybkiej normalizacji oraz skłonność do uznawania rynkowego sukcesu za oczywisty znak rozwoju. Stąd brała się różnica perspektyw: w Polsce za zasadnicze uchodziły bieda, kolejki, problemy mieszkaniowe i przemoc aparatu, podczas gdy na Zachodzie rangę „najważniejszego obrazu" zyskiwał Wałęsa i symboliczny przełom.

Reid był przewodnikiem o sowizdrzalskim uroku. Żartował z Geremkiem, któremu gratulował, że jako mediewista jest świetnie przygotowany do zajęcia się polską gospodarką. Ułożył też zgrabny dowcip, że na wieść o rynkowych reformach w Polsce staliniści przewracają się w grobach i w gabinetach, co było aluzją do zwolenników twardego kursu wobec Solidarności. Reid wysłuchał każdego, wybierając najcelniejsze komentarze. Pięćdziesięciominutowy reportaż włączył wypowiedzi kilkunastu osób przedstawionych z imienia i nazwiska: J. Wehrstein, B. Geremka, A. Walentynowicz, J. Kołodziejskiego, A. Gwiazdy, M. Wilczka oraz A. Burzyńskiego. O swoich doświadczeniach mówili młodzi gniewni, inicjatorzy protestów 1988 r.: Zbigniew Stefański, Sławomir Adamski i Jan Stanecki. Wypowiadał się Piotr Semka, co prawda nie przedstawiony z nazwiska, a obok niego kamera pokazała Jarosława i Jacka Kurskich. Rozmowa z poirytowanym Lechem Wałęsą była punktem kulminacyjnym pierwszej części reportażu, a Reid odnotował, że lider lubi mówić o sobie w trzeciej osobie. Poza tym pojawiły się głosy anonimowe, m.in. stoczniowców zaczepianych przed Bramą nr 2, sprzedawcy na bazarze i przypadkowej kupującej.

Reportaż prowadził widza przez Polskę 1989 roku po starannie dobranych miejscach, które pełniły funkcję punktów diagnostycznych. Jedne zakotwiczały pamięć przemocy i genezę Solidarności. Inne odsłaniały jej zaplecze organizacyjne. Kolejne pokazywały materialny ciężar codziennego życia oraz rodzącą się hierarchię polityczną i ekonomiczną. Trasa miała dwa główne bieguny – Gdańsk i Warszawę – a pomiędzy nimi pojawiały się ujęcia w drodze, które podkreślały reporterski charakter programu.

Gdańsk przedstawiono jako przestrzeń, w której biografia ruchu i biografia państwowej represji są dosłownie wpisane w krajobraz. Stocznię oglądaną z płynącego kanałem holownika, Bramę nr 2 i Salę BHP potraktowano jak miejsca-źródła. Przypominały o robotniczym rdzeniu Solidarności oraz o momencie, gdy autorytarny porządek polityczny został zmuszony do ustępstw. Trasę pamięci domykał pomnik Poległych Stoczniowców 1970, który przypominał, że konflikt robotników z władzą miał tu wymiar śmiertelnie poważny, a nie wyłącznie retoryczny.

Do tej warstwy historycznej reportaż dopisywał przestrzeń działania Solidarności. Kościół św. Brygidy i otoczenie jego plebanii pokazano jako centrum, w którym sfera religijna łączyła się z polityczną praktyką. Obok pojawiały się też punkty codzienności, dalekiej od dobrobytu: szare osiedla, małe mieszkania i zaniedbane targowiska. Osiedle Żabianka oraz niedokończony, nieogrzewany kościół parafialny na Zaspie budowały obraz niedostatku infrastruktury. Ulica Polanki w willowej części Oliwy i nowy dom Wałęsy podkreślały dystans między pozycją lidera a sytuacją mieszkaniową większości jego zwolenników. Liczne miejskie przebitki: molo w Brzeźnie, ulice Głównego Miasta, tramwaje, kino „Leningrad", milicjanci widoczni przy trasie szybkiego ruchu, uzupełniały portret miasta, w którym historia i codzienność nie układały się w harmonijną opowieść.

Warszawa została z kolei pokazana jako obszar kryzysu i modernizacji zarazem. Miasto odsłaniało mechanikę inflacji, działanie obiegu nieformalnego oraz nową logikę nierówności. Rolę mobilnego punktu obserwacyjnego pełniła taksówka. Rozmowa Reida z kierowcą łączyła kwestie umownych cen, stosowania podwyższanych przeliczników i reguł codziennego funkcjonowania z poczuciem ekonomicznego chaosu. Hotel Victoria, oferujący namiastkę zachodniego luksusu, oraz Domy Towarowe „Centrum" konkretyzowały obraz gospodarki podtrzymywanej przez system dwuwalutowy. Do tej diagnozy dołączał gabinet ministra Wilczka jako przestrzeń języka reform i przedsiębiorczości, zderzonego z rzeczywistością rynku niedoboru. Stolica została też opisana przez znaki symboliczne władzy i powojennego porządku – Pałac Kultury i Nauki oraz plac Defilad z trybuną, na której przystanął Reid. Te ujęcia przypominały, że przeszłość polityczna wciąż tkwi w centrum stolicy, w praktyce zasłaniając widok na lepsze. Kulminację stanowiły miejsca Okrągłego Stołu w Pałacu Namiestnikowskim: tłoczne biuro prasowe i sala plenarna obrad, gdzie wyraźnie pokazano zarządzanie dostępem. Najpierw dano czas fotoreporterom, potem wyproszono dziennikarzy i zatrzaśnięto drzwi. Reportaż kończyły kadry znad Wisły i panorama miasta o zachodzie słońca, spokojne, po sekwencjach napięcia i kontrastów.

Układ tych przestrzeni tworzył więc spójną konstrukcję. To dzięki nim reportaż pokazywał, co w 1989 roku trzymało się jeszcze dawnych reguł, co pękało, a co dopiero się rodziło. Tak uporządkowana trasa pozwalała łączyć obserwację codzienności z opisem politycznych mechanizmów.

Konserwatywny dziennik „The Times" ograniczył się do kpin z Jimmy'ego Reida, sugerując że pojechał za Żelazną Kurtynę tylko po to, by odkryć, że przed nim dotarła tam już Kylie Minogue. Było to nawiązanie do ówczesnego przeboju, który w reportażu słychać podczas sesji zdjęciowej modelek prezentujących biżuterię Burzyńskiego[765]. Po dwóch dekadach ten marginalny popkulturowy szczegół wrócił w nieoczekiwanym kontekście. Przeciwko zaproszeniu do Gdańska Kylie Minogue jako gwiazdy koncertu z okazji rocznicy przemian 1989 roku głośno protestował Piotr Semka – jeden z anonimowych młodych rozmówców Reida, później rozpoznawalny publicysta[766].

Znacznie uważniej na formułę i realizację programu spojrzał recenzent ekonomicznego „Financial Times". Chwalił *Reid about Poland* za wyjście poza telewizyjną manierę ograniczoną do relacjonowania „co" się zdarzyło, za głębokie rozważania, jakością przypominające analizy polityczno-społeczne w tygodnikach i miesięcznikach na temat tego „dlaczego" Solidarność zbliża się do komunistycznego rządu i „jak" w tym układzie odnajdują się Polacy[767]. Sytuacja polityczna rozwijała się tak szybko, że gdy materiał zrealizowany w lutym trafił na antenę w maju, porozumienia Okrągłego Stołu były już podpisane. Mimo to recenzje podkreślały wartość reportażu, wskazując, że pomaga lepiej zrozumieć tło historycznego kompromisu, szczególnie jego uwarunkowania gospodarcze[768].

---

[765] A. Billson, *Poles apart*, „The Times", 6 V 1989.

[766] P. Semka, *Chaos w rządzie gorszy niż zadymy*, „Rzeczpospolita", 12 V 2009 [online], https://www.rp.pl/komentarze/art7696091-chaos-w-rzadzie-gorszy-niz-zadymy [dostęp: 2.07.2026].

[767] Ch. Dunkley, *Different slice of life*, „Financial Times", 10 V 1989.

[768] *Reid about Poland*, „The Strathearn Herald", 3 V 1989.

### 6.3.2. Podczas

Latem 1989 r., gdy następstwa czerwcowych wyborów szybko zmieniały sytuację w Polsce, BBC ponownie wysłała do PRL Tima Sebastiana, warszawskiego korespondenta stacji w latach 1979–1982. Jego reportaż *Solidarity - Taking the Reins of Power* (pol. *Solidarność – Przejęcie sterów władzy*, real. Tim Gardam, 1989; premiera 11 września 1989), nadano w cyklu *Panorama*. Relacje Sebastiana z lat 1980–1981, nagrodzone przez Royal Television Society, dla wielu Brytyjczyków pozostawały jednym z najważniejszych skojarzeń z solidarnościową rewolucją. BBC postanowiła ponownie wykorzystać jego rozpoznawalność i znajomość polskich realiów[769].

Tymczasem lata 1988–1991 były dla *Panoramy* okresem przejścia od dawnego modelu reporterskiej autonomii do silniej nadzorowanego, sformalizowanego sposobu produkcji. Program nadal podejmował tematy politycznie ryzykowne, ale po przyjściu Johna Birta coraz częściej musiał je uzgadniać z wyższym kierownictwem BBC, a decyzje o emisji zależały nie tylko od wartości dziennikarskiej materiału, lecz także od oceny politycznych skutków i momentu nadania[770]. Obserwacja polskiej transformacji ustrojowej była więc dla BBC nie tylko tematem reporterskim, lecz także sposobem szczególnie czytelnego potwierdzania odrębności jej programu misyjnego i legitymizowania własnej roli w nowym krajobrazie medialnym.

Tematem reportażu stały się szybko narastające konsekwencje wyniku wyborów czerwcowych, a mocnym akcentem narracji okazało się ogłoszenie powierzenia misji tworzenia rządu pierwszemu od 1945 r. w bloku wschodnim politykowi spoza komunistycznego nadania. BBC zapowiadała program odwołując się do perspektywy kontynentalnej, nie państwowej, pisząc, że to „przemiana, która może na naszych oczach odmienić europejski porządek". Sebastian pokazywał równocześnie, że Solidarność staje przed zadaniem zapewnienia Polakom

---

[769] Na początku września Sebastian dołączył do specyficznego projektu BBC związanego z 50 rocznicą wybuchu II wojny światowej. Przez kilka tygodni po nadaniu wieczornych wiadomości *News '89*, emitowano program *News '39*, naśladujący swój współczesny pierwowzór, ale wypełniony informacjami z września 1939 r. o rozwijającej się wojnie. Sebastian, nawiązując do swoich polskich doświadczeń zawodowych, „przekazywał" komentarze z ogarniętej wojną Warszawy, autentyczne teksty ówczesnych depesz i relacji (M. Lawson, *Bulletin of things past*, „The Independent", 1 IX 1989).

Dziennikarz ten pod koniec lat 80. XX w. zajął się pisaniem powieści szpiegowskich. Jego druga książka *Cień szpiega* (*Spy shadow*, wyd. polskie: Czeladź 1990, tłum. Barbara Flisiuk i in.) to *political fiction* o Polsce w roku 1992, ale w realiach z czasów legalnego działania Solidarności 1980–1981. Książkę skrytykowano za niepotrzebne osadzenie akcji w Oświęcimiu, tylko po to, by wzmóc skojarzenia z grozą wojenną (Ch. Petit, *Transmission improbable*, „The Daily Telegraph", 27 V 1989).

[770] R. Lindley, *Panorama…*, *op. cit.*, s. 340–349, 353–356.

nie tylko wolności, ale i chleba. Przy tym wojsko i siły porządkowe pozostają w rękach komunistów, silna jest partyjna „nomenklatura" (używano tego terminu po polsku), więc nie wiadomo, ile władzy partia tak naprawdę oddała w czerwcu[771].

Obraz polskich przemian w ujęciu Sebastiana zrobił wielkie wrażenie na widzach. Poruszony był nawet recenzent tabloidu „Daily Examiner", który ogłosił apel do zachodnich rządów o konkretne, organizacyjne wsparcie Solidarności, bo „nie wystarczą tylko słowa"[772]. „Zrozumiałem, że w Polsce wszystko jest tanie, bo po prostu nic nie ma", pisał inny dziennikarz, dodając, że trudno o nadzieję na przyszłość, gdy inflacja co dzień przyrasta o 1 pkt. procentowy[773]. Drugoplanowymi bohaterami reportażu *Panoramy* było dwóch braci, nastolatków, dziennikarzy szkolnej gazetki, którym udało umówić się na wywiad z Lechem Wałęsą, po dwóch miesiącach nieustannego wydzwaniania do sekretariatu przewodniczącego „Solidarności". Polska mama chłopców wyemigrowała do Wielkiej Brytanii na początku lat 70. XX w.[774].

Na trzon obserwacji dokumentalnej transformacyjnej i postsolidarnościowej Polski składają się cztery produkcje dokumentalne. Charakterystyczne, że wszystkie zrealizowali bądź autorzy polskiego pochodzenia, bądź Polacy zaproszeni do współpracy przez Brytyjczyków. Chodzi o filmy *Men of Steel* (pol. *Ludzie ze stali*, reż. Agnieszka Piotrowska, 1990; premiera 31 sierpnia 1990) stacji BBC-1 i dwuczęściowy *Pears on a Willow Tree* (pol. *Gruszki na wierzbie*, reż. Witold Starecki, 1990; premiera 23–24 listopada 1990) siostrzanej BBC-2 oraz seriale *And The Walls Came Tumbling Down* (pol. *I mury runęły*, 1990) Channel 4, w którym autorką epizodu *Rates of Exchange* (pol. *Kurs wymiany*, reż. Peter Bate; premiera 19 listopada 1990) była Teresa Torańska, i Bolesława Sulika *W Solidarności. Rok w życiu politycznym nowej Polski* (*In Solidarity. A year in the political life of new Poland*, 1990–1991; premiera 2–10 lutego 1991) BBC-2[775]. Ze względu na skalę przedsięwzięcia i jego rezonans ten ostatni tytuł zostanie omówiony w osobnej partii tekstu.

---

[771] Zob.: A. Nixon, *Pulling back the curtain*, „News and Star", 11 IX 1989; *Solidarity - Taking the Reins of Power. Monday, 11 September 1989*, „BBC Programme Index" [online], https://genome.ch.bbc.co.uk/b9cf60c11bc74f40b9052a8150d01f00 [dostęp: 2.07.2026].

[772] M. O'Connell, *Solidarity reigns - but doubts remain*, „Huddersfield Daily Examiner", 15 IX 1989.

[773] D. Robinson, *Of parsnips and pessimism*, „Evening Post", 19 IX 1989.

[774] *Newshound boys scoop interview with Walesa*, „The Argus", 15 IX 1989.

[775] Zagęszczenie tych produkcji praktycznie w jednym roku produkcji oznacza, że w którymś momencie naraz pracowały w Polsce trzy ekipy filmowe BBC (nie uwzględniając lokalnego korespondenta stacji w Warszawie).

Osią narracji *Men of Steel* była biografia Jacka Merkla, a jego losy porządkowały pozostałe wątki: strajkowe doświadczenia Stoczni Gdańskiej, kształtowanie się liderów ruchów politycznych oraz drogę działaczy, którzy w latach 80. XX w. i na początku transformacji funkcjonowali na styku związków zawodowych i polityki. W sekwencjach współczesnych pokazywano codzienność rodziny Merklów w niewielkim mieszkaniu na dużym osiedlu. Zderzenie roli publicznej Merkla z warunkami życia akcentowało brak stabilizacji materialnej: oboje małżonkowie pracowali na pełen etat, a mimo to z trudem dopinali budżet domowy. Przemiany po 1989 r. ujawniały się w konkretnych skutkach, m.in. w likwidacji przedszkoli i placówek opiekuńczych, co uzmysławiały sceny z udziałem córek Merklów, wracających ze szkoły do pustego mieszkania. Barbara Merkel mówiła o samotności po rozpoczęciu protestu w sierpniu 1980 r., nazywając Solidarność rywalką, która odbierała czas rodzinie.

Życiorys Merkla zestawiano z losem Lecha Wałęsy, przypominając jego pochodzenie, drogę zawodową i pracę w stoczni. Danuta Oczki, dawna pracownica działu kadr Stoczni Gdańskiej im. Lenina podkreślała, że Wałęsa budował pozycję dzięki odwadze w publicznym zabieraniu głosu, mimo ograniczonego zaplecza formalnego. Trzecią osobą, na której życiorysie budowano odniesienia był Józef Tabin, spawacz i wieloletni pracownik stoczni – świadek i ofiara Grudnia 1970. Opisywał strzelanie do tłumu pod Bramą nr 2 i otrzymany postrzał w plecy. Zarazem deklarował się jako człowiek wspierający opozycję, lecz unikający roli „pierwszej linii" ze względu na traumę doznanej przemocy[776].

Merkel nie ukrywał trudnych stron działań organizacyjnych na rzecz Solidarności. Wracał do 16 sierpnia 1980 r., gdy z powodu wyczerpania psychicznego na krótko wycofał się ze strajku, co odsłaniało napięcia i koszty decyzji podejmowanych pod presją. Istotną część tej biografii stanowił stan wojenny i internowanie. Merkel opisywał zatrzymanie w mieszkaniu i transport do Strzebielinka, budzący grozę nocną jazdą przez ciemny las, co przypominało mu okoliczności zabicia dziadka przez Gestapo. Internowanie trwało ponad rok. Po zwolnieniu Merkelowi nie pozwolono wrócić do stoczni. Wspominał swoje rozgoryczenie, gdy porównywał się do sytuacji Lecha Wałęsy, przyjętego ponownie z powodów prestiżowych.

[776] Nie wspomina w filmie, że w istotnych momentach korzystał ze swojego etosu w słusznej sprawie. Tabin wszedł w skład pierwszego komitetu strajkowego 14 sierpnia 1980 r., właśnie jako przedstawiciel starszego pokolenia stoczniowców, weteranów rewolty grudniowej (A. Kazański, *Strajk sierpniowy 1980 roku w Stoczni Gdańskiej. Próba odnalezienia się załogi w skomplikowanej rzeczywistości protestu*, „Przystanek Historia" [online], https://przystanekhistoria.pl/pa2/teksty/113587,Strajk-sierpniowy-1980-roku-w-Stoczni-Gdanskiej-Proba-odnalezienia-sie-zalogi-w-.html [dostęp: 2.07.2026]).

Podkreślano jednak, że współpracował z Wałęsą, uczestniczył w niejawnej dystrybucji pomocy zagranicznej. Wreszcie, w 1988 r. stanął na czele nowo powołanego komitetu strajkowego.

Zaznaczono, że Wałęsa odsunął się, aby Merkel poprowadził strajk, a ten wątek doprowadził narrację do rozmów Okrągłego Stołu, które Merkel komentował jako zapowiedź kolejnych trudności. W finale filmu doprecyzowano jego pozycję po przełomie: został posłem z Gdańska, a dwa miesiące później powstał rząd kierowany przez Solidarność. Równolegle akcentowano, że Wałęsa nie przekazał przywództwa ruchu ani Merklowi, ani nikomu innemu, mimo wcześniejszych deklaracji. Wypowiedź Wałęsy o „wielkim zwycięstwie" zestawiono z obserwacją, że dla wielu osób zmiana polityczna pozostawała słabo odczuwalna, bo nie przekładała się bezpośrednio na poprawę warunków życia. Merkel kończył film refleksją o cenie walki i kosztach ponoszonych przez rodziny podobne do jego własnej.

Warstwa wizualna *Men of Steel* była zbudowana z ujęć obserwacyjnych z 1990 r. (dominujących sekwencji pracy w stoczni oraz scen codzienności protagonistów), wywiadów i archiwaliów z lat 70. i 80. XX w., zarówno profesjonalnych, jak i amatorskich. Istotne miejsce zajmowały nagrania VHS z 1988 roku: opozycyjne rejestracje strajków oraz materiał Służby Bezpieczeństwa pokazujący uliczne starcia w Gdańsku. Obrazy współczesne pełniły funkcję ramy biograficznej (Merkelowie, Tabin, rytm domu i pracy), a archiwalia porządkowały punkty zwrotne: Grudzień 1970, Sierpień 1980 i roku 1988, często z rozbudowanym komentarzem z *offu*. Najciekawiej wypadła sekwencja związana z internowaniem. Do współczesnych ujęć Merkla spacerującego po obiektach Strzebielinka, przekształconego już w szpital psychiatryczny, oraz do scen domowych z udziałem Barbary Merkel dołączono inscenizowaną klamrę, pokazującą ich sposób prywatnej korespondencji. Oboje odgrywali jak pisali do siebie grypsy, a treść wiadomości była odczytywana przez parę lektorów, co uwydatniało intymny wymiar doświadczenia represji. Finał nadawał całości ton bardziej afirmacyjny, łącząc sceny z wesołego miasteczka, udział Barbary Merkel z córkami w wyborach – zapewne samorządowych w maju 1990 r. – oraz finałową sekwencję ceremonii wodowania statku, w której biorą udział Merkel, jako gość oficjalny, i Tabin, wśród kolegów stoczniowców.

Prasa w odbiorze filmu akcentowała wątek schedy po Wałęsie i napięcie wokół pozycji Merkla. „The Independent" posługiwał się kontrastem jego warunków mieszkaniowych z nowym adresem Wałęsy w imponującej willi, bronionej przez płot z drutem kolczastym, i przywoływał wydarzenia z lata 1990 r. świadczące o narastającym rozbracie ludzi Solidarności z historycznym liderem ruchu[777]. Recenzja „The Daily Telegraph" puentę filmu

[777] G. Gilbert, *Striking success story*, „The Independent", 29 VIII 1990.

wiązała z poczuciem braku materialnej nagrody dla robotników po zwycięstwie[778]. Z kolei „Daily Echo" cytował Wałęsę, który w archiwaliach z 1988 r. mówił o Merkelu jako o osobie zdolnej, lecz wewnętrznie rozdartej, potrzebującej czasu, by nabrać pewności siebie. Dziennik skonstatował, że rozwój protegowanego zaskoczył Wałęsę, który dwa lata później potraktował Merkla jak zagrożenie i obniżył jego rangę w ruchu[779].

Zarysowane w tych recenzjach konteksty: deprywacji ekonomicznej i erozji spójnego wcześniej systemu Solidarności dotyczyły dwie następne produkcje, ujęte w formę seryjną.

*Pears on a Willow Tree* (pol. *Gruszki na wierzbie*, 1990) to dwuczęściowy dokument Witolda Stareckiego dla BBC-2. Reżyser przedstawił społeczne obawy i niepokoje Polaków u progu wyboru Lecha Wałęsy na prezydenta Polski (emisja nastąpiła 23–24 listopada 1990 r., czyli dwa dni przed pierwszą turą głosowania) – kraju o zrujnowanej gospodarce i społeczeństwa na rozdrożu między socjalizmem a kapitalizmem. Dokument miał charakter osobistego powrotu reżysera do ojczyzny po latach emigracji, dominował w nim ton melancholii, niepewności oraz sceptycyzmu wobec kierunku przemian. Każdy epizod podzielony jest na dwie równe części: pierwszy na *Old* i *Fear* (pol. *Stare* i *Strach*), drugi na *Hope* i *New* (pol. *Nadzieja* i *Nowe*).

Jednym z kluczowych wymiarów filmu było rozliczenie z przeszłością. *Pears on a Willow Tree* rozpoczyna sekwencja dotyczącą zbrodni komunistycznych. Po demokratycznym przełomie 1989 r. pojawiła się oczekiwana przez dziesięciolecia możliwość publicznej rozmowy o sprawie Katynia, badania jej przebiegu, poszukiwania śladów powojennych zbrodni Urzędu Bezpieczeństwa, organizowania upamiętnienia. Skontrastowane jest to zrelacjonowaniem sporu o niszczenie archiwów Służby Bezpieczeństwa przez ekipy funkcjonariuszy na polecenie przełożonych. Zestawienie to pokazywało, jak w następstwie solidarnościowego przełomu pamięć historyczna stawała się narzędziem politycznej mobilizacji. Z ekranu padł epitet „dzieci Stalina", rzucony pod adresem ludzi dawnego aparatu. Film nie pozostawiał jednak tego określenia bez odpowiedzi, przywołując także głos Aleksandra Kwaśniewskiego, przeciwnego zbiorowemu obciążaniu byłych członków PZPR odpowiedzialnością za system.

Dokument ukazywał równocześnie nieoczywiste trudności wynikające z przebudowy instytucji państwowych. Likwidacja SB, zwolnienia generałów i kluczowych przedstawicieli

[778] R. Last, *Seeds of discontent*, „The Daily Telegraph", 30 VIII 1990.

[779] S. Sowden, *Men of Steel - the real story of Solidarity*, „The Daily Echo", 29 VIII 1990.

poprzedniego aparatu, wywołały kryzys bezpieczeństwa. Proces naboru do nowo powstającej straży miejskiej przedstawiony został jako wydarzenie symboliczne i praktyczny przejaw zmian ustrojowych. Równocześnie to właśnie dawni funkcjonariusze, zwolnieni za prześladowanie opozycjonistów, otrzymują intratne oferty pracy za granicą jako osobista ochrona wynagradzana w tysiącach dolarów. Śledztwo na ten temat prowadzi reporter Jerzy Jachowicz.

Film podpatrywał także kształtowanie się nowej etyki administracyjnej i obywatelskiej: konieczność redefinicji roli urzędnika, zmianę relacji między państwem a jednostką. Silnie obecna była problematyka gospodarcza. Polska transformacja ekonomiczna już na starcie pokazała się jako proces obciążony wysokimi kosztami społecznymi: bezrobociem, obniżeniem jakości życia i wypiętrzaniem się nierówności. Protagoniści Stareckiego artykułowali obawy przed wyprzedażą majątku narodowego, a także rozczarowanie, że nowa elita ekonomiczna wywodzi się z dawnych struktur władzy, może korzystać z przewagi informacyjnej i organizacyjnej. Jedną z ilustracji tego wątku były zdjęcia z demonstracji, której przewodził Bohdan Poręba, reżyser filmowy, w okresie PRL tzw. narodowy komunista, po transformacji próbujący swoich sił w polityce.

Przyszłość Polski nie dla wszystkich rysowała się w jasnych barwach. Starecki łączy kontrastujące sceny, by uzmysłowić to zagranicznym widzom. Pokazuje np. ujęcia z nagrywania reklamy, z grupką ludzi skandującą hasło „Nie ma radości bez prywatnej własności" (w rytmie i brzmieniu przywodzące na myśl słynne „Nie ma wolności bez Solidarności") na rozkaz reżyser. Równolegle kamera składa wizytę u rodziców zamieszkujących z dorosłą córką garaż nie przyłączony do prądu, którzy we troje układają list do Jacka Kuronia, ministra pracy i spraw społecznych, który wydaje się wszechmocną instancją. Ratunkiem może być zabawa, którą podpatruje kamera: tańce, zabawy weselne, rozluźnienie alkoholem, zapomnienie o moralnych rygorach.

Ważnym motywem filmu jest kryzys wewnętrzny obozu Solidarności, który traci stopniowo kontakt z własną bazą społeczną. Wypowiedzi robotników, że po 1989 roku nie ma już „kto ich bronić", relacje filmowe ze strajku kolejarzy pozostawionego bez odzewu oraz zestawiane w dyskusję gorące uwagi szeregowych członków o politycznych ambicjach przywódców ukazywały moment redefinicji tożsamości związku. „Solidarność" objawiła się w filmie jako organizacja stojąca wobec dylematu: pozostać reprezentacją pracowniczą czy stać się pełnoprawnym aktorem politycznym. Jednocześnie konflikt wokół Lecha Wałęsy – przedstawionego zarówno jako naturalny lider, jak i osoba o skłonnościach autorytarnych – odzwierciedlał napięcia wewnątrz ruchu oraz nie mający precedensu spór o model

przywództwa w nowych realiach politycznych. Wyrazistym przykładem dylematów była rodzina Kurskich: matka Anna, prawniczka bliska władzom związku, oraz jej synowie Jarosław będący rzecznikiem Wałęsy i Jacek, ambitny dziennikarz polityczny. Film kończą ujęcia o sile metafory: nad Gdańsk wzbija się balon opasany transparentem ze znakiem „Solidarność" – obraz triumfu, który wyniósł dawną opozycję ponad stary porządek, lecz nie przesądzający jeszcze, dokąd i w jakim stanie dotrze nowa Polska.

Recenzja Richarda Lasta w „The Daily Telegraph" akcentowała impresyjny styl filmu, pozbawiony komentarza z *offu*, utrzymany w tonie obserwacyjnym, co mogło pozostawić brytyjskiego widza „nieco zdezorientowanego", ale jednocześnie czyniło obraz głęboko autentycznym[780]. To nie lektor (reżyser) tylko zgorzkniali członkowie PZPR na emeryturze i młodzi przedsiębiorcy komentowali nowe porządki polityczne i ekonomiczne. „Solidarność mówiła, żeby nie płacić podatków, a teraz jej minister każe płacić", żalił się w filmie rolnik, zdezorientowany zmianą aksjologiczną roku 1989[781]. Last zauważył, że Starecki ukazał Polskę w okresie postkomunistycznego chaosu i ekonomicznej niepewności, zderzając idealizm Solidarności z realiami rynku i narastającym rozczarowaniem[782].

Serial *And the Walls Came Tumbling Down* (pol. *I mury runęły*, 1990; emisja 5 listopada – 10 grudnia 1990) o przemianach w Europie Środkowej i Wschodniej na przełomie listopada i grudnia 1990 r. wyemitował Channel 4. Każdy odcinek dotyczył innego państwa i przedstawiał problemy pozostawiane nowym systemom przez ustroje komunistyczne. Epizody miały swoich prowadzących, osoby w różny sposób związane z oporem przeciwko reżimom.

Gospodarzem odcinka otwierającego, o NRD i RFN *Writing on the Wall* (pol. *Pisanie po murze*, reż. Catherine Bailey) i czekającej budowie wspólnego społeczeństwa, był Jens Reich, lider ruchu na rzecz praw człowieka. W *Changing the Guard* (pol. *Zmiana warty*, reż. Nick Read) o wszechwładzy policji politycznej w Czechosłowacji i braku zaufania do organów ścigania, opowieść prowadził Jan Dobrovský, wydawca samizdatów. Przewodniczką po Polsce w *Rates of Exchange* (pol. *Kurs wymiany*, reż. Peter Bate) o iluzjach gospodarki wolnorynkowej, była Teresa Torańska, autorka drugoobiegowego bestsellera *Oni*. Węgierski pisarz Iván Baba przyglądał się sytuacji politycznej mniejszości narodowych

[780] Pozostaje to w kontrze do filmu Piotrowskiej, z lektorem tłumaczącym każdy kontekst.

[781] *The price for the Polish people*, „The Guardian", 26 XI 1990.

[782] R. Last, *How the Poles go to the poll*, „The Daily Telegraph", 24 XI 1990.

w swoim kraju w *Bad Neighbours* (pol. *Złe sąsiedztwo*, reż. Peter Swain). Finałowy odcinek *The Power of the Word* (pol. *Siła słów*, reż. Mike Dutfield) poświęcono wolności słowa, nowym doświadczeniu Rumunii, które przedstawił Stefan Niculescu-Maier, wydawca pierwszej nielegalnej gazety tego kraju.

Teresa Torańska prowadzi narrację *Rates of Exchange* (pol. *Kurs wymiany*) w pierwszej osobie (jej komentarz lektorski odczytuje po angielsku Barbara Terlecka). Dziennikarka jest obecna na ekranie jako obserwatorka wydarzeń, nie tylko w sekwencjach wywiadów. Gdy wchodzi w dialog z rozmówcami jej pytania nie są wycinane w montażu – wbrew przyjętej estetyce narracji. Odpytuje dociekliwie i momentami nieprzyjemnie dla słuchaczy. Jak w sytuacji, gdy dopytuje Ireneusza Sekułę, gdzie jest jego kręgosłup ideowy, skoro w przeciągu dwóch lat zmienił się z głoszącego pochwałę komunizmu wicepremiera w głoszącego pochwałę kapitalizmu biznesmena.

Reporterka korzysta ze swojego statusu wchodząc w bliską relację z kobietami w łódzkim zakładzie włókienniczym, które nie przerywając żmudnej pracy ze zwojami materiału, zwierzają jej się z obaw o materialne bezpieczeństwo i przyszłość ich fabryki. Dywagować można, czy wypowiedzi dla brytyjskiej reporterki, zapewne korzystającej z tłumaczki, byłyby równie szczere w okazywaniu rozpaczy z powodu chaosu, w którym znalazło się ich życie za sprawą polskich przemian. Jak skomentowała to zaskakująco trafnie Torańska, nawiązując do euforii okresu pierwszej Solidarności i kontrastu z Polską roku 1990: „Wtedy wydawało się, że kiedy nadejdzie szansa, wszyscy weźmiemy udział w przebudowie, ale teraz ciężar wyrzeczeń spadł na barki najbiedniejszych". Transformacja wydawała jej się w tamtym momencie pustym opakowaniem, zupełnie jak kursujący po Warszawie wysłużony tramwaj starej konstrukcji oklejony reklamą nowoczesnej elektroniki.

Finał reportażu rozgrywa się w Gdańsku podczas uroczystości z okazji 10 rocznicy strajku, który przyniósł powstanie Solidarności[783]. Na moment migają w tłumie przechodniów i uczestników głowy idących obok siebie Lecha Wałęsy i Mieczysława Jagielskiego – tak jak na ikonicznych sekwencjach *Robotników '80*. W minorowym tonie Jerzy Borowczak mówi Torańskiej, gdy siedzą przy domowym stole, że faktyczne odejście od komunizmu może zająć Polakom nawet dziesięć lat. Reporterka podsumowuje zza kadru (ponownie pokazującego uroczystości na placu Solidarności pod pomnikiem Poległych Stoczniowców), że skoro nie

[783] Zdjęcia z tej samej uroczystości są włączone do *Pears on a Willow Tree*. Torańska w *Rates*… stoi w tłumie zwykłych ludzi zapełniających plac Solidarności. Starecki wybrał kadry z czołowymi politykami i ich wypowiedzi.

udało się zbudować Polski komunistycznej, to nowa też niech nie będzie „Polską tylko kapitalistów, czy tylko dla Solidarności" – niech będzie zwykłym krajem.

Ta refleksja kończy podróż Torańskiej przez cztery miasta, około piętnastu sekwencji rozmów z osobami anonimowymi, robotnikami i przedstawicielami nowych zawodów (jak agent nieruchomości), byłymi aparatczykami i urzędnikami solidarnościowej administracji Tadeusza Mazowieckiego[784]. Materiału powstało oczywiście dużo więcej. Daniel Wolf, redaktor prowadzący w Channel 4, wspominał w tekstach prasowych podsumowujących serial spotkanie np. z Czesławem Nowakiem, związkowcem „Solidarności" ze Stoczni Gdańskiej, ówczesnym posłem Sejmu tzw. kontraktowego. Nowak protestował przeciw planom spółki Sekuły i Wilczka, która zabiegała o rozległe tereny przemysłowe w Gdańsku. Widział w tym przykład przewagi dawnej nomenklatury, której przedstawiciele znali tworzone przez siebie przepisy i potrafili szybciej niż robotnicy wykorzystać nowe warunki gospodarcze. Goryczy dodawał fakt, że Sekuła i Wilczek wcześniej popierali zamknięcie Stoczni Gdańskiej[785].

Wolfa – Brytyjczyka, który pracując nad serialem, pozostał człowiekiem obserwującym polskie przemiany z daleka – uderzył pewien paradoks. Pisał, że robotnicy, którzy doprowadzili do upadku komunizmu, nie walczyli o kapitalizm. Chcieli solidarności, ale etos Solidarności nie przygotował ich do zaakceptowania bezrobocia, ubóstwa i rosnących różnic społecznych[786]. Zwrócił też na to uwagę recenzent „The Guardian", który zauważył, że wypowiadający się robotnicy mieli nadzieję na kapitalizm zachowujący część państwowych zabezpieczeń. Dziennikarz ten pomysł obśmiał, ale samo użyte określenie *public capitalism* (pol. kapitalizm społeczny) dobrze oddawało próbę pogodzenia rynku z bezpieczeństwem socjalnym i solidarnościowym rozumieniem wspólnoty.

Generalnie, recenzent dużo miejsca poświęcił polskim robotnikom. Oceniał ich wypowiedzi w sposób znacznie bardziej protekcjonalny niż empatyczna Torańska, jako świadectwo nieprzygotowania do gospodarki wymagającej samodzielnych decyzji, określania własnych celów i podejmowania ryzyka. „The Guardian" nie odbierał Torańskiej jako chłodnej przewodniczki. Pisał, że jest „wściekła", gdy odkrywa, iż Polska zmierza od ruin socjalizmu państwowego ku „parodii gospodarki rynkowej", z której korzystają dawni działacze partyjni. Recenzję otwierały i kończyły polskie dowcipy spisane z *Rates of Exchange*, utrzymane w tonie

[784] Otwierające ujęcia filmu pokazują Torańską jadącą taksówką przez Warszawę. Wiezie ją ten sam taksówkarz, który wystąpił w reportażu Jimmy'ego Reida.

[785] D. Wolf, *Bad Memories*, „The Listener", 22 XI 1990, s. 6–7.

[786] D. Wolf, *Buying Blind*, „The Listener", 6 XII 1990, s. 10.

tzw. wisielczego humoru. Dziennikarz dostrzegł w tym dystans, który pozwala znosić przeciwieństwa i oswajać lęki, podobnie jak ironiczne brytyjskie poczucie humoru[787].

### 6.4. Pomiędzy

Inaczej na przełom spoglądano w seryjnym filmie dokumentalnym *W Solidarności. Rok w życiu politycznym nowej Polski*, zamykającym wyraźnie pewien etap narracji solidarnościowych w brytyjskiej telewizji.

Bolesław Sulik, twórca filmu, opowiadając o realizacji *W Solidarności*, podkreślał, że „jest to przedsięwzięcie o nowym profilu" dla BBC, w którym autor filmu działa jako producent i reprezentant stacji na obcym rynku[788]. Stacja, mimo że nie objęta bezpośrednio zmianami wprowadzanymi przez *Broadcasting Act*, w latach 1989–1990 została poddana kontroli finansowej przez rząd konserwatystów. Zarządzono redukcję personelu pod hasłem „zwiększania efektywności" i osiągania równowagi między produkcją własną a zewnętrzną, jak tłumaczył Michael Checkland, dyrektor generalny BBC od 1987 r. (pierwszy na tym stanowisku finansista, a nie dziennikarz)[789]. Serial oddawał też nowego ducha stacji: nadawania „żywego głosu, osobistego tonu" publicystyce, jak tłumaczył reżyser innym razem.

> Jeszcze dwadzieścia lat temu BBC hołdowało obiektywizmowi. Dbano o zachowanie równowagi różnych punktów widzenia w ramach jednego programu. Ale uzyskiwano w ten sposób przekaz dość jałowy. Przeciwstawne punkty widzenia wzajemnie się znoszą, a widzowie odbierają program z przekonaniem, że każda ze stron ma rację i wszystko jedno, kto wygra. Owszem, polityka programowa BBC jako całości ma równoważyć głosy, zapewnić dojście na antenę wszystkim stronom. Ale nikt dziś nie kwestionuje faktu, że publicystyka musi być zaangażowana. To właśnie tworzy klimat debaty, bez którego demokracja nie może funkcjonować

– wyjaśniał zachodzące zmiany Sulik Tadeuszowi Sobolewskiemu[790].

Idea filmu wynikła ze splotu dwóch porządków zainteresowań. Paul Watson, kierujący regionalną redakcją BBC, szukał tematu, który pozwoliłby mu zrealizować ambicję

---

[787] A. Sweeting, *Opposite ends of the Pole*, „The Guardian", 20 XI 1990.

[788] A. Kołodyński, *Od zimy do jesieni 1990. Rozmowa z Bolesławem Sulikiem*, „Film" 1990, nr 11, s. 3.

[789] *BBC Annual Report and Accounts 1990/91*, London 1991, s. 6–7.

[790] *„Chcę sprzedawać polskie talenty". O Wałęsie i Frasyniuku. O dokumencie epickim. O polskim „Heimacie" – mówi Bolesław Sulik*, „Kino" 1991, nr 10, s. 3.

zbudowania szerokiej opowieści o wydarzeniu historycznym, rozgrywającym się na oczach widzów. W tym samym czasie Bolesław Sulik zgłosił projekt filmu o wyborach 4 czerwca 1989 r., a następnie dokument biograficzny o Jacku Kuroniu. Obie propozycje odrzucono. Dopiero dynamika przemian uruchomionych przez wybory i ich nieprzewidziane reperkusje, współtworzone także przez Kuronia, okazały się materiałem o skali, której Watson szukał, wydarzeniem „na miarę Rewolucji Francuskiej", jak to ujął. Transformacja ustroju i polskiego społeczeństwa pociągnęły za sobą zmianę samej Solidarności.

Ekipa, w której obok Sulika kluczowe role pełnili Piotr Bikont (drugi reżyser) oraz autor zdjęć Andrzej Adamczak, przez ponad rok mieszkała w wynajętym domu w Warszawie. Politycy – protagoniści filmu – bywali tam często, a kilka scen narad politycznych zrealizowano właśnie w tym wnętrzu. Podstawowym tworzywem pozostały jednak sytuacje podpatrywane. Kamera towarzyszyła zamkniętym i publicznym spotkaniom w Sejmie, w siedzibach partii oraz ruchów społecznych, a także wydarzeniom kulturalnym i religijnym, od ostatniego zjazdu PZPR po plenerowe świętowanie Nowego Roku w Warszawie, pokazywanym z perspektywy polityków i uczestników wydarzeń. Sulik planował dwie wersje filmu: brytyjską, bardziej eseistyczną, z większym udziałem materiału z tak zwanymi „zwykłymi obywatelami", oraz dłuższą polską, wnikliwszą politycznie. Ostateczny, trzyipółgodzinny kształt *W Solidarności. Rok w życiu politycznym nowej Polski* był wyborem z około trzystu godzin nagrań[791].

Na serial składają się cztery odcinki: *Razem. Listopad 1989 – Luty 1990* (*Together. November 1989 – February 1990,* 1991; premiera 2 lutego 1991), *Rozłam. Marzec 1990 – Czerwiec 1990* (*The Break. March 1990 – June 1990,* 1991; premiera 3 lutego 1991), *Walka. Lipiec 1990 – Sierpień 1990* (*Striking Out. July 1990 – August 1990,* 1991; premiera 9 lutego 1991), *Decyzja. Wrzesień 1990 – Styczeń 1991*, (*Decision. September 1990 – January 1991,* 1991; premiera 10 lutego 1991)[792]. Tytuły epizodów wyraźnie organizują niemal kronikarski

---

[791] Powyższe dwa akapity na podstawie informacji: E. Petrajtis O'Neill, *Czy Polska będzie cierpliwa? Rozmowa z Paulem Watsonem*, „Kino" 1990, nr 10, s. 40; A. Kołodyński, *Od zimy do jesieni 1990*, *op. cit.*, s. 3, 10.; J. Cockroft, *Lech Walesa: Poland's dictator of the future?*, „Dorset Echo", 2 II 1991; *„Chcę sprzedawać polskie talenty"...*, *op. cit.*, s. 5–7.

Cała dokumentacja do serialu w postaci 673 sztuk kaset Betacam z materiałami roboczymi złożona jest w zbiorach British Film Institute (*In Solidarity*, „British Film Institute Collections Search" [online], https://collections-search.bfi.org.uk/web/Details/ChoiceFilmWorks/150789978 [dostęp: 2.07.2026]). Podobny gest wykonał tercet twórców *Zmagań o Polskę* w 1987 r., przekazując do zbiorów Imperial War Museum materiały zgromadzone podczas produkcji serialu, tak filmowe, jak i pozostałe źródła (N. Ascherson, *Poland's 20th-century struggles*, *op. cit.*, s. 49). Później również Jacques Rupnik, o czym już wspominano.

[792] Prasa anonsując *W Solidarności* nie podawała tytułów poszczególnych epizodów. Tu przytoczone są wg kopii z emisji w TVP, którymi dysponuje autor rozprawy oraz w ślad za korespondencją z TVP (Korespondencja elektroniczna z Ośrodkiem Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., grudzień 2025 [e-maile w zbiorach

charakter serialu, podporządkowany erozji Solidarności, zagadnieniu najistotniejszemu dla brytyjskich widzów. Sulik jednak nadał każdemu odcinkowi także wyraźny motyw problemowy.

Rozpoczynające *Razem* zdominowane jest przez podkreślenia sytuacji określanych jako „ironia losu" przez narratora. A tę rolę pełni – nieprzypadkowo, jak można sądzić – aktor Bernard Hill, pamiętany z roli Lecha Wałęsy w *Kwadraturze koła*. Refleksję o przedziwnych zmianach sytuacji, niegdyś nie do pomyślenia, wywołuje składanie Tadeuszowi Mazowieckiemu hołdów należnych szefowi rządu podczas wizyty w Moskwie. Premierowi towarzyszy tu Andrzej Drawicz, wówczas szef telewizji, ale w przeszłości tłumacz objęty zakazem pracy za przekładanie na polski dysydenckiej literatury rosyjskiej. Podobnie wybrzmiewają przeprosiny za inwazję wojsk Układu Warszawskiego w 1968 r., które wygłasza Wojciech Jaruzelski, prezydent PRL, dowodzący polską armią w czasie tej operacji. Słucha ich w skupieniu Václav Havel, prezydent Czechosłowacji, dawniej dysydent. Zaś Adam Michnik z humorem podchodzi do odmiany losu, gdy żołnierze Wojsk Ochrony Pogranicza oddają mu szacunek należny posłowi, choć wiele lat wcześniej zatrzymywali go na granicy, gdy górskimi szlakami przedostawał się na spotkania Solidarności Polsko-Czechosłowackiej.

Odcinek stara się delikatnie naprowadzać widza na złożoność Solidarności. Lech Wałęsa jest jej niekwestionowanym liderem, aktywnym w kraju i zagranicą, ale na ekranie bardzo obecni są Henryk Wujec i Władysław Frasyniuk, sygnalizując frakcje w ruchu. Gdy w połowie grudnia wybucha rewolucja w Rumunii, w komentarzu towarzyszącym zdjęciom z Bukaresztu i samosądu nad dyktatorem wydarzenia te przedstawiono jako memento, że „Solidarność" uchroniła Polskę przed podobnym krwawym scenariuszem. „Komuniści wciąż jednak kontrolują milicję i wojsko", dodaje głos zza kadru. Silnie działają na wyobraźnię ujęcia Polaków masowo oddających krew dla Rumunów. Lektor podkreśla, że ten dzień to Wigilia Bożego Narodzenia, najświętszy w polskim kalendarzu, a Polacy – mimo to i zarazem właśnie dlatego – ruszyli okazać solidarność Rumunom, przelewającym krew w walce o wolność. Pośredni komentarz do tej sytuacji przynosi sekwencja z Wojciechem Jaruzelskim. Odpytywany z okazji Nowego Roku prezydent snuje refleksje o powinnościach żołnierskich i honorze munduru. Pod te słowa Sulik podkłada dramatyczne zdjęcia zamieszek na ulicach Trójmiasta sprzed niemal 20 lat – rewolty grudniowej. Jest to zrozumiały ruch

autora]). Występuje innego rodzaju sprzeczność: podtytuł, jeśli już jest przedstawiany, w zapowiedziach gazetowych brzmi *Rok z życia politycznego nowej Polski*. Tymczasem w czołówce lektor odczytuje *Rok w życiu politycznym…* (tłumaczenie Bohdana Maliborskiego) – i tę właśnie wersję przyjął autor rozprawy.

reżysera, ale trudno rozstrzygnąć, czy pozbawione komentarza lektora (lub napisów na ekranie) pozwolą zrozumieć widzom brytyjskim związek przyczynowo-skutkowy.

Sulik bardzo często mocnymi kontrastami podkreśla złożoność sytuacji polskiego społeczeństwa. Łączy ujęcia z mszy, przynoszącej autentyczny spokój duchowy, z ujęciami ze spotkań zdesperowanych ludzi z różnymi tzw. uzdrowicielami, inkasującymi honoraria za dawanie fałszywej nadziei. Pokazuje zdjęcia ze skromnej wieczerzy wigilijnej w ośrodku pomocy dla osób niezamożnych obok relacji z dworskiego przepychu podczas wizyty prymasa Józefa Glempa w Sejmie. Polacy mogą tu więc wyglądać na zagubionych, poszukujących drogowskazów – co mocno zaznacza się w drugim odcinku, poświęconym dyktaturze.

*Rozłamowi* „patronuje" Józef Piłsudski i kwestia różnicy między dyktaturą a demokracją[793]. Archiwalne ujęcia z marszałkiem otwierają odcinek (widz brytyjski otrzymuje esencjonalną informację o tej postaci) i później zgrabnie połączone z wyeksponowaniem posążka Piłsudskiego, który stoi w gabinecie Lecha Wałęsy. W ten sposób niejako wciąż rzuca cień na przewodniczącego „Solidarności", który przyswaja sobie jego osobowość i taktykę. Wałęsa także, więc rzuca dosadnymi bon-motami: „Czuj się odwołany" – groźba do Henryka Wujca, „Stłucz pan termometr, nie będziesz miał gorączki" – do mnożącego wątpliwości Andrzeja Wielowieyskiego. Lektor podsumowuje, że odwracając się od prozachodnich inteligentów, Wałęsa zaczął zbliżać się szerokich mas ludności. „Tymczasem", ciągnie komentarz, „mimo trudnych decyzji jego rządu popularnością cieszy się Tadeusz Mazowiecki" – ujęty w kadrze pod gigantyczną planszą ze znakiem „Solidarność" na spotkaniu wyborczym. Wybory samorządowe przedstawione są jako smutna porażka frekwencyjna ideowców w Solidarności wierzących, że Polacy czekają, aby sami zająć się sprawami swojego otoczenia. Najwyraźniej to właśnie wyczuł Wałęsa.

Ton epizodowi nadaje relacja ze spotkania Komitetu Obywatelskiego przy Lechu Wałęsie. Ciało, od 1988 r. zgodnie pracujące na rzecz restytucji i reform Solidarności, ma być pierwszą ofiarą tzw. wojny na górze. „Noże są naostrzone, krew popłynie cicho", obrazowo zapowiada widzom lektor zza kadru. Spotkanie pełne jest słownych przepychanek, pamiętnych niezręczności. Wałęsa strofuje Jerzego Turowicza, na co Frasyniuk może tylko w tonie

[793] Delikatniej ujmował temat reportaż BBC-2 nadany w cyklu *Assignment* (pol. *Zadanie*, 1990–dzisiaj) przed wyborami prezydenckimi w Polsce. Materiał poświęcony Lechowi Wałęsie miał tytuł *Lech - Democrat or Demagogue?* (pol. *Lech – demokrata czy demagog?*, real. Chris Langdon, 13 listopada 1990). (*Assignment. Tuesday, 13 November 1990*, „BBC Programme Index" [online], https://genome.ch.bbc.co.uk/66d0c154280a43ba8b7330219dd20979 [dostęp: 2.07.2026]) Autorowi rozprawy nie udało się dotrzeć do zapisu reportażu, a kwerenda prasowa nie przyniosła bardziej rozbudowanych informacji o jego treści.

przeprosin powiedzieć temu nestorowi dziennikarzy: „Inteligenci wsparli ruch robotniczy Solidarność i jestem im za to wdzięczny". Wałęsa twierdzi, że spotykał się z Wujcem, by zgłosić zastrzeżenia do pracy Komitetu, na co Wujec podbiega do niego i zabierając mu mikrofon szybko wylicza, że nie widzieli się sami we dwóch od wielu miesięcy.

Tytułowy *Rozłam* przypieczętowuje gest symboliczny Wałęsy: odebranie „Gazecie Wyborczej" prawa do posługiwania się symbolem „Solidarność", dotąd umieszczonym w winiecie pisma. „Można nam zabrać znaczek, ale nie biografie!", mówi wzburzony Adam Michnik, redaktor naczelny dziennika.

Trzeci odcinek, *Walka*, ma bodaj najbardziej charakter kroniki politycznej. Narracja podąża za Wałęsą, odwiedzającym ośrodki wiejskie i małe miasta, za przemierzającymi Polskę pociągiem Janem Lityńskim i Zbigniewem Bujakiem, obawiającymi się, że nie mają wśród siebie działacza zdolnego dotrzeć do rolników. To pośrednio reakcja na strategię Wałęsy, który potrafił wrócić do własnych korzeni i cierpliwie pozyskuje elektorat na wsi. Motywem odcinka są sprawy rolników. Jak komentuje lektor, im bardziej doświadczających kresu gospodarki centralnie planowanej (zniesienie subsydiów dla rolnictwa powoduje nadprodukcję), tym mocniej wiążących się z Kościołem, w poczuciu, że jest to biblijna próba, którą trzeba przetrwać gorliwie modląc się. „Założenie, że Polak to katolik daje Wałęsie poczucie, że mówi w imieniu większości", puentuje komentarz. Tylko Tadeusz Mazowiecki z godnością stara się przypominać w publicznych wystąpieniach, że budowanie demokracji to proces dłuższy niż opadnięcie w otchłań anarchii lub ponowne wpadnięcie w objęcia totalitaryzmu.

Lektor podkreśla, że to robotnicy Bujak i Frasyniuk, jak w 1980 r. pchają intelektualistów do działania. 28 lipca 1990 r. odbywa się wiec założycielski Ruchu Obywatelskiego – Akcji Demokratycznej (anglojęzyczność skrótu ROAD, tj. droga, lektor nazywa „niezręcznym obarczeniem"), który ma ambicje wspierać rząd i działać w duchu Solidarności – w tej chwili już dawnej – łączącej różne prądy polityczne i osobowości.

Finał odcinka także nawiązuje do solidarnościowej mitologii. W 10 rocznicę podpisania Porozumienia Gdańskiego odbywa się uroczystość na Placu Solidarności pod Pomnikiem Poległych Stoczniowców 1970 r. To bodaj ostatni na długie lata raz, gdy wszyscy aktorzy Solidarności są widziani razem. Ale ich „osobność" podkreślają ujęcia ze spotkania w historycznej Sali BHP. Wałęsa krzyczy na współuczestników i dziennikarzy, pełny pretensji, że jakoby wmawia mu się ambicje prezydenckie, podczas gdy on wcale nie występuje przeciwko Mazowieckiemu. Potem jednak strofuje rząd, że nie widać poprawy sytuacji

ekonomicznej w Polsce, co budzi wyraźną aprobatę słuchaczy na sali[794]. W imieniu gabinetu głos zabiera minister Jacek Kuroń, także podnosząc głos, który ocenia, że winę za to ponoszą w części sami Polacy, bo „nie mamy odwagi podjąć działania na swoje własne ryzyko".

Jednym z powracających motywów *W Solidarności* jest charakterystyczna zmienność stanowisk Lecha Wałęsy, który nieraz mówi jedno, by następnie postąpić odwrotnie. *Decyzję* rozpoczyna wyimek z telewizyjnego oświadczenia przewodniczącego Solidarności. Dlatego nikogo, nawet za granicą, nie powinno zaskoczyć, że tym razem Wałęsa ogłasza chęć ubiegania się o urząd prezydenta, jako, jak mówi, „dopełnienie przysięgi złożonej w 1980 r.". „Człowiek, który uwolnił świat od komunizmu wraca, by dokończyć dzieła i dać Polakom to, czego pragną", komentuje lektor, pod ujęcie Wałęsy na tle znaku „Solidarność" (to także częsty sposób komponowania kadru z tzw. żabiej perspektywy[795], gdy politycy mają tę grafikę za plecami).

Ostatni odcinek *W Solidarności* pozwala podsumować pewne zagadnienie, które przewijało się przez cały serial. Lektor zaznacza dość neutralnie, że „w Polsce, jak w każdym kraju, destrukcyjne emocje tkwią pod powierzchnią, dopóki nie zostaną rozbudzone przez polityków". „Ostry styl" obozu Wałęsy „budzi demony antysemityzmu". Wielokrotnie cytowano we *W Solidarności* tego typu wypowiedzi, wypowiadane na spokojnie, pozornie kulturalnie (np. spotkanie grupy starszych ludzi w *Rozłamie*), lub wulgarnie (np. w ujęciach z demonstracji pod Ministerstwem Rolnictwa w *Walce*). Zapytany przed kamerą o to Wałęsa stara się tłumaczyć ludzi „niezrozumieniem". Lider Solidarności sam był przy tym cytowany w pierwszym odcinku serialu, gdy w USA wdał się w próbę porównania kto cierpiał więcej: Żydzi czy Polacy?

Przebieg kampanii wyborczej przynosi widzom informację, że Lech Wałęsa był traktowany na specjalnych prawach przez publiczne media. Jest to istotne poprzez nawiązanie do standardów zagranicznych oraz w kontekście późniejszej krytyki *W Solidarności*. Na spotkaniu pracowników Radiokomitetu z Lechem Wałęsą, Andrzej Drawicz, prezes instytucji, odpowiadając zapewne na jakieś niecytowane pretensje, mówi Wałęsie, że telewizja przystała przecież na sugestię jego sztabu i wszystkie materiały dotyczące przewodniczącego

---

[794] Kamera wyławia tu z tłumu stoczniowca łudząco podobnego do Lecha Wałęsy. Dla zagranicznego widza pozostaje to żartobliwym ujęciem. Uzupełnić można, że był to Marian Moćko, który rzeczywiście zdyskontował fizyczne podobieństwo do Wałęsy na planie *Człowieka z żelaza*, biorąc udział w scenach zbiorowych w Sali BHP jako przewodniczący MKS (T. Zwierzchowska, *Powtórka z historii na planie »Człowieka z żelaza«*, „Wieczór Wybrzeża", 18 II 1981). Gdyby tę informację przekazał widzom Bernard Hill, warstwa meta nawiązań byłaby kompletna.

[795] M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 313.

Solidarności powstają w ośrodku TVP w Gdańsku. W owym okresie hasło „Gdańsk" oznaczało ponadto ośrodek polityczny oddany całkowicie Wałęsie, ale w kontekście niniejszej rozprawy jest historycznie ciekawym nawiązaniem do opisanej sytuacji z 1981 r., kiedy zrealizowanie materiału z I KZD przez oddział TVP w Gdańsku miało gwarantować jego uczciwość, a przynajmniej dystans od propagandy. Drawicz podsumowuje: „Wobec pana stosujemy kryteria, z których śmieją się dziennikarze zagraniczni". Etos dziennikarski dopiero się w Polsce rodził, korzystano przy tym z wzorów samej BBC – producentki *W Solidarności* – opiewanej za bezstronność[796].

Tocząca się kampania wyborcza unaocznia zachodnim widzom, że Polska śmiało zaczyna stosować strategie od lat rozpowszechnione na Zachodzie. Choć Wałęsa zżymał się na słowa Małgorzaty Niezabitowskiej, rzeczniczki rządu, że „wymachuje siekierą", jego sztab w animowanych reklamówkach pokazał to narzędzie jako skuteczne remedium na piętrzące się problemy. Słabość przekuto w siłę. Sztab Mazowieckiego sięgnął po subwersję. Prowadzące kampanię Wałęsy Porozumienie Centrum braci Kaczyńskich umieszczało na plakatach czytelny symbol poparcia: słowo „Tak" wpisane w owal, jak pieczęć. Tymczasem ludziom premiera wystarczyło dodać znak zapytania i sygnał aprobaty zamienił się w znak zwątpienia („Tak?")[797].

Zbigniew Bujak, w wypowiedzi zarejestrowanej przez Sulika już po zaprzysiężeniu Wałęsy, komentuje, że takie działania były jednak zwiastunem ostatecznej klęski Mazowieckiego. Bowiem głos zabrali też wyborcy i tzw. ulica dopisywała antysemickie obelgi na plakatach premiera. Niechęć do Mazowieckiego oraz poczucie wyalienowania u znacznej części wyborców doprowadziły do sukcesu w pierwszej rundzie nieznanego wcześniej polityka Stanisława Tymińskiego. Jego brak doświadczenia (np. zapytany o stosunek do Solidarności pochwalił Wojciecha Jaruzelskiego) nie gwarantował jednak Wałęsie łatwego zwycięstwa w drugiej turze wyborów.

Lektor wyjaśnił widzom, że wybory prezydenckie, pierwsze w pełni wolne od ponad 50 lat, okazały się dla Solidarności destrukcyjne. Tadeusz Mazowiecki i środowisko ROAD poparło w drugiej turze Wałęsę, ale on przyjął to jako oczywistość, a nie sygnał do korekty swojej polityki wobec dawnych przyjaciół. Ostatnie ujęcia filmu pokazują Lecha Wałęsę organizującego swoje miejsce pracy w Pałacu Belwederskim, ale Sulik wybrał do filmu raczej

---

[796] M. Przylipiak, *Poetyka…*, *op. cit.*, s. 63–65. Widzom jako przykład przedstawiona jest postawa Wojciecha Reszczyńskiego – dociekliwego dziennikarza „Wiadomości", a jednocześnie spikera klipów wyborczych Wałęsy.
[797] Jako reżysera nadzorującego montowanie takiego przerobionego klipu rozpoznać można Pawła Łozińskiego, ówczesnego studenta Szkoły Filmowej w Łodzi.

tendencyjnie fragment, w którym nowy prezydent żartuje, że mu „siano wystaje jeszcze tu i ówdzie". Plansza zamykająca film, dodana w styczniu 1991 r. tuż przed emisją w BBC, informuje widzów, że prezydent Wałęsa powołał 200-osobową radę, pochodzącą z jego nominacji – niejako próbując stworzyć własny Senat.

BBC-2, przyjętym zwyczajem, wzmocniła „polski temat" w swojej ramówce w sąsiedztwie premierowych emisji epizodów. Towarzyszyły im pokazy dwóch filmów Andrzeja Wajdy: klasycznego *Kanału* (1956) i *Korczaka* (1990), wówczas najnowszego obrazu reżysera. Pasmo dokumentalne *40 Minutes* zaprezentowało zaś wspomnianego *Więźnia* (*The Prisoner*, 1990), zrealizowanego dla BBC przez Bogdana Dziworskiego[798]. *W Solidarności* było w tym układzie najbardziej aktualną opowieścią o polskich przemianach. Sam tytuł serialu przypominał jednak, że Sulik stworzył portret konkretnego środowiska, a nie panoramę transformacyjnej Polski. Ta decyzja zawężyła pole widzenia.

Choć komentarze lektora często wracały do zmiany ustroju, na ekranie prawie nie pojawiają się przedstawiciele dawnej PZPR-owskiej władzy ani politycy, którzy występowali już pod szyldem socjaldemokracji. Zarazem tytuł *W Solidarności* był celny, bo Sulik rzeczywiście filmował dawnych opozycjonistów z wnętrza ich środowiska, będąc dosłownie pomiędzy ludźmi. Kamera towarzyszyła im przy ognisku z pieczeniem kiełbasek, przy stole w kuchni domu Ludwiki i Henryka Wujców, gdzie sam Sulik pojawił się w kadrze jako gość kolacji, podjadający przygotowany posiłek. Nie było to więc spojrzenie reportera dopuszczonego na chwilę do zamkniętego świata, lecz kogoś przyjmowanego jak swój. Dla brytyjskiej widowni właśnie ta bezpośredniość miała, jak później mówił Sulik, stanowić jedną z atrakcji serialu: bohaterowie nie byli jeszcze „przyrządzeni" przez specjalistów od wizerunku, a ich „amatorszczyzna" pozwalała oglądać politykę od wewnątrz[799].

Reżyser skorzystał w pełni z przyzwolenia na uprawianie autorskiej, zaangażowanej publicystyki. Widać jednak cenę tego mandatu. Sprzęt BBC zarejestrował poufne instrukcje taktyczne Najdera dla Wałęsy, czy rzucone na boku ostre słowa Wałęsy do spóźnionego Mazowieckiego, ale z równą dociekliwością nie przyglądał się już przyjaciołom autora. Brytyjskie omówienia nie były na tę stronniczość niewrażliwe, ujmowały ją jednak przede wszystkim przez dramaturgię konfliktu wewnątrz dawnego obozu solidarnościowego. Serial interpretowano jako opowieść o „zakażeniu rewolucji polityką" i szybkim końcu

[798] *Korczak In Solidarity…*, „Perthshire Advertiser", 1 II 1991.

[799] *„Chcę sprzedawać polskie talenty"...*, *op. cit.*, s. 6.

solidarnościowego mitu, o narodzinach demokracji oglądanych w czasie rzeczywistym, fascynujących i rozczarowujących zarazem. Dawni dysydenci, już jako rządzący, zaczynali w tym ujęciu zachowywać się jak klasyczni gracze partyjni minionej epoki.

Uwagę Brytyjczyków przyciągała nie tyle sama chronologia wydarzeń, najżywiej odbierana w Polsce, ile mikro-sytuacje: gesty, riposty, sposoby osiągania dominacji w sporach. Lech Wałęsa zyskał za sprawą *W Solidarności* rys nie tylko charyzmatycznego, ale niebezpiecznie narcystycznego lidera, który potrafi rozgrywać nastroje sali, rozbrajać argumenty przeciwników bon motem i zarazem budzić obawę przed demagogią. Tadeusz Mazowiecki wypadł jak „przyzwoity nudziarz" lub technokrata państwotwórczego języka, przegrywający starcie z politycznym instynktem i medialną energią Wałęsy. Teksty sygnalizowały przy tym, że kamera nie jest neutralna. Pisano, że incydentalnie narracja poddaje się wyrazistszemu bohaterowi, ale montaż i dobór scen mogą wzmacniać wrażenie, że twórcy sympatyzują z przegranymi w tym konflikcie.

Obecność *Korczaka* w ramówce BBC tworzyła dyskretne, choć niekoniecznie zamierzone, sąsiedztwo dla tych scen *W Solidarności*, w których pojawiały się antysemickie aluzje i ich publiczne usprawiedliwienia. Brytyjska prasa nie traktowała tych fragmentów jako obyczajowego marginesu, lecz jako polityczny symptom i sygnał ostrzegawczy w momencie, gdy Polska włączała się do narracji europejskiej demokracji liberalnej. W efekcie recepcja w Wielkiej Brytanii oscylowała między uznaniem dla intensywności obserwacji a niepokojem o to, co serial ujawnia o społecznym zapleczu nowego porządku społeczno-politycznego[800].

Wkrótce po premierze brytyjskiej, gdy polska opinia publiczna zyskiwała coraz większą wiedzę o serialu, przedstawiciel kancelarii Lecha Wałęsy wręczył list protestacyjny Stephenowi Barrettowi, ambasadorowi Zjednoczonego Królestwa w Warszawie. Dokument oceniał serial jako szkalowanie i kampanię zniesławiającą związaną z zaplanowaną na kwiecień 1991 r. oficjalną wizytą Prezydenta RP w Wielkiej Brytanii[801]. Na Wyspach odebrano to jako próbę eksportu polskiej wojny plemiennej do brytyjskich mediów. Próba naprawienia dyplomatycznego zgrzytu przyniosła kolejne problemy. Wałęsa, udzielając wywiadów brytyjskim dziennikarzom przed przyjazdem do Londynu, odciął się od protestu, uznając go za

---

[800] Zob. J. Cockroft, *Lech's revolution*, „The Northern Echo", 1 II 1991; *Revolution that lost all its glory*, „Lancashire Telegraph", 2 II 1991; S. Day-Lewis, *In Solidarity: president Lech Walesa*, „The Sunday Telegraph", 3 II 1991; H. Hebert, *Propaganda war*, „The Guardian", 4 II 1991; T. Sutcliffe, *Union blues*, „The Independent", 4 II 1991; N. Ascherson, *The East-of-centre vendettas that give Poland a bad name*, „The Independent", 24 IV 1991.

[801] Zob. P. Clough, *Poles angry over BBC programme*, „The Independent", 16 IV 1991; (PAP), *Głośny film „W Solidarności"*, „Trybuna Śląska", 17–18 VIII 1991.

pomyłkę, akcję podjętą bez jego wiedzy. I oświadczył, że zezwala na emisję *W Solidarności*. Nawet życzliwy Polsce Neal Ascherson konstatował, że sytuacja, w której „prezydent Rzeczypospolitej osobiście oświadcza, co będzie, a czego nie będzie wolno pokazać w polskiej telewizji", to „styl niegdysiejszej Polski Ludowej"[802].

Intrygujące jest to, że w przypadku *W Solidarności*, mimo politycznej zmiany, przydatne okazały się praktyki dystrybucyjne znane ze schyłkowej PRL. Emisję serialu Sulika w Polsce poprzedziły miesiące spekulacji, czy serial w ogóle trafi na antenę, podsycanych zakulisowymi przeciekami o „podpatrzonych" scenach i przedwczesnym interpretowaniem cyklu niemal wyłącznie jako narzędzia walki politycznej. Najpierw twórcy zorganizowali w warszawskiej placówce British Council pokaz dwóch odcinków, lecz wkrótce potem nagrania z Wielkiej Brytanii i tak zaczęły krążyć po kraju na kasetach. Wiktor Woroszylski zanotował w dzienniku, że z taką nieoficjalną kopią wideo odwiedziła go Maria Oleksiewicz, krytyk filmowa. Poeta, autor recenzji filmowych (którego dostrzec można na ekranie wśród uczestników niesławnego spotkania Komitetu Obywatelskiego) w prywatnych zapiskach nie krył, że serial – który uznał za „bardzo dobry, choć nie »obiektywny«" – jest bliską mu wypowiedzią środowiskową: „[W]yraźnie zaangażowany po określonej stronie w konflikcie, który rozwalił »Solidarność« – ale po stronie, po której i my jesteśmy, więc…"[803].

Dopiero festiwalowa premiera w Krakowie w maju (owocna – serial zdobył nagrodę FIPRESCI[804]) częściowo skorygowała mity narosłe wokół serialu. TVP zdecydowała się wtedy na zakup, lecz pokaz przesunięto na połowę sierpnia 1991 r., już po zakończeniu drugiej w tamtym roku wizyty Jana Pawła II w Polsce. Nieoczekiwanym tłem emisji w TVP 2, rozłożonej na cztery wieczory (19–22 sierpnia), stał się nieudany pucz moskiewski – próba zamachu stanu, podjęta przez przeciwników dalszych reform ZSRS[805].

Polskie recenzje wracały do części problemów obecnych w brytyjskiej recepcji, ale mocniej akcentowały sprawę zagranicznego wizerunku Polski. Na łamach „Filmu" wyraźnie zaznaczono, że serial obejrzano w Polsce późno i że już wcześniej wywołał awanturę wśród Polaków w Wielkiej Brytanii. Wyrażało to podstawowy polski dylemat: nie chodziło wyłącznie o to, jaką rację film reprezentuje, lecz o to, jak Polska zostaje pokazana zewnętrznym widzom i jak oni zrozumieją polskie klucze wizualne.

---

[802] N. Ascherson, *The East-of-centre vendettas*…, *op.cit.*

[803] W. Woroszylski, *Dzienniki. Tom 3. 1988–1996*, Warszawa 2019 (e-book), loc. 8778.

[804] M. Kudelska, *„In Solidarity"*…, *op. cit.*

[805] A. Gruszczak, *Rozpad ZSRR*, [w:] *Historia polityczna świata XX wieku*…, *op. cit.*, s. 628–629.

Bożena Janicka broniła serialu jako kroniki „fotografowanej na bieżąco" i proponowała interpretację sporu jako objawu lęku o polski „*image* w nowej Europie". Kontrowersyjne migawki obyczajowo-religijne potraktowała jako test dojrzałości. Uznała, że akceptacja Zachodu ma sens tylko wtedy, gdy obejmie „nas prawdziwych", nie wygładzonych pod cudzy gust[806]. Maciej Pawlicki odczytał serial przeciwnie, jako propagandowy portret obozu Mazowieckiego, przejawiający się wyrażaniem tez w komentarzu narratora i w proporcjach doboru rozmówców. W jego ujęciu serial nie tyle rejestrował odtwarzanie się polskiej demokracji, ile ją ocenił z pozycji jednej frakcji, a finałowa puenta zamknęła Wałęsę w roli zagrożenia dla ustroju. Jednocześnie Pawlickiego ucieszył paradoks, że po przegranej Mazowieckiego film zadziałał jak krytyka jego obozu, więc zyskiwał jako świadectwo napięć, niezależnie od intencji twórców[807].

Recenzja „Gazety Wyborczej" sytuowała się pomiędzy oboma biegunami wewnętrznego dwugłosu „Filmu". Dziennik uznał możliwość uproszczeń i mieszania rejestrów, zauważył polityczną stronniczość, a równocześnie wysoko ocenił klasę realizacyjną i wyrażał ciekawość jak wyglądałby analogiczny film „z drugiej strony" (w domyśle: obozu Wałęsy)[808]. W ogóle nie była tego ciekawa Elżbieta Isakiewicz z „Tygodnika Solidarność", w cyklu tekstów całkowicie dezawuująca serial[809]. To jednak w „Tygodniku" ukazała się najciekawsza rozmowa z Sulikiem, przeprowadzona przez Mariolę Kudelską. Reżyser zmuszony przez dociekliwą dziennikarkę dystansował się w nim od BBC, która „narzuciła" „niewłaściwy" tytuł, powodując tyle oskarżeń o stronniczość (sam proponował *Przebudzenie demonów*) oraz przyznał, że został członkiem-założycielem ROAD.

Odpowiedział też na zarzut, że „każdego człowieka […] można sfilmować […] tak, że będzie wyglądał […] karykaturalnie", postawiony przez Kudelską w kontekście mnożenia niepochlebnych ujęć Wałęsy. Sulik zapewnił, że wszystkie są autentyczne, a tylko jedno prawdziwe, ale nieautentyczne. Gdy zauważył, że znudzony Wałęsa rozwiązuje krzyżówkę, nie słuchając przemówień na zjeździe NSZZ „Solidarność", kazał to nagrać operatorowi. Ujęcie dało dobry plan ogólny, ale zabrakło szczegółów. Dlatego, gdy sytuacja powtórzyła się na sierpniowym spotkaniu w Sali BHP, operator dograł zbliżenie rąk Wałęsy, wpisujących

---

[806] B. Janicka, *Koniec utopii świętej „S"*, „Film" 1991, nr 27, s. 4–5.

[807] M. Pawlicki, *Dwór despoty*, „Film" 1991, nr 27, s. 5.

[808] (ard, rak) [pseud.], *W telewizji pokazali. „W Solidarności"*, „Gazeta Wyborcza", 24–25 VIII 1991.

[809] Zob. E. Isakiewicz, *Angielska lekcja*, „Tygodnik Solidarność" 1991, nr 10, s. 12–13; *Eadem*, *Pan Prezydent – łajdak!*, „Tygodnik Solidarność" 1991, nr 15, s. 3; *Eadem*, *Prezydent z monarchią w tle*, „Tygodnik Solidarność" 1991, nr 18–19, s. 3–4.

hasła w diagram. „Ale on był w innej marynarce i sprytni koledzy mi to wyciągnęli", narzekał Sulik w wywiadzie[810], tak jakby to dociekliwość znajomych z branży była odpowiedzialna za kierowane pod jego adresem oskarżenia.

Telewizja Polska, zapewne mimowolnie nawiązując do programu BBC-2 *Did you see?* (pol. *Czy oglądaliście?*), zaprosiła do specjalnego programu po emisji ostatniego odcinka dwóch publicystów, reprezentujących przeciwne poglądy na serial – Andrzeja Urbańskiego z „Tygodnika Solidarność" i Adama Michnika z „Gazety Wyborczej", wyemitowano też wypowiedzi polityków widocznych na ekranie. Broniąc serialu Michnik sformułował precedensowy argument nawiązujący do kanonu: „*Robotnicy '80* – czy to był film, gdzie były wszystkie perspektywy tej sprawy? Nie!".

Zestawiając brytyjskie i polskie reakcje, da się uchwycić dwa różne rejestry. Brytyjska prasa oceniała *W Solidarności* jako studium narodzin demokracji i jako dramat rozpadu jedności obozu rewolucji 1980 roku, w którym zdradzający ciągoty autorytarne Wałęsa urasta do roli problemu systemowego. Polska krytyka mocniej wikłała Sulika w pytanie o reprezentację poprzez odwołania do komunistycznej cenzury: kto ma prawo decydować, które obrazy wolno pokazać światu?

[810] M. Kudelska, *„In Solidarity"…*, *op. cit*.

## Rozdział 7
## Podsumowanie

Brytyjskie filmy dokumentalne i reportaże telewizyjne z lat 1980–1990 ujmowały Solidarność jako zjawisko wykraczające poza doraźny konflikt polityczny. Kolejne realizacje rozszerzały pole obserwacji o społeczne konsekwencje działania ruchu, gospodarkę, kulturę i religię, a pod koniec dekady również o doświadczenie transformacji. Materiał omawiany w tym i poprzednim rozdziale funkcjonował zasadniczo na małym ekranie. Telewizja była w Wielkiej Brytanii podstawowym medium dokumentowania Solidarności. Jedynie w Polsce część tych produkcji krążyła również na kasetach wideo[811].

Solidarność wcześnie stała się punktem odniesienia w opisie polskiego społeczeństwa. Reportaż *Seven Days in Gdansk* rejestrował narodziny ruchu, *The Party's Over* pokazywał przełamanie ograniczeń instytucjonalnych w latach 1980–1981, a publicystyczny program *Life on the Shelf*, realizowany *in statu nascendi*, wiązał sytuację polityczną ze sposobami funkcjonowania polskiej kultury filmowej pod presją cenzury. Między relacjami z początku dekady a materiałami transformacyjnymi sytuowały się *A Year in Poland* i *Solidarity - Taking the Reins of Power*, ujmujące Solidarność odpowiednio jako impuls ogólnokrajowej przebudowy oraz jako formację przejmującą odpowiedzialność za państwo przy zachowaniu wpływów dawnego aparatu. Produkcje transformacyjne (*Reid about Poland*, *Pears on a Willow Tree*, *Rates of Exchange*, *W Solidarności*) przedstawiały zmianę miejsca Solidarności w życiu publicznym: od odtworzenia jawnej działalności, przez udział w politycznym kompromisie i współodpowiedzialność za reformy, po podziały środowiska oraz osłabienie wcześniejszej wspólnoty opartej na doświadczeniu oporu.

Część produkcji rozszerzała obserwację poza bezpośrednią działalność ruchu. *Niezapominajka* kierowała uwagę ku strategiom kanalizowania społecznych nastrojów przez rozrywkę, a *Moja krew, twoja krew* ku znużeniu politycznym i codzienności drugiej połowy dekady. Pełniejsze ujawnienie prywatnych kosztów działalności w Solidarności przyniósł okres transformacji, gdy większa swoboda wypowiedzi pozwalała pokazywać doświadczenia rodzinne i osobiste, jak w przypadku rodziny Merklów w *Men of Steel*. Podobne wątki

[811] Pokazy epizodów *Zmagań…* i *W Solidarności* na dużym ekranie w Wielkiej Brytanii i w Polsce wynikały z doraźnych potrzeb (dyskusja publiczna, festiwal) i nie stanowiły planowej praktyki dystrybucyjnej. Rozpowszechnianiu części tytułów na kasetach w Polsce sprzyjała tradycja alternatywnego obiegu kultury w PRL. W przypadku drugiego z nich praktyka ta przetrwała zmianę ustroju.

pojawiały się wcześniej w tle, jak w *Solidarity on Trial* przy rodzinie Kuroniów, albo były jedynie sygnalizowane, jak w *The Road to Gdansk*.

Deprywacja ekonomiczna należała do najczęściej powracających doświadczeń społecznych w omawianych materiałach. Rejestrowano reglamentację i chroniczne braki w sklepach (*Voices from the Underground*, *The Road*…, *The Other Europe*), niedostatek podstawowych udogodnień życia codziennego (*Eastern Europe's Perestroika - Will It End in Tears?*) oraz odwróconą logikę dostępności towarów: polskie produkty bywały łatwiej osiągalne za granicą (*English Lesson*), podczas gdy dobra zagraniczne w kraju trafiały do nieoficjalnej sprzedaży po cenach oderwanych od realiów życia (*Reid about Poland*)[812]. Zachodni samochód pojawiał się przy tym jako wyrazisty znak statusu lub aspiracji (*Whatever Happened to Solidarity?*, *Niezapominajka*, *Reid*…, *Rates of Exchange*). Obrazy niedoboru prowadziły również do pytań o mechanizmy gospodarki i możliwe kierunki reform. *Cracks in the Curtain* i *Poland: The Economic Reckoning* podejmowały ten problem na początku dekady, później wracał on w *Privatizing Poland*, a *Tell Them in Gdansk* zestawiał polską transformację z doświadczeniem brytyjskiej deindustrializacji. Brytyjskie materiały wcześnie wiązały projekty zmian gospodarczych z ich możliwymi następstwami społecznymi.

Brytyjscy realizatorzy często objaśniali fenomen Solidarności przez jego historyczne uwarunkowania. Najpełniej robiły to przekrojowe projekty Bolesława Sulika – *Zmagania o Polskę* i *W Solidarności* – ale podobny sposób porządkowania materiału pojawiał się również w produkcjach skupionych na wybranych zagadnieniach, jak *The Other Europe* czy *Men of Steel*. Zainteresowanie Solidarnością sprzyjało też przywracaniu brytyjskim odbiorcom wydarzeń wcześniej słabo obecnych w publicznym przekazie, czego przykładami są *Polish Exiles* i *A może tego nie wolno mówić…*. W Polsce swobodne podejmowanie takich tematów stało się możliwe dopiero po zmianie ustrojowej, co pokazywał serial *Pears on a Willow Tree*.

Powracającym źródłem obrazów Sierpnia byli *Robotnicy '80*. Fragmenty polskiego dokumentu, najczęściej związane z Lechem Wałęsą, wykorzystywano w *Solidarity on Trial*, *Whatever Happened to Solidarity?*, *Zmaganiach o Polskę*, *Reid about Poland*, *Men of Steel*, *Rates of Exchange* oraz *W Solidarności*. Film funkcjonował tym samym jako podstawowe archiwum wizualne strajku, do którego kolejne brytyjskie produkcje odwoływały się przy rekonstruowaniu pamięci o narodzinach ruchu.

---

[812] Dwukrotnie reportaże zarejestrowały działania nielegalne: handel walutą (*Niezapominajka*) oraz fałszowanie dowodu osobistego (*Voices*…).

Pamięć historyczna była także uruchamiana przez kulturę: w *Light in the Dark* i *Świadkach* poprzez powrót do przemilczanych doświadczeń wojny, a w *Armatach w kwiatach* przez romantyczny kod polskości związany z muzyką Chopina.

Regulowanie dostępu do kultury i kontrola przekazu nabierały w brytyjskich realizacjach dodatkowego znaczenia. *Life on the Shelf* pokazywał praktyki sterowania repertuarem i zasięgiem oraz wykształcone pod presją cenzury strategie mówienia nie wprost. Konflikty między mediami a władzą (*The Party's Over*, *One Eye Open*) można było odczytywać również w kontekście brytyjskich sporów o autonomię telewizji: od relacjonowania wojny o Falklandy po wstrzymywanie produkcji sprzecznych z polityką rządu konserwatystów. Temat powrócił w okresie transformacji w *Media Show* oraz w sekwencji z Andrzejem Drawiczem w *W Solidarności*. Osobny wariant kontroli obrazu przynosił *Shipyard Confrontation*, gdzie zapis spotkania prominenta z robotnikami, przygotowanego jako gest legitymizacyjny, ujawnił kruchość propagandowo zainscenizowanego dialogu.

Mniej formalną formą kontroli było uzależnianie dostępu do zaplecza i pomocy organizacyjnej od decyzji instytucji lub środowisk politycznych. *Moja krew, twoja krew* ukazywała zależność środowiska muzycznego od sieci klubów młodzieżowych i studenckich, które umożliwiały działalność, ale zarazem pozostawały częścią państwowego systemu. *Reid about Poland* wskazywał z kolei, że także po stronie opozycyjnej pomoc organizacyjna mogła podlegać politycznym uwarunkowaniom.

Od tych mechanizmów należy odróżnić nieoficjalne rozpowszechnianie samych produkcji. *Sto dni* po emigracji Tomasza Pobóg-Malinowskiego było pokazywane przez reżysera za granicą, poza kontrolą polskich instytucji. *The Road to Gdansk* i *Zmagania o Polskę* krążyły natomiast w PRL na kasetach wideo rozpowszechnianych przez opozycję. Podobna sytuacja pojawiła się już po zmianie ustroju przy *W Solidarności*: zanim TVP zdecydowała się na zakup i emisję serialu, nieoficjalne kopie z Wielkiej Brytanii zdążyły trafić do prywatnego obiegu.

Religia i rola Kościoła katolickiego tworzyły kolejny obszar brytyjskiego opisu polskiego społeczeństwa. Produkcje ukazywały Kościół jako instytucję funkcjonującą w warunkach państwa autorytarnego (*W tym życiu – Kościół polski* ze *Zmagań o Polskę*), przestrzeń schronienia i zaplecze opozycji (*Voices from the Underground*, *Whatever Happened to Solidarity?*, *Reid about Poland*) oraz źródło doświadczenia wspólnotowego wzmacnianego przez pontyfikat Jana Pawła II (*The Hammer and the Cross*). Brytyjskie realizacje najpełniej

rozpoznawały jego funkcje społeczne, instytucjonalne i polityczne, rzadziej pogłębiając sam religijny wymiar katolicyzmu.

Po 1989 r. część materiałów wprowadzała bardziej krytyczne spojrzenie na miejsce Kościoła w życiu publicznym. *Polskiseks* i *W Solidarności* odchodziły od wcześniejszego skupienia na jego roli wobec autorytarnego państwa, a *W Solidarności* rejestrowało również wykorzystywanie kościelnego autorytetu przez nowe inicjatywy polityczne. Osobny ciąg tworzyły produkcje poświęcone Janowi Pawłowi II i jego pielgrzymkom – od *Pope in Poland* i *Poland - The Pilgrims' Protest* po *Papa Wojtyla* – łączące religijność z doświadczeniem wspólnoty i społecznym zaangażowaniem.

Spośród powracających rozwiązań narracyjnych najważniejsza wydaje się figura pośrednika między polską rzeczywistością a brytyjskim widzem. W analizowanych obrazach przybierała różne formy: od autorskiego głosu ukrytego za komentarzem, przez reportera obecnego na ekranie, po bohatera, którego biografia porządkowała opowieść. Czasem pośrednikiem pozostawał autor niewidoczny lub prawie niewidoczny, jak Maxim Ford w *The Road…* i Bolesław Sulik w *W Solidarności*, gdzie tylko uważny widz rozpozna reżysera w krótkim ujęciu. W innych przypadkach funkcję tę przejmował reporter obecny na ekranie, a jego podróż i rozmowy z napotkanymi osobami stawały się częścią procesu poznawania Polski i Europy Wschodniej. Taką rolę odgrywali Robert Harris i Jacques Rupnik oraz Jimmy Reid i Teresa Torańska, zwłaszcza dwoje ostatnich, obecnych w każdej sekwencji materiałów i traktujących własną drogę przez Polskę jako zasadniczy układ narracyjny. Po części dotyczy to również Anthony'ego Smitha w *Life…*, poznającego polską kulturę filmową i rolę Solidarności przy udziale Tomasza Pobóg-Malinowskiego.

Biografie protagonistów, niekiedy jedynie ich fragmenty, stawały się osią narracji w *English Lesson, Letter to Poland, Niezapominajce* i *Men…*, a w ujęciu panoramicznym służyły portretowaniu społeczeństwa w *Pears…* i *W Solidarności*. Warto odnotować przypadek Anny Walentynowicz, przez lata generalnie nieobecnej w polskim opisie Solidarności w czasach przełomu[813], a obecnej w brytyjskich materiałach zarówno jako współinicjatorka zmian w 1980 r. (*Seven Days in Gdansk, Zmagania…*), jak i komentatorka erozji robotniczego etosu związku podczas jego odradzania się w 1989 r. (*Reid…*).

[813] Sulik w *W Solidarności* zredukował obecność postkomunistów do jednozdaniowego komentarza, nawet tyle miejsca nie poświęcając Walentynowicz, czy Andrzejowi Gwieździe, reprezentujących prominentny w końcu nurt polityczny kwestionowania porozumień Okrągłego Stołu.

Filmy polskich realizatorów pracujących na emigracji częściej odchodziły od retorycznego objaśniania na rzecz obserwacji codzienności i doświadczenia jednostkowego. Dotyczy to *English Lesson* Tomasza Pobóg-Malinowskiego oraz dokumentów Witolda Stareckiego, których bardziej impresyjna konstrukcja pozostawia więcej miejsca na niepewność i zagubienie.

Formaty *current affairs* łączyły aktualność przekazu z pogłębioną analizą. *TV Eye* i *World in Action* opierały się na pracy reportera w terenie (*Seven Days in Gdansk* wyemitowano zaledwie cztery dni po podpisaniu Porozumienia Gdańskiego), natomiast *Weekend World* rozwijał temat przede wszystkim w formule rozmów w studio. Cykliczność tych pasm umożliwiała powracanie do Polski w kolejnych fazach dekady, od legalnej działalności Solidarności przez stan wojenny po okres transformacji. Materiały sytuowały polski kryzys również w szerszym kontekście przemian bloku wschodniego, czego przykładami były *Cracks in the Curtain*, *Eastern Europe's Perestroika* i *The Other Europe*. Zwłaszcza ten ostatni projekt – sześcioczęściowy serial dokumentalny Jacques'a Rupnika i Toma Robertsa – reprezentował rozbudowaną skalę objaśniania. Ujmował Polskę w porównawczej panoramie Europy Wschodniej, analizując erozję politycznych, gospodarczych i kulturowych podstaw państw bloku sowieckiego.

Dużej dociekliwości reporterów-badaczy i deklarowanemu szacunkowi dla polskich rozmówców towarzyszyły jednak praktyki egzotyzujące. Polegały one na użyciu głosów lektorów, którzy odczytując wypowiedzi polskich rozmówców udawali wyobrażony akcent ze Wschodniej Europy. Praktykę taką zastosowano w *The Destruction of Solidarity* (w cyklu *TV Eye*) w 1982 r., *Whatever…* w 1985 r. i *Reid…* w 1989 r. Na przeciwległym biegunie sytuuje się odebranie oryginalnego głosu protagoniście *English Lesson*, prawdopodobnie uznanego za zbyt „wschodnioeuropejski" w brzmieniu, a także, rozegrane w obrębie strefy anglosaskiej, zastąpienie brytyjskiej lektorki męskim głosem podczas emisji *Zmagań…* w USA. Zaznaczyła się również strategia kojarzenia produkcji dokumentalnych z popularnymi filmami tematyzującymi Solidarność. Kwestie Jacka Kuronia w *Solidarity on Trial* czytał aktor Dan Henderson, który zagrał tego działacza w *Kwadraturze koła*, zaś Bernard Hill, pamiętany jako Lech Wałęsa w tym filmie, był lektorem serialu dokumentalnego *W Solidarności*[814].

[814] Analiza biografii autorów i współtwórców produkcji omawianych w drugiej części rozprawy pokazuje, że część z nich z czasem przesunęła swoje zainteresowania w inne obszary, odchodząc zarówno od tematyki Solidarności, jak i od twórczości dokumentalnej. Doświadczenie w pozyskiwaniu źródeł historycznych i świadectw zdobyte podczas pracy nad *Zmaganiami o Polskę* oraz umiejętność przełożenia ich na angażującą

Po przejściu przez cały zbiór brytyjskich dokumentów, reportaży i audycji publicystycznych widać wyraźnie, że Solidarność stała się dla brytyjskiej telewizji głównym punktem odniesienia w opisie Polski lat 80. XX w. Jej dzieje wiązano z kryzysem politycznym PRL oraz przemianami społecznymi, gospodarczymi i kulturowymi. Pod koniec dekady uwaga objęła również konsekwencje transformacji. Formy przekazu obejmowały bieżącą rejestrację wydarzeń oraz próby historycznego i społecznego objaśniania ich znaczenia. Nie wszystkie obszary polskiego doświadczenia były w tych materiałach reprezentowane równie często. Rzadziej pojawiały się codzienność stanu wojennego, kultura wysoka, doświadczenie emigracji oraz prywatne koszty działalności opozycyjnej i życia pod presją polityczną i ekonomiczną. Inaczej przedstawiały się tematy obecne, lecz ujmowane częściowo, czego przykładem był katolicyzm.

Brytyjskie programy przybliżały polską rzeczywistość widzom zachodnim zgodnie z własnymi konwencjami telewizyjnymi i praktykami redakcyjnymi. Reportaż terenowy, debata ekspercka, biografia bohatera czy serial historyczny narzucały odmienne sposoby selekcji i porządkowania materiału. Dążeniu do dogłębnego zrozumienia Solidarności towarzyszyły uproszczenia wynikające z przekładu tego doświadczenia na język czytelny dla brytyjskiego odbiorcy.

narrację przełożyły się na powierzenie Martinowi Smithowi funkcji pierwszego dyrektora ds. ekspozycji United States Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie, zainaugurowanego w 1993 r.

Robert Harris, uznany autor powieści historycznych i thrillerów politycznych, w latach 80. XX w. przez siedem lat pracował w BBC, współtworząc między innymi reportaż *Whatever Happened to Solidarity?* (cykl *Panorama*). Jego twórczość stała się również podstawą głośnych ekranizacji, w tym nagrodzonego Oscarem scenariusza filmu *Konklawe* (*Conclave*, reż. Edward Berger, 2024), a także filmów Romana Polańskiego: *Autor widmo* (*The Ghost Writer*, 2010) i *Oficer i szpieg* (*An Officer and a Spy*, 2019). Większe i mniejsze związki z Solidarnością można odnaleźć również w biografiach korespondentów brytyjskich mediów w PRL i późniejszych powieściopisarzy oraz popularyzatorów historii najnowszej: Michaela Dobbsa, autora brytyjskiego pierwowzoru *House of Cards* (reż. Paul Seed, 1990–1995), Kevina Ruane'a oraz Tima Sebastiana.

Równie wymowne są ścieżki zawodowe części osób z ekip realizacyjnych. Chris Plevin, operator, który rozpoczynając karierę zawodową odwiedził PRL w ekipie Maxima Forda (*The Road…*), w ostatnich latach pracował jako autor zdjęć przy wielkoskalowych produkcjach fabularnych i serialowych, między innymi: *Kompania braci* (*Band of Brothers*, aut. Tom Hanks, Steven Spielberg, 2001), *Gra o tron* (*Game of Thrones*, aut. David Benioff, D.B. Weiss, 2011–2019) oraz *True Detective* (aut. Nic Pizzolatto, 2014–2024). Alan Bookbinder, w latach 2018–2023 rektor Downing College (Uniwersytet Cambridge), wcześniej pracował m.in. jako producent w BBC, na początku współpracy był researcherem programu *Life on the Shelf*.

## Zakończenie

## Syntetycznie o reprezentacji Solidarności na brytyjskim ekranie

„Fakty nie mówią same za siebie" – konstatował Richard Lindley, wieloletni reporter *Panoramy*, wskazując na konieczność osadzania materiału faktograficznego w kontekście[815]. Brytyjskie przedstawienia Solidarności także nie były prostym zapisem polskich wydarzeń: ich rejestrację i rekonstrukcję łączono z objaśnianiem za pomocą własnych gatunków, formatów medialnych i kodów kulturowych.

Analizy przeprowadzone w obu częściach rozprawy obejmowały produkcje fikcjonalne i niefikcjonalne, ich formę ekranową, okoliczności realizacji, dystrybucję i recepcję, a także działania instytucji PRL wobec wybranych brytyjskich tytułów. Zakres poszczególnych analiz zależał od znaczenia produkcji dla problematyki rozprawy oraz dostępności materiałów źródłowych. Przyjęta metoda łączyła podejście kojarzone z Nową Historią Kina – wyjście poza analizę tekstualną ku rekonstrukcji technologicznych, ekonomicznych i kulturowych kontekstów funkcjonowania filmu[816] – z powinnością filmografa, wymagającą możliwie wnikliwego prześledzenia losów analizowanych tytułów od realizacji po dystrybucję i recepcję.

Przy całej różnorodności form, poetyk i warunków produkcji wspólnym mianownikiem analizowanych przekazów pozostawał cel poznawczy i edukacyjny: zarówno przekazy fikcjonalne, jak i niefikcjonalne najczęściej ujmowały Solidarność w kategoriach historii, polityki i życia społecznego. Wynikało to z charakteru samego zjawiska – związku zawodowego i ruchu społecznego, który podważał podstawy ustroju komunistycznego i wpływał na porządek geopolityczny. Nie wykluczało to dramaturgizacji, emocjonalnego zaangażowania ani uniwersalizacji doświadczenia, jednak w większości analizowanych produkcji elementy te pozostawały podporządkowane potrzebie rozpoznania i objaśnienia polskiej rzeczywistości.

Dominanta ta nie miała jednakowej siły w całym korpusie. W części filmów polskich twórców osiedlonych i pracujących na Zachodzie – Jerzego Skolimowskiego, Agnieszki Holland, Tomasza Pobóg-Malinowskiego i Witolda Stareckiego – znajomość polskich realiów sprawiała, że ich każdorazowe objaśnianie nie było konieczne, a większe znaczenie zyskiwały doświadczenie jednostkowe, emigracja, relacje międzyludzkie oraz problemy moralne

[815] R. Lindley, *Panorama. Fifty years of pride and paranoia*, London 2003, s. 143–144.

[816] M. Pabiś-Orzeszyna, *Zwrot historyczny w badaniach filmoznawczych*, Łódź 2020, s. 46–47.

i egzystencjalne. To, co lokalne, częściej podlegało w tych filmach uniwersalizacji. Nie tworzyło to jednak prostego podziału według pochodzenia autorów. Potrzeba rozpoznania i objaśnienia tego, co lokalne i polskie, była silniejsza w produkcjach brytyjskich. Zbliżony sposób ujmowania tematu pojawiał się również u Bolesława Sulika i Konrada Szołajskiego (reprezentanta Polonii i czasowego emigranta), przy czym u tego drugiego obejmował także rzeczywistość brytyjską. Różnica dotyczyła więc nie tyle narodowości twórcy, ile jego relacji do opisywanej rzeczywistości i sposobu wykorzystania posiadanej wiedzy. Na odmienność formy wpływała zarazem tradycja polskiego dokumentu, w której obok nieinwazyjnej obserwacji rozwijały się autorskie sposoby widzenia rzeczywistości, metaforyzacja oraz formy kreacyjne[817].

Różnice te ujawniały się w korpusie zdominowanym przez produkcję telewizyjną. Początek badanego okresu przypadł na moment, gdy w Wielkiej Brytanii telewizja pełniła podstawową rolę w komentowaniu i objaśnianiu historii oraz świata współczesnego, a zarazem budowaniu wspólnotowego doświadczenia odbiorców. Możliwość niemal natychmiastowego reagowania na wydarzenia dawała jej pod tym względem przewagę nad prasą, literaturą czy kinem. Znaczenie tego medium dostrzegano również w PRL. Andrzej Wajda zanotował po rozmowie z Danielem Olbrychskim w 1985 r. wrażenia aktora z pracy poza krajem: „Dobre, poważne tematy to film telewizyjny, który robi się spokojnie, bez strachu, że publiczność nie przyjdzie do kina. Kino natomiast całe jest znerwicowane faktem, że opuściła je dawna, dorosła widownia…”[818]. Społeczeństwo (widzowie) było również aktywną stroną tego dialogu: wybierało rodzaj medium, a poprzez listy kierowane bezpośrednio do telewizji oraz uwagi o jej programie czy dziełach filmowych zamieszczane w prasie zajmowało stanowisko wobec proponowanych ujęć pamięci zbiorowej i prób ich przewartościowania.

Opowieść o Solidarności upowszechniana przez brytyjskie media (konkretnie: telewizję i kinematografię, w kontekście rozprawy) była więc na początku próbą wprowadzenia obcego tematu do agendy, rozpoznania go i oswojenia. Wcześniej podobny sposób przybliżania polskiej rzeczywistości pojawiał się raczej okazjonalnie, jako pogłębienie informacji bieżących[819]. Choćby po wyborze kard. Karola Wojtyły na papieża, gdy w religijnej serii BBC

---

[817] M. Jazdon, P. Pławuszewski, *Polski film dokumentalny lat siedemdziesiątych. Nic o nas bez nas*, [w:] *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, M. Hendrykowska (red.), Poznań 2015, s. 228–230, 296–317.

[818] A. Wajda, *Notesy 1942–2016. Wybór. Tom II, 1979–1988*, T. Lubelski, A. Morstin (oprac.), Kraków 2024, s. 354.

[819] Proces wzajemnego przybliżania obu kultur przebiegał także w przeciwnym kierunku. Na mocy porozumienia rządów Wielkiej Brytanii i PRL, od 1967 r. ukazywał się w Polsce dwumiesięcznik „Brytania”, redagowany przez

*Everyman* zaprezentowano reportaż z Polski *'How is it in Cracow?'* (pol. *„Co słychać w Krakowie?"*, reż. Peter France, 1978)[820]. Dopiero Solidarność sprawiła, że został podjęty szerzej, konsekwentniej i w dłuższej perspektywie. Pod koniec dekady zainteresowanie Polską wzmacniały dodatkowo procesy ekonomicznej integracji w Europie i pytanie o miejsce krajów Europy Środkowo-Wschodniej w porządku wyłaniającym się po osłabieniu powojennego podziału kontynentu[821]. Przedstawienia Solidarności, a za jej pośrednictwem także Polaków i PRL, powstawały w ramach tradycyjnych, sprawdzonych formatów przekazów fikcjonalnych i niefikcjonalnych oraz przyzwyczajeń narracyjnych.

Skala i ciągłość tego zainteresowania pozwalają potraktować brytyjską reprezentację Solidarności jako formę medialno-artystycznej mediacji kulturowej[822]. Można założyć, że sprzyjało temu kilka czynników. Robotniczy charakter Solidarności czynił ją szczególnie czytelną w brytyjskim kontekście społecznym i medialnym. Problematyka pracy, działalności związków zawodowych i reprezentacji klasy pracującej zajmowała w latach 80. XX w. ważne miejsce w brytyjskiej telewizji, a polityka programowa Channel 4 świadomie otwierała antenę na grupy i tematy słabiej obecne w głównym nurcie. Znaczenie miało ponadto dostrzeżenie przez brytyjskich dziennikarzy i twórców skali i odwagi społecznego oporu wobec władz PRL.

---

brytyjsko-polski zespół, wydawany w języku polskim. Pismo przedstawiało polskim odbiorcom życie społeczne, kulturę i współczesność Zjednoczonego Królestwa. Polityka państwowa była niemal nieobecna na jego łamach, w okresie 1980–1981 nie zamieszczono np. żadnej informacji o brytyjskich inicjatywach wspierających Solidarność. Wydawanie „Brytanii" zawieszono po wprowadzeniu stanu wojennego, a gdy powróciła do czytelników w Polsce w 1984 r., kontynuowano aż do końca lat 80. XX w. apolityczną linię. Przemiany 1989 r. zbiegły się z objęciem stanowiska redaktor naczelnej przez Antonię Lloyd-Jones, znaną współcześnie tłumaczkę i promotorkę polskiej literatury. Dopiero wówczas na łamach pojawiły się zdjęcia Lecha Wałęsy, premiera Tadeusza Mazowieckiego, na reporterskiej fotografii mignął znak „Solidarność" – oraz uśmiechnięty prezydent Wojciech Jaruzelski. Wydawanie „Brytanii" zakończono w 1991 r., co symbolicznie łączy się z cezurą czasową niniejszej rozprawy.

[820] S. Johnson, *The Pope looks in*, „Manchester Evening News", 6 XII 1978. Gdy PRL obchodziła hucznie tzw. XXX-lecie, odświętny obraz starał się naruszyć reportaż *Panoramy* BBC *Some People's Poland* (pol. *Polska niezupełnie Ludowa*, reż. Julian Pettifer, 1974), który pokazał ją jako państwo trudnych do pogodzenia sprzeczności. Kościół katolicki jest w niej niemal równie silny jak partia komunistyczna, w państwie robotników w fabrykach wybuchają strajki, a mimo komunistycznego szyldu około 80% ziemi uprawnej pozostaje własnością prywatną. Reportaż zwracał również uwagę na narodziny gierkowskiej elity, która chętnie korzysta z ekonomicznych przywilejów i protekcji I sekretarza (Ariel [pseud.], *Clear account of a paradox in a Communist state*, „Liverpool Echo", 10 IX 1974).

[821] N. Ascherson, *Poland's 20th-century struggles*, „History Today" 1987, Vol. 37, Issue 6, s. 46.

[822] Jerzy Mikułowski Pomorski ujmuje komunikowanie medialne jako formę zapośredniczenia, w której medium nie pozostaje neutralne wobec przekazywanej rzeczywistości, lecz poddaje ją właściwemu sobie zredagowaniu i organizacji. Związany z tym proces ramowania (ang. *framing*) polega na selekcji i porządkowaniu elementów przekazu w taki sposób, aby tworzyły dla odbiorcy zrozumiały kontekst interpretacyjny i pozwalały odnieść nową sytuację do wcześniej posiadanej wiedzy (*Idem*, *Jak narody porozumiewają się ze sobą w komunikacji międzykulturowej i komunikowaniu medialnym*, Kraków 2012, s. 146–148, 237, 322–323).

W warunkach zimnej wojny sprzeciw wobec porządku komunistycznego mógł budzić szacunek dla uczestników ruchu, a tym samym osłabiać skłonność do ujmowania Polaków wyłącznie przez utrwalone stereotypy. Sprzyjał temu także ówczesny model brytyjskiej telewizji, przywiązujący dużą wagę do analizy i objaśniania wydarzeń współczesnych.

**Narracja plenipotencka**

Polityczno-cenzorskie ograniczenia polskiego obiegu publicznego sprawiały, że brytyjskie produkcje mogły przedstawiać zachodniej publiczności wydarzenia i doświadczenia, o których polska telewizja nie mogła mówić swobodnie. Nie zastępowały jej w obiegu krajowym, lecz pełniły wobec zachodnich odbiorców funkcję zewnętrznego pośrednika: rejestrowały wydarzenia, wracały do nich, porządkowały je i poddawały analizie. Rolę tę można określić mianem narracji plenipotenckiej. Pełnomocnictwo nie oznaczało jednak rezygnacji z własnego sposobu widzenia opisywanej rzeczywistości. Zewnętrzna pozycja brytyjskich twórców wiązała się z większym dystansem wobec polskich wydarzeń, a zarazem wpływała na dobór tematów, ich interpretację i ocenę.

Funkcja ta nie wynikała z braku polskich przedstawień Solidarności. Okres legalnej działalności związku przyniósł m.in. *Robotników '80* i *Człowieka z żelaza*, a o wydarzeniach bieżących informowała Polska Kronika Filmowa. Po wprowadzeniu stanu wojennego powstawały filmy zatrzymywane przez cenzurę oraz produkcje drugiego obiegu, docierające jednak do ograniczonego kręgu odbiorców. Różnica dotyczyła przede wszystkim swobody i ciągłości obiegu: brytyjska telewizja mogła przez całą dekadę powracać do Solidarności, podczas gdy możliwości oficjalnych polskich mediów pozostawały politycznie ograniczone. Wieloletnia kwerenda prowadzona na potrzeby rozprawy nie ujawniła przy tym porównywalnego zespołu zagranicznych przedstawień Solidarności[823].

Na gruncie dokumentalizmu plenipotencka funkcja brytyjskich przekazów łączyła się z obiektywizującą tradycją telewizyjną i przekonaniem o informacyjnej oraz publicznej powinności dokumentu. Towarzyszyły temu autorskie sposoby porządkowania materiału i ideowe sprofilowanie poszczególnych produkcji. Dokument służył jednak przede wszystkim rozpoznaniu i objaśnianiu rzeczywistości.

Zbliżoną orientację miała znaczna część przekazów fikcjonalnych. Najpełniej realizowały ją docudramy i dramatyzowane rekonstrukcje, takie jak *Strajk*, *Two Weeks*

[823] Wybór Wielkiej Brytanii jako obszaru badawczego przez autora rozprawy nie poprzedzał kwerendy, lecz był jednym z jej rezultatów.

*in Winter* czy *Umyślne zabójstwo…*, które łączyły konstrukcję fabularną z faktografią i odtwarzaniem realiów historycznych. Także *Game, Set & Match*, mimo konwencji thrillera szpiegowskiego, zabiegał o wiarygodność politycznego i materialnego kontekstu. *Kwadratura koła* posługiwała się odmienną strategią: przekazywała wiedzę o wydarzeniach lat 1980–1981, a równocześnie czyniła przedmiotem refleksji sposób jej konstruowania i legitymizowania. Osobne miejsce zajmował *Zabić księdza*, który uniwersalizował historię zabójstwa ks. Jerzego Popiełuszki, zachowując zarazem czytelny związek z realnymi wydarzeniami. *Posiłek oracza* wykorzystywał natomiast fikcjonalną fabułę do diagnozy postaw społecznych i politycznych, odwołując się przy tym bezpośrednio do etycznego wzorca *Człowieka z żelaza*.

Niektóre z tych rekonstrukcji były przy tym oceniane przez brytyjską krytykę w odniesieniu do istniejącego już polskiego kanonu ekranowego Solidarności. Komentator „International Herald Tribune" sporządził osobisty ranking ekranowych przedstawień Solidarności z pierwszej połowy lat 80. XX w. Krytycznie ocenił *Kwadraturę koła*, za najlepszą z brytyjskich realizacji uznał *Strajk*, na kolejnym miejscu umieścił *Two Weeks in Winter* – konkludując jednak, że żadna z tych wersji polskich wydarzeń nie dorównuje *Człowiekowi z żelaza* Andrzeja Wajdy[824].

Miarą tej ambicji poznawczej był także nakład czasu i pracy poświęcanych objaśnianiu polskich wydarzeń. Od września 1980 do stycznia 1982 r. publicystyczny cykl *Weekend World* poświęcił sytuacji w Polsce siedem rozbudowanych wydań. Rozmowom ekspertów towarzyszyły filmowe relacje z Polski, a kolejne audycje śledziły rozwój sytuacji i wykorzystywały wiedzę zgromadzoną wcześniej. Szerszą ambicję wyjaśniającą prezentowały wieloczęściowe projekty dokumentalne. *The Other Europe* Jacques'a Rupnika i Toma Robertsa (sześć odcinków) ujmowało Polskę w porównawczej panoramie Europy Wschodniej, analizując erozję politycznych, gospodarczych i kulturowych podstaw państw bloku sowieckiego. *Zmagania o Polskę* Martina Smitha, Bolesława Sulika i Neala Aschersona (dziewięć odcinków) pozostają jak dotąd najobszerniejszą próbą przedstawienia polskiej historii w brytyjskim dokumencie telewizyjnym. Solidarność stanowiła zasadniczy impuls dla jego powstania. Podobną skalę miało *W Solidarności. Rok w życiu politycznym nowej Polski*. Czteroodcinkowy, trzyipółgodzinny serial Bolesława Sulika powstał z około trzystu godzin nagrań, rejestrowanych przez kilkanaście miesięcy.

*Zmagania o Polskę* sięgały głęboko w XX wiek, szukając historycznej genezy procesów prowadzących do Sierpnia 1980 r. i późniejszego załamania porządku komunistycznego.

[824] B. Dent, *A bombardment of argument*, „International Herald Tribune", 25 V 1984.

Podobnie inne produkcje, których realizatorzy osadzali fenomen Solidarności w węzłowych wydarzeniach historii Polski. Jednym z powracających odniesień była zbrodnia katyńska, obecna zarówno w *Strajku* i *Two Weeks in Winter*, jak i w historycznym skrócie *Posiłku oracza*. Odwołania te trafiały przy tym na grunt wcześniejszej brytyjskiej wiedzy o zbrodni, obecnej w tamtejszym obiegu medialnym jeszcze przed narodzinami Solidarności *(…The Issue Should Be Avoided*).

Na kształt medialno-artystycznego przekładu wpływał również sposób pozyskiwania materiału. Brytyjscy realizatorzy form dokumentalnych wielokrotnie dążyli do pracy na miejscu wydarzeń i bezpośredniego kontaktu ze świadkami. Wymagało to niekiedy pokonywania ograniczeń stawianych przez władze PRL, ale pozwalało uzyskiwać relacje z pierwszej ręki i rejestrować także wypowiedzi osób pozostających poza późniejszym kanonem pamięci Solidarności. Znaczenie tych materiałów wykracza dziś poza ich pierwotną funkcję informacyjną i publicystyczną. Kamera utrwalała również codzienny kontekst wydarzeń: miejsca pracy i zamieszkania, targowiska, kolejki pod sklepami, środki komunikacji, wnętrza mieszkań i kościołów, wygląd ulic oraz zachowania ludzi, którzy nie należeli do grona rozpoznawalnych przywódców ruchu. Materiał realizowany jako zapis współczesności stał się tym samym archiwum rzeczywistości, która w znacznej części zniknęła wraz ze zmianą ustroju i warunków życia. Ocalający walor etnograficzny materiału można rozumieć właśnie w tym ograniczonym sensie.

Obecność na miejscu nie była jedynym warunkiem dostępu do polskiej rzeczywistości. Ułatwiali go również polscy współtwórcy, bohaterowie i rozmówcy, pełniący funkcję pośredników między obiema kulturami. Do tego grona należeli m.in. Bolesław Sulik, Tomasz Pobóg-Malinowski, Janusz Guttner, Witold Starecki, Andrzej Kostenko, Teresa Torańska i Agnieszka Piotrowska. Wanda Kościa wspomagała trzy produkcje jako dokumentalistka (*Zmagania*…, *The Other Europe*, *Rates of*…). Znajomość języka, realiów instytucjonalnych i lokalnych kodów kulturowych pomagała docierać do rozmówców i interpretować materiał, a zarazem przekładać lokalne doświadczenie na formę czytelną dla brytyjskiego odbiorcy.

Polityka dominowała w tych przedstawieniach, nie wyczerpywała jednak ich problematyki. Brytyjskie produkcje wiązały ją z przemianami gospodarczymi, doświadczeniem klasy robotniczej, funkcjonowaniem mediów oraz rolą Kościoła i kultury. Osobny, przekrojowy wątek tworzy doświadczenie emigracji w filmach polskich realizatorów pracujących na Zachodzie. *Fucha*, *Najlepszą zemstą*…, *English Lesson* oraz dokumenty Witolda Stareckiego ujmują je przez doświadczenie wykorzenienia. Powraca w nich psychologiczny nomadyzm i brak domu rozumianego jako egzystencjalne centrum świata.

Polityczny status emigranta łączy się tu z codziennym i egzystencjalnym doświadczeniem niepewnej przynależności. U polskich twórców temat ten częściej ujmowany był z poziomu doświadczenia jednostkowego niż przez bezpośrednią analizę polityczną. Sprzyjało to minorowej tonacji i uniwersalizacji doświadczenia emigracyjnego. Szczególnie wyraźnie zaznacza się to w filmach Witolda Stareckiego. *Azyl* i *Niezapominajka* odnosiły opresyjne doświadczenia jednostek do rzeczywistości schyłkowej PRL, natomiast *Pears on a Willow Tree* przynosił ton niepewności i rozczarowania w okresie transformacji. Pojawiały się także spojrzenia wpisujące emigrację w romantyczno-martyrologiczny schemat (opowieść Janusza Guttnera w *Letter to Poland*).

**Granice przekładu kulturowego**

Znajomość polskiej rzeczywistości mogła ograniczać dystans między kulturami, nie znosiła jednak samego mechanizmu przekładu. Każdy przekład kulturowy pozostaje zarazem interpretacją: wymaga wyboru elementów uznanych za istotne i znalezienia dla nich form czytelnych w kulturze odbiorcy. Sam proces przekładu miał więc swoją cenę. Część programów posługiwała się skrótami myślowymi i rytualnymi skojarzeniami, niekiedy sztucznie podkreślając obcość polskiego doświadczenia. Czasem był to sposób czytania wypowiedzi polskich rozmówców przez lektora głosem z wyobrażonym wschodnioeuropejskim akcentem, czasem zbyt machinalne przechodzenie od Solidarności do religijności i martyrologii. Dochodziły do tego orientalizujące obrazki ekonomicznego niedostatku[825]. Nie odbiera to tym produkcjom wartości obserwacyjnej. Pozwala natomiast lepiej zobaczyć warunki, w jakich kształtowała się brytyjska wiedza o Solidarności i Polsce: między reporterską dociekliwością a ograniczeniami dostępu do miejsc i rozmówców, między potrzebami dramaturgii scenariusza a koniecznością nawiązania porozumienia z widzem, w instytucjach medialnych podporządkowanych powinnościom misyjnym, ale o wyraźnych profilach ideowych.

[825] Antropolog Michał Buchowski używając określenia „orientalizacja" zwracał uwagę, że zachodnie media zwłaszcza na początku lat 90. XX w. często nie analizowały biedy jako skutku konkretnych decyzji politycznych czy geopolityki, lecz jako naturalny stan „Wschodnioeuropejczyka". Tworzyły obraz regionu jako „pół-cywilizowanego", Polska była w nich pokazywana jako obszar wymagający „nawrócenia" na zachodnie standardy (M. Buchowski, *The Specter of Orientalism in Europe: From Exotic Other to Stigmatized Brother*, „Anthropological Quarterly" 2006, Vol. 79, № 3, s. 465–466 [online], https://etnologia.uw.edu.pl/sites/default/files/79.3buchowski.pdf [dostęp: 2.07.2026]).

Skutkiem tych filtrów były konkretne „straty w przekładzie" – by sparafrazować tytuł filmu Sofii Coppoli *Lost in Translation* (2003). Solidarność i Lech Wałęsa nie byli w brytyjskich przekazach bezwarunkowo idealizowani. Część debat przypisywała ruchowi udział w pogłębianiu kryzysu gospodarczego, inne materiały szukały racji władz lub próbowały zrozumieć postępowanie Jaruzelskiego. Sprzyjały temu obiektywizujące normy brytyjskiego dziennikarstwa, przywiązanie do porządku instytucjonalnego oraz geopolityczny sposób ujmowania polskiego kryzysu. Znaczenie miała również zewnętrzna pozycja obserwatorów, którzy nie mieli własnego doświadczenia komunistycznej opresji. Działania władz PRL mogły być dzięki temu częściej rozpatrywane w kategoriach politycznej racjonalności, stabilności państwa i konsekwencji geopolitycznych.

Inną granicę przekładu wyznaczały przedstawienia religii. Brytyjskie materiały dobrze rozpoznawały społeczną, instytucjonalną i polityczną rolę Kościoła, słabiej jednak ujmowały duchowy wymiar katolicyzmu i religijność robotników. Także ks. Jerzy Popiełuszko pojawiał się przede wszystkim jako figura oporu politycznego i moralnego, rzadziej jako postać osadzona w doświadczeniu metafizycznym. Ten dystans odróżniał część brytyjskich produkcji od bardziej jednoznacznych aksjologicznie polskich filmów opozycyjnych przywoływanych w rozprawie.

Nie każda różnica między polskim i brytyjskim oglądem prowadziła jednak do uproszczenia. Odmienność doświadczeń mogła także kierować uwagę ku problemom, które w Polsce ujawniły się z pełną siłą dopiero w okresie transformacji.

Materiały transformacyjne dopisywały dalszy ciąg historii Solidarności, a zarazem zmieniały jej dotychczasową funkcję. Ruch, który dotąd można było przedstawiać przede wszystkim jako wspólnotę oporu, ofiarę represji albo przejaw społecznej samoorganizacji, zaczął występować jako uczestnik kompromisu i współodpowiedzialny aktor przemian. Dawne obrazy Sierpnia nie wystarczały do opisania nowych problemów: reform gospodarczych, oczekiwań wobec Zachodu, społecznego zmęczenia, środowiskowych podziałów i rozczarowań pierwszych lat wolności. *Reid about Poland*, *Pears on a Willow Tree*, *Rates of Exchange* i *W Solidarności* dokumentują moment, w którym utrwalony obraz Solidarności został skonfrontowany z polityczną praktyką i ekonomiczną codziennością[826]. Znajomość

[826] Neal Ascherson, szukając pozytywnych stron procesu, pisał w 1991 r.: „Polska staje się jednak coraz bardziej normalnym krajem. Jednym z elementów tej normalności jest wycofywanie się rewolucyjnych intelektualistów z kręgów władzy, rozpada się wielki sojusz środowisk robotniczych i inteligenckich, na którym opierała się Solidarność, a dojrzewa elita zawodowych polityków, która przejmuje rządy" (*Idem*, *The East-of-centre vendettas that give Poland a bad name*, „The Independent", 21 IV 1991).

zachodnich realiów gospodarczych pozwalała wcześniej stawiać pytania o społeczne koszty reform oraz o to, ile z solidarnościowych ideałów uda się zachować w warunkach kompromisu i budowy gospodarki rynkowej.

Przekład kulturowy nie przebiegał wyłącznie w jednym kierunku. Część brytyjskich produkcji wykorzystywała polskie doświadczenie do opisu problemów własnego społeczeństwa. Najwyraźniej mechanizm ten działał w komedii, gdzie Solidarność uruchamiała krytykę zachodnich mediów, politycznej pragmatyki i deklarowanej solidarności. *Not the Nine O'Clock News* kierowało satyrę ku zachodniemu spektaklowi medialnej solidarności, *Witamy w Anglii* ku bezwzględnej pragmatyce brytyjskiej polityki i deklaratywnemu poparciu dla polskiego ruchu, a *A Very Peculiar Practice* wykorzystywał polski punkt odniesienia do krytycznego oglądu brytyjskich instytucji i postaw społecznych. Ostrze satyry było w takich przypadkach skierowane przede wszystkim w Brytyjczyków: polski kryzys stanowił punkt odniesienia, przedmiotem osądu były zaś zachodnie sposoby jego przedstawiania i wykorzystywania.

Odwrócony kierunek nie ograniczał się do form komicznych. *Posiłek oracza* za pośrednictwem nawiązań do *Człowieka z żelaza* wykorzystywał polskie doświadczenie do diagnozy brytyjskiego dziennikarstwa i życia publicznego, a *Tell Them in Gdansk* konfrontował doświadczenie Solidarności z kryzysem brytyjskiego przemysłu stoczniowego. Polskie doświadczenie służyło tu zatem krytyce lokalnej rzeczywistości.

Poza sposobami reprezentowania polskiego doświadczenia istotnym rezultatem rozprawy pozostaje rekonstrukcja obiegu analizowanych produkcji. Znaczna część brytyjskich produkcji tematyzujących Solidarność miała krótkie albo słabo uchwytne życie po emisji. Pozostawiły ślady w ramówkach, zapowiedziach prasowych i recenzjach, figurują też w katalogach nadawców, rzadziej w literaturze przedmiotu[827]. Większość w ogóle nie dotarła do polskich odbiorców. Sześć tytułów zaistniało w drugim obiegu lub jako prywatne kopie przekazywane poza oficjalnymi kanałami.[828]. Członkowie przykościelnej komisji darów, prowadzący ośrodek wsparcia dla mieszkańców przy jednym z kościołów na warszawskiej Ochocie, mówili w reportażu *Eastern Europe's Perestroika - Will It End in Tears?*, że wyświetlanie tematycznych zachodnich filmów to jeden ze sposobów na poznawanie „prawdziwej, nieprzekłamanej historii" Polski (obok wykładów, lektury prasy drugiego obiegu

[827] Materiały chętnie emitowano wokół „polskich dat": 31 sierpnia (*Life on the Shelf* w 1981 r., *Państwo robotnicze* w 1987 r.), 13 grudnia (np. *Voices from the Undergound* w 1982 r.).

[828] *Strajk*, *Kwadratura koła*, *The Road to Gdansk*, *Zmagania o Polskę*, *Herod Wears a Red Star*, *Zabić księdza*.

itp.). Zagadnienia praw autorskich były drugorzędne. Producenci mogli nie dochodzić swoich praw, uznając to za nierealne[829], albo – podobnie jak brytyjscy dyplomaci – uznać, że wskazane jest „pogłębianie skłonności Polaków do zachodniego myślenia", właśnie przez kontakty z dziełami kultury[830]. Część tytułów była później rozpoznawalna głównie dzięki nazwiskom twórców (Leslie Woodhead, Agnieszka Holland), pamięci o sporach recepcyjnych (*Zmagania o Polskę* i *W Solidarności*), a bodaj wyłącznie *Fucha* Jerzego Skolimowskiego ma trwałe miejsce w kulturze audiowizualnej w Polsce i za granicą.

**Ekonomia obiegu**

Kontakty między polskimi instytucjami a zachodnimi producentami miały zarazem wymiar praktyczny i finansowy. Władze PRL protestowały przeciw części brytyjskich produkcji i próbowały przejmować wymowę innych na użytek propagandy, a równocześnie Film Polski, Poltel i Interpress współpracowały z zachodnimi ekipami, udostępniając materiały i obsługując realizacje przynoszące dewizowe wpływy. Paradoks ten można streścić formułą *pecunia non olet*: polityczna niechęć do treści nie wykluczała ekonomicznych korzyści płynących z ich produkcji i dystrybucji[831].

Nie oznaczało to prostego odrzucenia zachodnich przedstawień, nawet jeśli pozostawały politycznie niewygodne. *Kwadratura koła* została w 1984 r. pozyskana drogą niemal szpiegostwa gospodarczego, a po zamkniętych pokazach, gdy okazała się mieć potencjał, oficjalnie zakupiona przez TVP. Gdy z seansu ostatecznie zrezygnowano, w Poltelu powstał pomysł przygotowania oficjalnego polskiego komentarza do filmu, opartego na konfrontowaniu jego interpretacji z archiwaliami i świadectwami uczestników wydarzeń. Projektu ostatecznie nie zrealizowano, ale sam przypadek pokazuje próbę przejęcia

[829] Takie podejście cechowało do ok. roku 1989 producentów zachodniego kina komercyjnego, powielanego w PRL bez poszanowania praw (G. Fortuna jr., *Elektroniczny bandyta*, Gdańsk 2025 [e-book], loc. 1592–1713).

[830] P. Pleskot, *Kłopotliwa panna „S". Postawy polityczne Zachodu wobec „Solidarności" na tle stosunków z PRL (1980–1989)*, Warszawa 2013, s. 432. Intuicję brytyjskich dyplomatów rozpatrywał w innym aspekcie Marcin Zaremba, który pisał: „Zarzewie buntu, niezgody wobec świata, niosła literatura romantyczna, podstawowy element polskiego wzoru kultury. […] Czy zatem można widzieć np. w [*Cesarzu* Ryszarda Kapuścińskiego] opowieści o rewolucji, która obaliła etiopskiego cesarza, zarzewie innej, tej solidarnościowej? Kuszące, ale trzeba uczciwie powiedzieć, że nie dysponujemy żadnymi narzędziami, które mogłyby to potwierdzić" (*Idem*, *Wielkie rozczarowanie. Geneza rewolucji Solidarności*, Kraków 2023 [e-book], loc. 1523, 11290).

[831] Do tytułów produkowanych we współpracy z polskimi instytucjami, o których z góry wiadomo było, że ze względu na niepochlebny obraz autorytarnych rządów partii komunistycznej nie zostaną pokazane w Polsce, należały *The Road to Gdansk*, *Azyl*, *Niezapominajka* oraz *Zmagania o Polskę*.

zachodniego przedstawienia i nadania mu funkcji zgodnej z potrzebami krajowej polityki medialnej.

Jeszcze wyraźniej mechanizm ten ujawnił się przy telewizyjnej emisji *Fuchy*. Krytyczny obraz polskich emigrantów został wykorzystany przez władze jako argument w kampanii przeciw zachodnim przedstawieniom Polski. Wojciech Jaruzelski mówił o Polakach pokazywanych jako „żałośni gastarbeiterzy, abnegaci rodem ze sławetnych »polish [sic!] jokes«", a sam Skolimowski oceniał później, że film posłużył władzom PRL do celów propagandowych. Film, który powstał z wyraźną identyfikacją autora z doświadczeniem Solidarności i emigracji po stanie wojennym, został więc w Polsce wykorzystany przeciwko zachodniemu sposobowi przedstawiania Polaków.

Obok prób propagandowego przejmowania gotowych filmów istniała także bardziej pragmatyczna wymiana materiałów między instytucjami polskimi i brytyjskimi. TVP, Poltel i Interpress udostępniały zachodnim ekipom nagrania oraz obsługiwały realizacje powstające w Polsce, mimo że ich ostateczna wymowa mogła pozostawać politycznie niewygodna dla władz PRL. Brytyjscy twórcy korzystali z tych zasobów zwłaszcza wtedy, gdy własna rejestracja była niemożliwa albo gdy potrzebowali materiałów archiwalnych. Współpraca miała więc wymiar praktyczny i ekonomiczny, a ideologiczne zastrzeżenia ustępowały niekiedy przed możliwością uzyskania dewizowych wpływów.

Do takiego przepływu doszło w przypadku zapisu spotkania Mieczysława Rakowskiego ze stoczniowcami w Gdańsku. Materiał, wcześniej emitowany przez TVP, został zaoferowany zagranicznym kontrahentom i zakupiony przez Channel 4. Maxim Ford przygotował z niego *Shipyard Confrontation*, skracając i porządkując zapis na potrzeby brytyjskiej emisji. Podobny kierunek miała wcześniejsza próba wprowadzenia do zagranicznej dystrybucji reportażu *Social Agreement*, który przedstawiał Porozumienia Sierpniowe jako sukces negocjacyjny strony rządowej. W obu przypadkach oficjalne instytucje PRL same kierowały materiały na rynek międzynarodowy, licząc na korzyść ekonomiczną, a przy tym możliwość wpływania na sposób interpretacji polskich wydarzeń.

Równolegle informacje o zagranicznych produkcjach krążyły w ograniczonym kręgu instytucjonalnym. Materiały niedostępne publicznie mogli oglądać polityczni decydenci, pracownicy instytucji medialnych i zaufani ideowi sojusznicy, można było na ich temat dyskutować. Dostęp wśród „wtajemniczonych" był więc znacznie szerszy niż dostęp zwykłych odbiorców, czasem tylko informowanych o nieprawomyślnych tytułach, niedopuszczanych do powszechnej emisji.

Szczególnym źródłem pozostają „Aktualności Radiowo-Telewizyjne", wewnętrzny biuletyn Radiokomitetu. Zamieszczano w nim informacje o zagranicznych filmach i programach, a także o planach, zakupach i działaniach polskiej telewizji. Periodyk dokumentował zatem nie tylko to, co oficjalnie trafiało na antenę, lecz również materiały zatrzymywane, rozważane do emisji albo funkcjonujące wyłącznie w obiegu instytucjonalnym. Jego znaczenie wykracza przy tym poza samą rekonstrukcję repertuaru: pozwala śledzić sposób, w jaki polskie instytucje medialne rozpoznawały i klasyfikowały zagraniczne przedstawienia Solidarności[832].

Między produkcjami i systemami medialnymi krążyły również same materiały ikonograficzne, nie zawsze z zachowaniem pierwotnego kontekstu. *Robotnicy '80* stali się podstawowym rezerwuarem obrazów Sierpnia, a zarazem wizualną matrycą dla późniejszych rekonstrukcji wydarzeń. Fragmenty filmu bywały przy tym skracane lub nieprecyzyjnie identyfikowane. BBC pokazała przygotowaną przez Chrisa Markera „francuską" wersję dokumentu, skróconą przede wszystkim ze względu na wymogi czasu antenowego. Znalazły się poza nią także sekwencje religijne, co miało znaczenie dla obrazu Solidarności dostępnego brytyjskiej publiczności, nie stanowiło jednak zasadniczej przyczyny przemontowania filmu. Skrajnym przypadkiem zmiany kontekstu było *Whatever Happened to Solidarity?*, gdzie wykorzystane fragmenty filmu Chodakowskiego i Zajączkowskiego określono jako „materiał amatorski". Podobny problem pojawił się w przypadku afisza Petera Kennarda (z bagnetem rozdzierającym znak „Solidarność" ociekający krwią) użytego w *Fusze* bez wynagrodzenia autora. Międzynarodowy obieg mógł więc oznaczać także zmianę kontekstu materiałów i osłabienie kontroli twórców nad sposobem ich dalszego wykorzystania.

Ślady tych procesów są widoczne także współcześnie w rozproszeniu analizowanego korpusu. Poszczególne tytuły można dziś odnaleźć za pośrednictwem kanałów komercyjnych

---

[832] „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" należą do źródeł wielokrotnie wykorzystywanych w rozprawie. Sam periodyk pozostaje jednak słabo rozpoznany w literaturze. Pośrednio wskazuje na to drobna pomyłka Grzegorza Majchrzaka i Patryka Pleskota. W cytowanej w rozprawie publikacji *Polskie Radio i Telewizja Polska w okresie legalnej działalności NSZZ »Solidarność« 1980–1981. Dokumenty* badacze omawiają protokół z posiedzenia Prezydium Komitetu ds. Radia i Telewizji z 1981 r., w którym pada zdanie: „[Redaktor Tadeusz] Haluch wskazał na argumenty zawarte w wynikach badań […] na temat wiarygodności PR i TV […] opublikowane w numerze 14 »Aktualności RTV« z 31 lipca br.". Tytuł biuletynu autorzy tomu opatrzyli w przypisie przypuszczeniem: „Najpewniej chodzi o wzmiankowany tygodnik »Radio i Telewizja«" – nie rozpoznając poprawnie „Aktualności Radiowo-Telewizyjnych", pomylonych z „Anteną" (w różnych okresach też pod tytułem „Radio i Telewizja"), popularnym wysokonakładowym tygodnikiem dostępnym w kioskach (*Polskie Radio i Telewizja Polska w okresie legalnej działalności NSZZ „Solidarność"…*, *op. cit.*, loc. 4665–4675, 4718 [treść przypisu nr 5]).

(powszechnych lub specjalistycznych), archiwalne (w zbiorach British Film Institute[833], producentów: BBC, ITV, zbiory instytucji polskich – Instytutu Pamięci Narodowej, Europejskiego Centrum Solidarności) i kolekcje prywatne[834]. Wynika z tego, że znaczenie brytyjskich przedstawień Solidarności trzeba odtwarzać nie tylko z samych ekranowych obrazów, lecz także z nierównych warunków ich pozyskania. Jedne tytuły weszły do pamięci badawczej i instytucjonalnej, inne pozostały zapisem pojedynczej emisji (większość materiałów *current affairs*), wzmianką w prasie (np. *One Eye Open*) albo materiałem odzyskanym po latach („drugie życie" *The Other Europe*).

Przeprowadzone analizy pozwalają potwierdzić hipotezę sformułowaną we wstępie, a zarazem doprecyzować zakres kulturowego i medialnego przekładu polskiego doświadczenia. Brytyjskie przedstawienia Solidarności służyły przede wszystkim rozpoznaniu i objaśnieniu wydarzeń zachodniemu odbiorcy, ale proces ten nie był neutralny: wymagał selekcji, zmieniał akcenty i podporządkowywał polski materiał własnym formatom, praktykom instytucjonalnym oraz kodom kulturowym. Ograniczenia oficjalnego obiegu audiowizualnego w PRL nadawały części tych produkcji funkcję zewnętrznego pośrednika, jednocześnie zaś polskie doświadczenie mogło służyć brytyjskim twórcom do opisu problemów ich własnego społeczeństwa. Brytyjska obecność Solidarności na ekranie była więc równocześnie próbą poznania obcej rzeczywistości i świadectwem sposobu, w jaki kultura podejmująca tę próbę nadawała jej własne znaczenia.

---

[833] Cyfryzacja i opracowanie katalogowe zbiorów audiowizualnych, podobnie jak inne działania BFI na rzecz upowszechniania kultury filmowej, są finansowane z odpisów zysków państwowej loterii National Lottery. Podczas badań do tej rozprawy trwał dziesięcioletni program finansowy 2023–2033 (*Screen Culture 2033*, „British Film Institute" [online], https://www.bfi.org.uk/strategy-policy/screen-culture-2033 [dostęp: 2.07.2026]).

[834] Dostęp komercyjny – na nagraniach DVD (polskich i zagranicznych): *Not the Nine*…, *Fucha*, *Najlepszą zemstą jest sukces*, *Posiłek oracza*, *Zabić księdza*, *A Very Peculiar Practice*, *Spitting Image*; ze źródeł archiwalnych (producentów, streaming, zbiory niepubliczne): reportaże *World in Action*, *Trzy dni w Szczecinie*, *Strajk*, *Kwadratura koła*, *Life on the Shelf*, *Reid about Poland*, *Pears on a Willow Tree*, *W Solidarności*.

Dostęp bezpłatny – publiczny (w zbiorach archiwalnych lub streaming): publicystyka *Weekend World*, reportaże *TV Eye*/*This Week*, *Road to Gdansk*, *Papa Wojtyla*, *Deliberate Death*…, *Letter to Poland*, *Shipyard Confrontation*, *Zmagania o Polskę*, *Herod Wears a Red Star*, *The Other Europe*, *And the Walls Came Tumbling Down*, *Tell Them in Gdansk*; bezpłatny – niepubliczny (w zbiorach producentów): reportaże *Panoramy*, *Two Weeks*…, *English Lesson*, *Azyl*, *Niezapominajka*, *My Blood, Your Blood*.

Niedostępne ze źródeł legalnych: *Game, Set*…, *Witamy w Anglii*, *One Eye Open*, *Cannon in Flowers*, *Pope in Poland*, *Poland - The Pilgrim's Protest*, *Men of Steel*.

**Postulaty badawcze**

Polem dalszych badań, zdaniem autora rozprawy, mogłyby być przede wszystkim dwa obszary zagranicznych przedstawień Solidarności. Pierwszym jest osobne opracowanie ujęć amerykańskich. Wstępne rozpoznanie materiału ze Stanów Zjednoczonych pozwala postawić hipotezę, że temat polskiego ruchu funkcjonował tam między logiką komercyjnego wykorzystania zimnowojennego konfliktu a obiegiem autorskim i akademickim, którego ważnymi przykładami są filmy Jill Godmilow *Daleko od Polski* (*Far from Poland*, 1984) i Richarda W. Adamsa *Citizens* (pol. *Obywatele*, 1986). Drugim zadaniem powinno być przygotowanie światowego vademecum audiowizualnych przedstawień Solidarności w produkcjach fikcjonalnych i niefikcjonalnych. Poza Europą, zwłaszcza region Ameryki Łacińskiej wydaje się interesujący. W tym przypadku sprawdzenia wymagałoby bowiem, czy silna obecność katolicyzmu w życiu publicznym, popularność Jana Pawła II i jego postrzeganie jako orędownika polskiego ruchu sprzyjały innemu sposobowi rozumienia Solidarności niż ten, który wyłania się np. z materiału brytyjskiego. A na podstawie takich opracowań można byłoby prowadzić dalsze porównania: w przypadku Stanów Zjednoczonych ze względu na wspólny język i część anglosaskiego obiegu medialnego, w przypadku Ameryki Łacińskiej raczej przez kontrast – między brytyjską tradycją telewizji wyjaśniającej wydarzenia polityczne a możliwą większą rolą języka religijnego.

Takie badania otwierałyby drogę do historii Solidarności jako zjawiska ekranowego o zasięgu światowym: rozpoznawanego w różnych językach filmu i telewizji, wiązanego z odmiennymi doświadczeniami politycznymi i osadzanego w lokalnych wyobrażeniach o oporze, religii, pracy i wolności. Perspektywa roku 2030 – pięćdziesiątej rocznicy Sierpnia 1980 – nadaje takim projektom dodatkowe znaczenie: pozwoliłyby zebrać i opisać międzynarodowe ślady ekranowej obecności Solidarności, zanim dalszemu rozproszeniu ulegną zarówno same produkcje, jak i wiedza o ich obiegu.

## Filmografia

Zestawienie obejmuje tytuły utworów audiowizualnych podane w tekście głównym i przypisach: filmy fabularne i dokumentalne, seriale telewizyjne fabularne i dokumentalne, programy i cykle, nazwane odcinki i segmenty stanowiące istotne odniesienia rzeczowe. Dla przejrzystości materiał został podzielony na dwie części. Pierwszą tworzy zasadniczy korpus analizowanych brytyjskich przedstawień Solidarności. Drugą tworzą tytuły pokrewne tematycznie, zwłaszcza dotyczące rzeczywistości PRL, oraz inne utwory przywołane w funkcji porównawczej lub kontekstowej, w tym polskie przedstawienia Solidarności. Podział odzwierciedla zatem rolę poszczególnych produkcji w wywodzie i pozwala odróżnić właściwy materiał badawczy od szerszego zaplecza odniesień. Tytuły zagraniczne występują w oryginalnym brzmieniu lub w polskim tłumaczeniu, jeśli były wprowadzone do dystrybucji oficjalnej lub drugoobiegowej albo figurują pod takim tytułem w literaturze przedmiotu.

### Brytyjskie przedstawienia Solidarności – korpus główny

40 Minutes / Forty Minutes (cykl telewizyjny BBC):

- English Lesson (reż. Tomasz Pobóg-Malinowski, 1983)
- Niezapominajka (Forget-Me-Not, reż. Witold Starecki, 1985)

A Very Peculiar Practice (aut. Andrew Davies, 1986–1988)

A Year in Poland (reż. Duncan Herbert, 1981)

Credo (cykl telewizyjny London Weekend Television, a następnie Channel 4)

- Pope in Poland (real. Stewart Purvis, 1983)

Dispatches (cykl telewizyjny Channel 4):

- Privatizing Poland (reż. John Bridcut, 1989)

Everyman (cykl telewizyjny BBC)

- The Hammer and the Cross (reż. John-Paul Davidson i David M. Thompson, 1986)
    - Poland – The Pilgrims' Protest (1986; odcinek 2)
- Papa Wojtyla (reż. Richard Denton, 1988)

Fucha (Moonlighting, reż. Jerzy Skolimowski, 1982)

Game, Set & Match (reż. Ken Grieve, 1988)

Human Factor (cykl telewizyjny ITV)

- Herod Wears a Red Star (reż. Andrew Barr, 1988)

Kwadratura koła (Squaring the Circle, reż. Mike Hodges, 1984)

Life on the Shelf (reż. Tam Fry, 1981)

Media Show (cykl telewizyjny Channel 4)

- Polish Media and Solidarity (real. Alex Graham, 1989)

Men of Steel (reż. Agnieszka Piotrowska, 1990)

Najlepszą zemstą jest sukces (Success Is the Best Revenge, reż. Jerzy Skolimowski, 1984)

Newsweek (cykl telewizyjny BBC)

- Cracks in the Curtain (reż. Peter Ibbotson, 1980)
- Poland: The Economic Reckoning (reż. Peter Ibbotson, 1982)

Not the Nine O'Clock News (aut. John Lloyd, 1979–1982)

One Eye Open (real. Philip Tibenham, 1981)

Out on Tuesday (cykl telewizyjny Channel 4)

- Polskiseks (real. Melanie Chait, 1990)

Panorama (cykl telewizyjny BBC)

- Solidarity: A Time for Compromise (reż. Margaret Jay, 1981)
- Poland - The West Responds (reż. Jeremy Paxman, 1982)
- Whatever Happened to Solidarity? (reż. Richard Harris, 1985)
- Solidarity - Taking the Reins of Power (real. Tim Gardam, 1989)

Pears on a Willow Tree (reż. Witold Starecki, 1990)

People to People (cykl Channel 4)

- Letter to Poland (reż. Richard Howson, 1983)

Posiłek oracza (The Ploughman's Lunch, reż. Richard Eyre, 1983)

Reid about Poland (reż. Ross Wilson, 1989)

Reporting London (cykl telewizyjny Thames Television)

- Polish Exiles (reż. Anthony J. Bacon, 1983)

Shipyard Confrontation. August 1983 (real. Maxim Ford, 1985)

Spitting Image (aut. Peter Fluck i Roger Law, 1984–1996)

Strajk (Strike. The Birth of Solidarity, reż. Leslie Woodhead, 1982)

The Deliberate Death of a Polish Priest (reż. Kevin Billington, 1985)

The Other Europe (reż. Tom Roberts, 1988)

- The Other Europe (odcinek 1)
- The Ice Age (odcinek 2)
- Them (odcinek 3)
- What Is to Be Done? (odcinek 4)

- The Power of the Powerless (odcinek 5)
- The Last Empire (odcinek 6)

The Road to Gdansk (reż. Maxim Ford, 1983)

The State of Europe (real. Michael Buerk, 1989)

- A Poisoned Inheritance (odcinek 1)

This Week/TV Eye (cykl telewizyjny ITV)

- Seven Days in Gdansk (real. Julian Manyon, 1980)
- The Destruction of Solidarity (real. Julian Manyon, 1982)

Two Weeks in Winter. How the Army Took Over Poland (reż. Christopher Olgiati, 1982)

W Solidarności. Rok w życiu politycznym nowej Polski (In Solidarity. A Year in the Political Life of New Poland, reż. Bolesław Sulik, 1991)

- Razem. Listopad 1989 – Luty 1990 (Together. November 1989 – February 1990; odcinek 1)
- Rozłam. Marzec 1990 – Czerwiec 1990 (The Break. March 1990 – June 1990; odcinek 2)
- Walka. Lipiec 1990 – Sierpień 1990 (Striking Out. July 1990 – August 1990; odcinek 3)
- Decyzja. Wrzesień 1990 – Styczeń 1991 (Decision. September 1990 – January 1991; odcinek 4)

Weekend World (cykl ITV)

- Poles Break Free - Communism in Crisis (reż. John Bush, Graeme Matthews i Michael Toppin, 1980)
- Poland. The Last Chance (real. David Cox, Hugh Pile, 1981)
- Poland's Bid for Freedom - The Final Days? (real. David Cox, Hugh Pile, 1981)
- Poland: The Final Crisis (real. David Cox, Hugh Pile, 1981)
- Poland's Agony. What Should We Do? (real. David Cox, Hugh Pile, 1982)
- After Poland - A New Cold War? (real. David Cox, Hugh Pile, 1982)
- Responding to Poland - The Allies Divided (real. Hugh Pile, Robin Paxton, 1982)
- Eastern Europe's Perestroika - Will It End in Tears? (reż. David W. Rolfe, 1988)

Witamy w Anglii (Welcome to Britain, reż. Konrad Szołajski, 1988)

World in Action (1963–1998)

- The Party's Over (1980)
- Voices from the Underground (1982)
- Solidarity on Trial (1984)

Zabić księdza (To Kill a Priest, reż. Agnieszka Holland, 1988)

Zmagania o Polskę (Struggles for Poland, aut. Martin Smith, Bolesław Sulik i Neal Ascherson, 1985–1987)

- Swego czasu (Once Upon a Time, 1900–1923, reż. Martin Smith, 1987; odcinek 1)
- Złudny świt (A False Dawn, 1922–1939, reż. Bolesław Sulik, 1987; odcinek 2)
- Inny świat – Żydzi polscy (A Different World. Poland's Jews, 1919–1943, reż. Rye Farr, 1987; odcinek 3)
- Okupacja (Occupation, 1939–1945, reż. Dai Vaughan, 1987; odcinek 4)
- Przyjaciele i sąsiedzi (Friends & Neighbours, 1939–1945, reż. Martin Smith, 1985; odcinek 5)
- Jasna przyszłość (Bright Days of Tomorrow, 1945–1956, reż. Bolesław Sulik, 1987; odcinek 6)
- Sprzątacze placów (The Sweepers of Squares, 1956–1970, reż. Paul Robinson, 1987; odcinek 7)
- W tym życiu – Kościół polski (In This Life: Polish Church, 1900–1970, reż. Bolesław Sulik, 1987; odcinek 8)
- Państwo robotnicze (The Workers' State, 1970–1980, reż. Dai Vaughan, 1987; odcinek 9)

**Utwory pokrewne, kontekstowe i porównawcze**

40 Minutes / Forty Minutes (cykl telewizyjny BBC):

- Azyl (Asylum, reż. Witold Starecki, 1984)
- Więzień (The Prisoner, reż. Bogdan Dziworski, 1990)

A Subject of Struggle (reż. Leslie Woodhead, 1972)

A Very British Coup (reż. Mick Jackson, 1988)

A Very Polish Practice (reż. David Tucker, 1992)

After Solidarity: Three Polish Families in America (reż. Gaylen Ross, 1987)

Arena (cykl telewizyjny BBC)

- The Cinema of Andrzej Wajda (reż. Tristram Powell, 1981)

Assignment (cykl telewizyjny BBC)

- Lech - Democrat or Demagogue? (real. Chris Langdon, 1990)

Autor widmo (The Ghost Writer, reż. Roman Polański, 2010)

Bez komentarza (cykl publicystyczny TVP, 1983)

Bez końca (reż. Krzysztof Kieślowski, 1985)

Bez znieczulenia (reż. Andrzej Wajda, 1978)

Boys from the Blackstuff (reż. Philip Saville, 1982)

Brian and Maggie (reż. Stephen Frears, 2025)

Bull Week (aut. Ron Hutchinson, 1980)

Burzliwy poniedziałek (Stormy Monday, reż. Mike Figgis, 1988)

Był jazz (reż. Feliks Falk, 1981/1984)

Casualty (aut. Jeremy Brock i Paul Unwin, 1986–współcześnie)

Cathy Come Home (reż. Ken Loach, 1966)

Cienie (The Road Home, reż. Jerzy Kaszubowski, 1987)

Citizens (reż. Richard W. Adams, 1986)

Collision Course (reż. Leslie Woodhead, 1979)

Comrades (reż. Richard Denton, 1985)

Constans (reż. Krzysztof Zanussi, 1980)

Countdown to War (reż. Patrick Lau, 1989)

Credo (reż. Andrzej Trzos-Rastawiecki, 1984)

Człowiek z marmuru (reż. Andrzej Wajda, 1976)

Człowiek z żelaza (reż. Andrzej Wajda, 1981)

Dagar i Gdansk. Ett polskt drama (reż. Peter Berggren, 1981)

Daleko od Polski (Far from Poland, reż. Jill Godmilow, 1984)

Das bittere Wort: Exil (reż. Helga Reidemeister, 1987)

Dispatches (cykl telewizyjny Channel 4):

- Privatizing Poland (reż. John Bridcut, 1989)

Dog Eat Dog (reż. Witold Starecki, 1993)

Dziennikarze ’82 (reż. Konrad Szołajski, 1984)

Egzamin dojrzałości (reż. Marcel Łoziński, 1979)

End of a Polish March (prod. George Grafton Green, 1967)

Enemies of the State (reż. Leslie Woodhead, 1983)

Everyman (cykl telewizyjny BBC)

- ‘How is it in Cracow?’ (reż. Peter France, 1978)

Everyman (cykl telewizyjny BBC)

- The Hammer and the Cross (reż. John-Paul Davidson i David M. Thompson, 1986)
    - From Russia to Nicaragua (1986; odcinek 1)

Fakty, wydarzenia, aluzje (cykl publicystyczny TVP, real. Bogusław Szykuła, 1984)

Film nr 1650 (reż. Marcel Łoziński, 1976)

Godność (reż. Roman Wionczek, 1984)

Gorzkie żniwa (Bittere Ernte, reż. Agnieszka Holland, 1985)

Gospodarze (reportaż telewizyjny, 1971)

He's Asking for Me (reż. Witold Starecki, 1990)

Home and Away (reż. Donald McWhinnie, 1972)

House of Cards (reż. Paul Seed, 1990–1995)

Inside Story (pasmo dokumentalne BBC)

Invasion (reż. Leslie Woodhead, 1980)

Ja, Klaudiusz (I, Claudius, reż. Herbert Wise, 1976)

Jest (reż. Krzysztof Krauze, 1984)

Kanał (reż. Andrzej Wajda, 1956)

Każdy wie, kto za kim stoi (reż. Maria Zmarz-Koczanowicz, 1983)

Kobieta samotna (reż. Agnieszka Holland, 1981/1987)

Konklawe (Conclave, reż. Edward Berger, 2024)

Korczak (reż. Andrzej Wajda, 1990)

Krótki film o miłości (reż. Krzysztof Kieślowski, 1988)

Krótki film o zabijaniu (reż. Krzysztof Kieślowski, 1987)

Ksiądz Jerzy (reż. Marian Terlecki, 1985)

La fiancée qui venait du froid (reż. Charles Nemes, 1983)

Left Over People (aut. Tom Pickard, 1986)

Let Poland Be Poland (real. Marty Pasetta, 1982)

Light in the Dark (reż. Robert Marshall, 1988)

Little Poland (1964; brak pełnych danych produkcyjnych)

Live a Life (reż. Maxim Ford, 1982)

Lśnienie (The Shining, reż. Stanley Kubrick, 1980)

Łowca jeleni (The Deer Hunter, reż. Michael Cimino, 1978)

Mandela (reż. Philip Saville, 1987)

Moja krew, twoja krew (My Blood, Your Blood, reż. Andrzej Kostenko, 1987)

Moja piękna pralnia (My Beautiful Laundrette, reż. Stephen Frears, 1985)

Moje zapiski z podziemia (reż. Jacek Petrycki, 2011)

Na samym dnie (Deep End reż. Jerzy Skolimowski, 1970)

Nadzór (reż. Wiesław Saniewski, 1983)

Narodziny Solidarności (reż. Bohdan Kosiński, 1981)

News ’39 (program BBC, 1989)

News ’89 (program BBC, 1989)

Newsnight (program informacyjny BBC)

Nie palcie komitetów (reż. Maria Zmarz-Koczanowicz i Jacek Petrycki, 2026)

Noce i dnie (reż. Jerzy Antczak, 1977)

Obcy – ósmy pasażer „Nostromo” (Alien, Ridley Scott, 1979)

Oficer i szpieg (An Officer and a Spy, reż. Roman Polański, 2019)

Omnibus (cykl telewizyjny BBC)

- Armaty w kwiatach (Cannon in Flowers, reż. Witold Starecki, 1987)

Our Little Poland (reż. Greg Wade, 1986)

Our Neighbours (reż. Peter Mullings, 1971)

Panorama (cykl telewizyjny BBC)

- Some People’s Poland (reż. Julian Pettifer, 1974)
- Maggie’s Militant Tendency (reż. James Hogan, 1984)

Pocałunek śmierci (Kiss of Death, reż. Henry Hathaway, 1947)

Poland Plc. (reż. Maxim Ford, 1995)

Pomnik (Monumentti, reż. Jarmo Jääskeläinen, 1981)

Pomnik (reż. Marian Terlecki i Tomasz Lengren, 1981)

Popiół i diament (reż. Andrzej Wajda, 1958)

Przesłuchanie (reż. Ryszard Bugajski, 1982)

Przyjaciele (reż. Andrzej Kostenko, 1979–1981)

Próba mikrofonu (reż. Marcel Łoziński, 1980)

Psychodrama (reż. Marek Piwowski, 1969)

Rambo. Pierwsza krew (First Blood, reż. Ted Kotcheff, 1982)

Rambo II (reż. George P. Cosmatos, 1985)

Rambo III (reż. Peter MacDonald, 1988)

Rashomon (reż. Akira Kurosawa, 1950)

Revolution (reż. Hugh Hudson, 1985)

Robin Hood (Robin of Sherwood, aut. Richard Carpenter, 1984–1985)

Robotnice (reż. Irena Kamieńska, 1980)

Robotnicy ’71. Nic o nas bez nas (reż. Krzysztof Kieślowski i Tomasz Zygadło, 1971)

Robotnicy ’80 (reż. Andrzej Chodakowski i Andrzej Zajączkowski, 1980)

Rosencrantz i Guildenstern nie żyją (Rosencrantz and Guildenstern Are Dead, reż. Tom Stoppard, 1990)

Rozmowa 1982 (real. Krzysztof Lang i in., 1982)

Ręce do góry (reż. Jerzy Skolimowski, 1967/1981)

Saturday Night Live (aut. Lorne Michaels, 1975–współcześnie)

Seksmisja (reż. Juliusz Machulski, 1984)

Sherlock Holmes i doktor Watson (Sherlock Holmes and Doctor Watson, reż. Sheldon Reynolds, 1980)

Shoah (reż. Claude Lanzmann, 1985)

Social Agreement (1981)

Solidarność (reż. Loly Clerc i Francis Bouchet, 1983)

Stan wewnętrzny (reż. Krzysztof Tchórzewski, 1983)

Sto dni (reż. Tomasz Pobóg-Malinowski, 1981)

Szczęki (Jaws, reż. Steven Spielberg, 1975)

Telewizja ’81. Weryfikacja (reż. Barbara Rogalska i Nina Makowiecka, 2006)

Tell Them in Gdansk (reż. Tom Pickard, 1989)

That Was the Week That Was (aut. Ned Sherrin i Jack Duncan, 1962–1963)

The Black Stuff (reż. Jim Goddard, 1980)

The Edge of the Abyss (reż. Peter Taylor, 1981)

The Faith of Marxism (real. John Mair, 1988)

The Holocaust on Trial (reż. Leslie Woodhead, 2000)

The Insurance Man (reż. Richard Eyre, 1986)

…The Issue Should Be Avoided (reż. Robert Vas, 1971)

The Last Launch (reż. David Barrett, 1989)

The Secret Society (reż. Duncan Campbell, 1987)

The Strike (reż. Peter Richardson, 1988)

The Tragedy of Flight 103 (reż. Leslie Woodhead, 1990)

The World at War (aut. Jeremy Isaacs, 1973–1974)

Timewatch (cykl BBC)

- Świadkowie (reż. Marcel Łoziński, 1986)

Trędowaty (film niezrealizowany, reż. Filip Bajon, 1983)

Tumbledown (reż. Richard Eyre, 1988)

This Week/TV Eye (cykl telewizyjny ITV)

- The Last Round-Up? (real. Julian Manyon, 1981)

Ucieczka z Sobiboru (Escape from Sobibor, reż. Jack Gold, 1987)

Vietnam (reż. Elizabeth Deane, Richard Ellison i Martin Smith, 1983)

Wetherby (reż. David Hare, 1985)

Which Side Are You On? (reż. Ken Loach, 1985)

Wielki Szu (reż. Sylwester Chęciński, 1983)

Wodzirej (reż. Feliks Falk, 1977)

Wynne and Penkovsky (reż. Paul Seed, 1985)

Z (reż. Costa-Gavras, 1969)

Z punktu widzenia nocnego portiera (reż. Krzysztof Kieślowski, 1977)

Zeznania (Confession, reż. Costa-Gavras, 1970)

## Bibliografia

### Materiały archiwalne

### Dokumenty


**Archiwum Akt Nowych** (AAN)

Zespół Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (GUKPPiW)

AAN, GUKPPiW, 130, Informacje o niektórych zjawiskach związanych z rozpowszechnianiem widowisk organizowanych pod patronatem Kościoła katolickiego, 10 VII 1985.

AAN, GUKPPiW, 3313, [Pismo Marka Birnbacha, dyrektora Zespołu Widowisk, Radia i TV GUKPPiW do Stołecznego Urzędu Spraw Wewnętrznych w Warszawie], 5 XI 1985.

AAN, GUKPPiW, 3313, [Pismo NN zastępcy naczelnika Wydziału Śledczego Stołecznego Urzędu Spraw Wewnętrznych w Warszawie do Kazimierza Garnysa, dyrektora gabinetu prezesa GUKPPiW], 24 X 1985.

AAN, GUKPPiW, 3659, Informacja nr 20 o bieżących ingerencjach, 27 I 1981.

AAN, GUKPPiW, 3748, Informacja o ingerencjach dokonanych w Delegaturze Lublin, 5 II 1981.

AAN, GUKPPiW, 3765, Notatka [Mariana Andrzejewskiego, wiceprezesa GUKPPiW dla Józefa Klasy, kierownika Wydziału Prasy, Radia i TV KC PZPR, w sprawie dyrektywy z 16 grudnia 1980 r. dotyczącej Robotników ’80], 14 IV 1981.

AAN, GUKPPiW, 3765, Uchwała Zarządu Głównego Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich, 9 II 1981.

AAN, GUKPPiW, 3892, Informacja bieżąca nr 116, 2 IX 1988.

**Archiwum British Film Institute** (ABFI)

ABFI, PBS-291285, Squaring the Circle, [1984].

ABFI, PBS-291286, Squaring the Circle, [1984].

ABFI, T-159245, Squaring the Circle, [1984].

**Archiwum Europejskiego Centrum Solidarności** (AECS)

AECS, ECS/T/DNiRF/N/600, Notacja z Jadwigą Staniszkis, [2008].

**Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej** (AIPN)

AIPN, BU 0204/1417, t. 17, Informacja [Kontakty KSS „KOR" z ośrodkami dywersji ideologiczno-politycznej i ugrupowaniami antysocjalistycznymi na Zachodzie], 23 X 1980.

AIPN, BU 0204/1417, t. 17, Kanały łączności KSS–KOR z ośrodkami zagranicznymi, 28 II 1979.

AIPN, BU 222/564, Claris nr 11 z Londynu, 7 I 1983.

AIPN, BU 222/564, Claris nr 22 z Londynu, 11 I 1983.

AIPN, BU 222/564, Pilna notatka, 21 XII 1982.

AIPN, BU 222/564, Szyfrogram 3573/IV z Londynu, 13 XII 1982.

AIPN, BU 222/564, Szyfrogram nr 12/I z Londynu, 3 I 1983.

AIPN, BU 222/564, Szyfrogram nr 145/I z Londynu, 6 I 1983.

AIPN, BU 222/564, Szyfrogram nr 2279/I z Londynu, 17 II 1983.

AIPN, BU 222/564, Szyfrogram nr 3643/I z Londynu, 13 III 1983.

AIPN, BU 222/564, Szyfrogram nr 4469/I z Londynu, 28 III 1983.

AIPN, BU 1268/14978, Notatka z rozmowy sondażowo-rozpoznawczej z obywatelem W[ielkiej] Brytanii Maximem Juliusem Fordem, 18 II 1978.

AIPN, BU 1268/14978, Notatka z szyfrogramu nr 3345/III z Londynu, 17 XI 1980.

AIPN, BU 1268/14978, Notatka z szyfrogramu nr 3539/III z Londynu, 17 XI 1980.

AIPN, BU 1268/14978, [Pismo mjr. Ryszarda Przybysza, zastępcy naczelnika Wydziału III KWMO w Łodzi do naczelnika Wydziału Paszportów w Łodzi], 2 I 1978.

AIPN, BU 1268/14978, [Pismo naczelnika Wydziału Paszportów KWMO w Łodzi do naczelnika Wydziału III Biura Paszportów MSW w Warszawie], 23 X 1980.

AIPN, BU 1268/14978, [Pismo zastępcy naczelnika Wydziału Paszportów KWMO we Włocławku], 9 VIII 1978.

AIPN, BU 1368/24506, [Pismo do płk. Wiesława Wilka, naczelnika Wydziału XV Departamentu II MSW], 14 II 1986.

AIPN, BU 1368/24506, Wniosek o wpisanie cudzoziemca do indeksu osób niepożądanych w PRL, 23 I 1986.

AIPN, BU 1708/3369, Pietrasieńska Irena. Nielegalna organizacja pn. „Solidarność Walcząca". Praca dyplomowa napisana pod kierunkiem płk. mgr. Stefana Rapałło. Legionowo: Wyższa Szkoła Oficerska MSW im. Feliksa Dzierżyńskiego, 1988.

AIPN, BU 1789/323, Claris nr 1421/2547 z Londynu, 18 V 1982.

AIPN, BU 1789/323, Ksero nasłuchu BBC dot. filmu „Strajk", 24 X 1981.

AIPN, BU 1789/323, Notatka [płk. Henryka Wróblewicza z Departamentu I MSW], 27 XI 1980.
AIPN, BU 1789/323, Odpis notatki z rozmowy z ob. brytyjskim B. Sulikiem, 8 II 1975.
AIPN, BU 1789/323, [Pismo ppłk. Adama Marczaka z Biura Paszportów MSW do płk. Konstantego Tembłowskiego z Wydziału XVIII Departamentu I MSW], 8 I 1986.
AIPN, BU 1789/323, Postanowienie o wpisaniu Cudzoziemca do indeksu osób niepożądanych w PRL, 2 XI 1976.
AIPN, BU 1789/323, Raport, 20 IV 1976.
AIPN, BU 1789/323, Szyfrogram nr 4445 z Londynu, 22 IX 1976.
AIPN, BU 1789/323, Szyfrogram nr 7654 z Londynu, 30 IX 1986 r.
AIPN, BU 3650/204, Program telewizji angielskiej TVS pt. „The Human Factor" (reż. Andrew Barr) [1988], kaseta VHS.
AIPN, Gd 750/73, Fabularyzowany film dokumentalny „Strike. The Birth of Solidarity" [1982], kaseta VHS.
AIPN, Ld 0040/38, [Pismo kpt. Stanisława Derwińskiego, z-cy naczelnika Wydziału X Departamentu I MSW do płk. Tadeusza Kolczyńskiego, kierownika Inspektoratu I SB WUSW w Łodzi], 25 VII 1986.
AIPN, Ld 0040/38, Raport o zezwolenie na przeprowadzenie rozmowy z ob. Pobóg-Malinowskim Tomaszem, 4 VI 1977.

**Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP** (ODiZP TVP)

ODiZP TVP, 2001/98, t. 1, Newsweek 25 czerwca 84 [1984].
ODiZP TVP, 2001/98, t. 1, [Pismo Tadeusza Hołuja, przewodniczącego Rady Programowej Ośrodka Kultury „Krakowska Kuźnica" do Mirosława Wojciechowskiego, przewodniczącego Komitetu d/s Radia i Telewizji], 29 VIII 1984.
ODiZP TVP, 2001/98, t. 2, An Outline of Idea (Script) [1984].
ODiZP TVP, 2001/98, t. 2, Квадратура круга, [1984].
ODiZP TVP, 2001/98, t. 2, Ostrzeżenie dotyczące „Kwadratury koła" [1984].
ODiZP TVP, 2001/98, t. 2, Sprawozdanie z podróży zagranicznej na Targi canneńskie MIP – 1984 [1984].
ODiZP TVP, 2174/37, Kwadratura koła [1989].
ODiZP TVP, 4627/67, A388. Komunikat z badań. Opinie o filmie „Kwadratura koła" [VII 1984].

ODiZP TVP, 4627/84, Komunikat z badań nr 9/361. „Stosunki Państwo–Kościół w opinii społecznej”, [luty 1985 r.].

**Dokumenty opublikowane i pozostałe**

Informacja [Biura Prasowego Rządu] na temat rozmów przedstawicieli Komitetu ds. Radia i Telewizji oraz KKP NSZZ „Solidarność”, 29 VIII 1981, [w:] Polskie Radio i Telewizja Polska w okresie legalnej działalności NSZZ „Solidarność” 1980–1981. Dokumenty, G. Majchrzak, P. Pleskot (red.), Warszawa 2025 (e-book).

Informacja [Biura Prasowego Rządu] o dalszym ciągu rozmów przedstawicieli Komitetu ds. Radia i Telewizji i KKP NSZZ „Solidarność”, 31 VIII 1981, [w:] Polskie Radio i Telewizja Polska w okresie legalnej działalności NSZZ „Solidarność” 1980–1981. Dokumenty, G. Majchrzak, P. Pleskot (red.), Warszawa 2025 (e-book).

[Stenogram audycji „Komentarz Polityczny Dnia” w Programie IV Polskiego Radia], 12 IX 1981, [w:] Polskie Radio i Telewizja Polska w okresie legalnej działalności NSZZ „Solidarność” 1980–1981. Dokumenty, G. Majchrzak, P. Pleskot (red.), Warszawa 2025 (e-book).

[Okólnik dyrektora DPWKiN w sprawie przyjazdów dziennikarzy zagranicznych do Polski], 19 VIII 1980 r., [w:] Polskie Dokumenty Dyplomatyczne. 1980, lipiec–grudzień, P. Długołęcki (red.), Warszawa 2020.

Szyfrogram Nr 1214/1V z Londynu, 24 X 1980 r., [w:] Polskie Dokumenty Dyplomatyczne. 1980, lipiec–grudzień, P. Długołęcki (red.), Warszawa 2020.

Szyfrogram Nr 2760/111 z Londynu, 3 IX 1980 r., [w:] Polskie Dokumenty Dyplomatyczne. 1980, lipiec–grudzień, P. Długołęcki (red.), Warszawa 2020.

Szyfrogram Nr 3384/TII z Londynu, 16 IX 1980 r., [w:] Polskie Dokumenty Dyplomatyczne. 1980, lipiec–grudzień, P. Długołęcki (red.), Warszawa 2020.

Side by side with real Lech Walesa [materiał prasowy z fotosem z filmu], (w zbiorach autora).

**Korespondencja**

Korespondencja elektroniczna z Wiesławem Bielińskim, listopad 2023 (e-mail w zbiorach autora).

Korespondencja elektroniczna z Jakubem Dąbrowskim, wrzesień 2025 (e-mail w zbiorach autora).

Korespondencja elektroniczna z Jackiem Fedorowiczem, styczeń 2024 (e-mail w zbiorach autora).

Korespondencja elektroniczna z Joanną Kanską, grudzień 2025 (e-maile w zbiorach autora).
Korespondencja elektroniczna z Peterem Kennardem, kwiecień 2025 (e-mail w zbiorach autora).
Korespondencja elektroniczna z Pawłem Kęską, lipiec 2025 (e-maile w zbiorach autora).
Korespondencja elektroniczna z Robem Mallowsem, lipiec 2025 (e-maile w zbiorach autora).
Korespondencja elektroniczna z Ośrodkiem Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., październik i grudzień 2025 (e-maile w zbiorach autora).

**Rozmowy przeprowadzone przez autora rozprawy**

Rozmowa z Dorotą Dianą Brodowski, luty 2025 (notatka z rozmowy w zbiorach autora).
Rozmowa z Maximem Fordem, wrzesień 2025 (notatka z rozmowy w zbiorach autora).
Rozmowa z Bogdanem Lisem, sierpień 2025 (notatka z rozmowy w zbiorach autora).
Rozmowa z Waldemarem Płocharskim, marzec 2023 (notatka z rozmowy w zbiorach autora).
Rozmowa z Lwem Rywinem, grudzień 2023 (notatka z rozmowy w zbiorach autora).
Rozmowa z Konradem Szołajskim, czerwiec 2025 (notatka z rozmowy w zbiorach autora).

**Publikacje zwarte**

Adams M., *Mike Hodges*, Harpenden 2001.
Aitken I., *Grierson, John*, [w:] *Encyclopedia of the documentary film. Volume 1. A–G*, I. Aitken (red.), London – New York, 2006.
*Aparat represji wobec księdza Jerzego Popiełuszki 1984. Tom 2. Śledztwo w sprawie uprowadzenia i zabójstwa ks. Jerzego Popiełuszki*, J. Gołębiewski (red.), Warszawa 2014.
*BBC Annual Report and Accounts 1990/91*, London 1991.
*BBC Annual Report and Handbook 1983*, London 1982.
*BBC Annual Report and Handbook 1984*, London 1983.
*Bibuła*, J. Strękowski (red.), Warszawa 2019.
Bilecki A., *„Gastarbeiterzy i abnegaci". Wokół telewizyjnej premiery* Fuchy *Jerzego Skolimowskiego w PRL*, [w:] *Filmowcy w rzeczywistości politycznej Polski Ludowej*, F. Gańczak, S. Ligarski (red.), Szczecin – Warszawa 2025.
Bilecki A., *Lech Wałęsa płacze. Rekonstrukcja i kreacja strajku sierpniowego w filmie „Dagar i Gdansk" (1981)* [tekst w druku].
Bilecki A., *„Zagrodzić drogę taczkom". Rola filmów Romana Wionczka* Godność *i* Czas nadziei *w kształtowaniu wizerunku „Solidarności"*, [w:] *Kino w cieniu kryzysu. Studia i szkice*

*o polskiej kinematografii pierwszej połowy lat 80.*, P. Kurpiewski, P. Zwierzchowski (red.), Bydgoszcz 2022.

Bocian R., Zabłocki M.J., *Angielsko-polski słownik terminologii filmowej*, Warszawa 2008.

Brandt G.W., *Introduction*, [w:] *British Television Drama in the 1980s*, G.W. Brandt (red.), Cambridge 1993.

Brown M., *A Licence to Be Different: The Story of Channel 4*, London 2007.

Burzyńska A.R., Kościelniak M., Kwaśniewska M., Niziołek G., *Autocenzura i cenzura. Nowe ujęcia*, Kraków 2024.

Cenckiewicz S., *Anna Solidarność. Życie i działalność Anny Walentynowicz na tle epoki*, Poznań 2010.

Chester L., *Tooth & Claw. The inside story of 'Spitting Image'*, London 1986.

Ciment M., *Wywiad z Jerzym Skolimowskim*, tłum. H. Malarowska, „Film na Świecie" 1983, nr 2–3.

Combs R., *Zagubieni w przekładzie*, tłum. L. Niekrasz, „Film na Świecie" 1983, nr 2–3.

Corner J., *British TV Dramadocumentary: Origins and Developments*, [w:] *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*, A. Rosenthal (red.), Carbondale 1999.

Craig M., *The Crystal Spirit. Lech Walesa and his Poland*, London 1988.

Czyżewski A., Spodenkiewicz P., *Zbigniew Faliński, Jerzy Kmitowski, Wiktor Malski i Henryk Maciejewski – autorzy broszur propagandowych z 1968 roku*, [w:] *Nie tylko niezłomni i kolaboranci... Postawy dziennikarzy w kraju i na emigracji 1945–1989*, T. Wolsza, P. Wójtowicz (red.), Warszawa 2014.

Dabert D., *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Poznań 2003.

Daszkiewicz K., *Uprowadzenie i morderstwo ks. Jerzego Popiełuszki*, Poznań 1990.

Davies C., *Puritanical and politically correct? A critical historical account of changes in the censorship of comedy by the BBC*, [w:] *The Social Faces of Humour*, G. Paton, Ch. Powell, S. Wagg [red.], Abingdon 2018 (e-book).

Degli-Esposti C., *Postmodernism(s)*, [w:] *Postmodernism in the Cinema*, C. Degli-Esposti (red.), New York – Oxford 1998.

Druick Z., Williams D., *The Grierson Effect. Tracing Documentary's International Movement*, London 2014.

Dudek A., Gryz R., *Komuniści i kościół w Polsce (1945–1989)*, Kraków 2006.

Eliot T.S., *Mord w katedrze*, tłum. J.S. Sito, Warszawa 1988.

Elsaesser T., *British Television in the 1980s: Through the Looking Glass*, [w:] *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, T. Elsaesser (red.), Amsterdam, 2005.
Emmanuel S., *Channel 4*, [w:] *Encyclopedia of Television*, H. Newcomb (red.), London 2004.
Fischer L., *Body Double. The Author Incarnate in the Cinema*, New Brunswick, New Jersey, and London 2013.
Fishman Ch., *Solidarność w Gdańsku. Solidarity in Gdańsk*, Gdańsk 2020.
Fortuna G. jr., *Elektroniczny bandyta*, Gdańsk 2025 (e-book).
Freedman D., *The Labour Party and the origins of ITV. How Her Majesty's opposition grew to like commercial television*, [w:] *Television. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. *Volume I*, T. Miller (red.), London 2003.
Friszke A., *Sprawa jedenastu*, Kraków 2017.
Frybes M., *Reakcje Zachodu na polski Sierpień*, „Wolność i Solidarność" 2010, nr 1.
Frybes M., *Społeczne reakcje Zachodu na fenomen „Solidarności" i rola emigracyjnych struktur związku 1980–1989*, [w:] *NSZZ „Solidarność" 1980–1989. Tom 2. Ruch społeczny*, Ł. Kamiński, G. Waligóra (red.), Warszawa 2010.
Gieszczyńska R., *Antonowicza Marcina sprawa*, [w:] *Encyklopedia Solidarności. Opozycja w PRL 1976–1989. Tom IV*, J. Olaszek (red.), Warszawa 2020.
Giles P., *History with holes*, [w:] *Fires were started. British Cinema and Thatcherism*, L. Friedman (red.), London–New York 2006.
Głębocki H., *Maleszka Lesław*, [w:] *Encyklopedia Solidarności. Opozycja w PRL 1976–1989. Tom IV*, J. Olaszek [red.], Warszawa 2020.
Głowa J., *Portrety zbiorowe w dokumentalnych „filmach tłumnych"*, [w:] M. Jankun-Dopartowa, M. Przylipiak (red.), *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*, Kraków 1996.
Goddard P., Corner J., Richardson K., *Public issue television. World in Action, 1963-98*, Manchester 2007.
Goodwin P., *Television under the Tories. Broadcasting policy 1979–1997*, London 1998.
Goodwyn L., *Jak to zrobiliście? Powstanie Solidarności w Polsce*, tłum. B. Łączek, K. Rosner, Gdańsk 1992.
Gruszczak A., *Rozpad ZSRR*, [w:] *Historia polityczna świata XX wieku. 1945–2000*, M. Bankowicz (red.), Kraków 2004.
Gruszczak A., *Watykan – pontyfikat papieża-pielgrzyma*, [w:] *Historia polityczna świata XX wieku. 1945–2000*, M. Bankowicz (red.), Kraków 2004.

Harper S., *Women in British Cinema. Mad, Bad and Dangerous to Know*, London–New York 2000.

Hart G., *For Our Freedom And Yours. Za naszą i waszą wolność. A History of The Polish Solidarity Campaign of Great Britain 1980–1994*, London 1995.

Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.

Heruday-Kiełczewska M., *„Solidarność" nad Sekwaną. Działalność Komitetu Koordynacyjnego NSZZ „Solidarność" w Paryżu 1981–1989*, Gdańsk 2016.

Hill J., *Film and Television: A new relationship*, [w:] *British Cinema. Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Volume I: British Cinema Past and Present*, R. Murphy (red.).

*Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, M. Hendrykowska (red.), Poznań 2015.

Holland P., *The Angry Buzz. "This Week" and Current Affairs Television*, London 2006.

Holm I., Jacobi S., *Acting My Life. An Autobiography*, London 2004.

Hunt A., "*Talking Heads": "Bed Among the Lentils"(Alan Bennett)*, [w:] *British Television Drama in the 1980s*, G.W. Brandt (red.), Cambridge 1993.

Hunt L., *Cult British TV comedy*, Manchester 2013.

Jankun-Dopartowa M., *Fałszywa inicjacja bohatera. Młode kino lat siedemdziesiątych wobec założeń programowych Młodej Kultury*, [w:] M. Jankun-Dopartowa, M. Przylipiak (red.), *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*, Kraków 1996.

Jankun-Dopartowa M., *Gorzkie kino Agnieszki Holland*, Gdańsk 2006.

Jaroszyński A., *Polska i Polacy okresu Solidarności w prozie brytyjskiej*, „Ekspresje" 2015 [2016], nr VI.

Jazdon M., Pławuszewski P., *Polski film dokumentalny lat siedemdziesiątych. Nic o nas bez nas*, [w:] *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, M. Hendrykowska (red.), Poznań 2015.

*Jerzy Skolimowski o sobie. Całe życie jak na dłoni. Rozmawiał Jerzy Uszyński*, „Film na Świecie" 1990, nr 373.

Kaniecki P., *Z archiwum KC PZPR: Sprawa „Austerii" Jerzego Kawalerowicza*, „Studia Filmoznawcze" 2009, nr 30.

Karaś D., Sterlingow M., *Walentynowicz. Anna szuka raju*, Kraków 2020 (e-book).

Kavka M., *News magazines and television current affairs programming*, [w:] *Encyclopedia of the documentary film. Volume 2. H–O*, I. Aitken (red.), London–New York 2006.

Kazański A., *Młynik-Shawcross Anna*, [w:] *Encyklopedia Solidarności. Opozycja w PRL 1976–1989. Tom IV*, J. Olaszek (red.), Warszawa 2020.

Kazański A., *Wehrstein Janina*, [w:] *Encyklopedia Solidarności. Opozycja w PRL 1976–1989. Tom IV*, J. Olaszek (red.), Warszawa 2020.
Kennard P., *Visual Dissident*, London 2019.
Kerski B., *Zaczęło się w Gdańsku… Perspektywy rozwoju Europejskiego Centrum Solidarności*, „Wolność i Solidarność" 2011, nr 2.
Kindziuk M., *Jerzy Popiełuszko. Biografia*, Kraków 2018.
*Kino brytyjskie. Część I*, „Kwartalnik Filmowy" 2005, nr 52.
*Kino brytyjskie. Część II*, „Kwartalnik Filmowy" 2006, nr 53.
Klejsa K., *Obcy we mnie, obcy wśród nas. Doświadczenie emigracyjne w brytyjskich filmach Jerzego Skolimowskiego („Fucha" i „Najlepszą zemstą jest sukces")*, „Kwartalnik Filmowy" 2006, nr 53.
Kłosowski A.P., *Wielka Brytania wobec stanu wojennego w Polsce (1981–1983)*, Toruń 2021.
Kornacki K., *Naga władza. Polskie kino erotyczne schyłkowego PRL-u*, „Studia Filmoznawcze" 2008, tom 29.
Kornacki K., *Polityka, psychologia i człowiek – twórczość Marcela Łozińskiego*, „Kwartalnik Filmowy" 1998, nr 23.
Kornacki K., *Wizerunek Boga i zaświatów w kinie współczesnym*, „Ethos" 2010, R. 23, nr 1.
Kosińska K., *Kino brytyjskie: realizm społeczny i kino dziedzictwa*, [w:] *Historia kina. Tom 4: Kino końca wieku*, T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), Kraków 2019.
Krzemiński I., *Pamięć Solidarności w świadomości społecznej*, „Wolność i Solidarność" 2010, nr 1.
*Kto był kim w drugim obiegu? Słownik pseudonimów pisarzy i dziennikarzy 1976–1989*, D. Świerczyńska (red.), Warszawa 1995.
Kundera M., *Księga śmiechu i zapomnienia*, tłum. P. Godlewski, A. Jagodziński, Warszawa 2013.
Laba R., *The roots of Solidarity. A political sociology of Poland's working-class democratization*, Princeton 1991.
Lay S., *British Social Realism. From documentary to Brit-Grit*, London–New York 2002.
Lee H., *Tom Stoppard. A Life*, New York 2021, s. 343–346.
Leszkowicz T., *Spadkobiercy Mieszka, Kościuszki i Świerczewskiego. Ludowe Wojsko Polskie jako instytucja polityki pamięci historycznej*, Warszawa 2022.
Ligarski S., *Polityka władz komunistycznych wobec twórców kultury w latach 1945–1989*, „Pamięć i Sprawiedliwość" 2014, nr 2.
Limon J., *Obroty przestrzeni*, Gdańsk 2008.

Lindley R., *Panorama. Fifty years of pride and paranoia*, London 2003.
Lubelski T., *Historia kina polskiego 1895–2014*, Kraków 2015.
Lubelski T., *Historia niebyła kina PRL*, Kraków 2012.
Lubelski T., *Krzysztof Krauze – młodszy brat kina moralnego niepokoju*, [w:] *Autorzy kina polskiego. Tom 3*, G. Stachówna, B. Żmudziński (red.), Kraków 2007.
Łazarewicz C., *Żeby nie było śladów. Sprawa Grzegorza Przemyka*, Wołowiec 2016.
Machcewicz A., *Bunt. Strajki w Trójmieście. Sierpień 1980*, Gdańsk 2015.
Majchrzak G., Pleskot P., *Kontrola i propaganda, czyli niezmienne cele władz*, [w:] *Polskie Radio i Telewizja Polska w okresie legalnej działalności NSZZ „Solidarność" 1980–1981. Dokumenty*, G. Majchrzak, P. Pleskot (red.), Warszawa 2025 (e-book).
Majchrzak G., Pleskot P., *NSZZ „Solidarność" i spory o mass media*, [w:] *Polskie Radio i Telewizja Polska w okresie legalnej działalności NSZZ „Solidarność" 1980–1981. Dokumenty*, G. Majchrzak, P. Pleskot (red.), Warszawa 2025 (e-book).
*Mały rocznik filmowy 1981*, Warszawa 1982.
*Mały rocznik filmowy 1986*, Warszawa 1987.
Manghani S., *Television documentary: Overview*, [w:] *Encyclopedia of the documentary film. Volume 3. P–Z*, I. Aitken (red.), London – New York, 2006.
Mayne L., *Channel 4 and the British Film Industry. 1982–1998*, Edinburgh 2024.
Mazowiecki T., *Internowanie*, Warszawa 1982.
Mazierska E., *Polish martial law of 1981 seen from abroad*, „New Cinemas. Journal of Contemporary Film" 2009, Volume 7, Number 3.
Mąka-Malatyńska K., *Agnieszka Holland*, Warszawa 2009.
McEwan I., *The Ploughman's Lunch*, London 1985.
Mikułowski Pomorski J., *Jak narody porozumiewają się ze sobą w komunikacji międzykulturowej i komunikowaniu medialnym*, Kraków 2012.
Milewicz E., *Ja, happening, stocznia*, „Wolność i Solidarność" 2010, nr 1.
Misiak A., *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym – PRL i USA. Analiza socjologiczna*, Kraków 2006.
Morawska-Muthesius K., *„Ostatnie wyjście" „uchodźcy przez pomyłkę" z Europy Wschodniej. Kino na prawach gościnności i przedstawienia*, „Kwartalnik Filmowy" 2015, nr 52.
Mydlarska A.M., *Filmowy obraz stoczni*, [w:] *Historia Stoczni Gdańskiej*, K. Knoch, J. Kufel, W. Polak i in. (red.), Gdańsk 2016.
Neale S., *The Sketch show*, [w:] *The Television Genre Book*, G. Creeber (red.), London 2015.
Nichols B., *Introduction to Documentary*, Indiana 2017 (e-book).

Oborne P., *Provoking Debate*, [w:] *Channel 4 at 25*, R. Boycott, M. Etherington-Smith (red.), London 2008.
Olaszek J., *„Nieliczni ekstremiści". Podziemna Solidarność w propagandzie stanu wojennego*, Gdańsk 2010.
Ostrowska E., *Duma i uprzedzenie – krytyczne dyslokacje filmu „Zabić księdza" Agnieszki Holland*, „Kwartalnik Filmowy" 2021, nr 116.
Pabiś-Orzeszyna M., *Zwrot historyczny w badaniach filmoznawczych*, Łódź 2020.
Paczkowski A., *Droga do „mniejszego zła". Strategia i taktyka obozu władzy lipiec 1980 – styczeń 1982*, Kraków 2002.
Paczkowski A., *Wojna polsko-jaruzelska*, Warszawa 2021.
Paget D., *Documentary drama: Critical overview*, [w:] *Encyclopedia of the documentary film. Volume 1. A–G*, I. Aitken (red.), London – New York, 2006.
Paget D., *Dramadoc? Docudrama? The Limits and Protocols of a Televisual Form*, [w:] *The Documentary Film Book*, B. Winston (red.), London 2013.
Paget D., *No other way to tell it. Docudrama on film and television*, Manchester 2011.
Paget D., *United Kingdom: Documentary drama*, [w:] *Encyclopedia of the documentary film. Volume 3. P–Z*, I. Aitken (red.), London – New York, 2006.
Paietta A.C., *Saints, Clergy and Other Religious Figures on Film and Television, 1895-2003*, Jefferson 2005.
*Panopticum bzdury, czyli Polska 1982 w krzywym zwierciadle „wolnej prasy"*, Warszawa 1982.
Patek A., *Polscy aktorzy emigranci w powojennym filmie brytyjskim (do 1989 r.)*, „Kwartalnik Filmowy" 2016, nr 95.
Paziewski M., *Debata robotników z Gierkiem. Szczecin 1971*, Warszawa 2010.
Persak K., *Sprawa Henryka Hollanda*, Warszawa 2006.
Petrie D., *Creativity and Constraint in the British Film Industry*, New York 1991.
Pleskot P., *Kłopotliwa panna „S". Postawy polityczne Zachodu wobec „Solidarności" na tle stosunków z PRL (1980–1989)*, Warszawa 2013.
Płażewski J., *Historia filmu 1895–2005*, Warszawa 2010.
Preizner J., *Kamienie na macewie. Holokaust w polskim kinie*, Kraków–Budapeszt 2012.
Przeperski M., *Mieczysław F. Rakowski. Biografia polityczna*, Warszawa 2021.
Przeperski M., *Mieczysław Rakowski w Stoczni Gdańskiej – 25 sierpnia 1983 roku*, [w:] *Historia Stoczni Gdańskiej*, K. Knoch, J. Kufel, W. Polak i in. (red.), Gdańsk 2016.

Przylipiak M., *Film dokumentalny jako gatunek retoryczny*, „Kwartalnik Filmowy" 1998, nr 23.
Przylipiak M., *Film dokumentalny okresu klasycznego*, [w:] *Kino klasyczne. Historia kina. Tom 2*, T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), Kraków 2012.
Przylipiak M., *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk–Słupsk 2004.
Pyłat J., *Sympatycy Solidarności Walczącej w Wielkiej Brytanii*, „Biuletyn IPN" 2017, nr 5.
Rachwald A.R., *In search of Poland. The superpowers' response to Solidarity 1980-1989*, Stanford 1990.
Reeves G., *"Tumbledown" (Charles Wood) and "The Falklands Play" (Ian Curteis). The Falklands faction*, [w:] *British Television Drama in the 1980s*, G.W. Brandt (red.), Cambridge 1993.
Robinson W.S., *Speak Well of Me: The Authorised Biography of Ronald Harwood*, London–New York–Dublin 2022.
Romejko A., *Polacy w Wielkiej Brytanii: interpretacja mimetyczna*, Tuchów 2015.
Rosenthal A., *Writing, Directing, And Producing Documentary Films And Videos*, Carbondale and Edwardsville 2002.
Rothschild H., *Labour of Love*, [w:] *Channel 4 at 25*, R. Boycott, M. Etherington-Smith (red.), London 2008.
Ruane K., *Racja stanu – zabić księdza*, tłum. D. Chylińska, Kraków 2008.
Rupnik J., *The Other Europe*, London 1988.
Rupnik J., *Wojna i pokój*, „Aneks" 1984, nr 33.
Ryziński R., *Hiacynt. PRL wobec homoseksualistów*, Wołowiec 2021.
Schreiber P., *Solidarność niemożliwa. „Squaring the Circle" Toma Stopparda*, „Didaskalia" 2014, nr 121–122.
Sebastian T., *Cień szpiega*, tłum. B. Flisiuk i in., Czeladź 1990.
Sebastian T., *Nice Promises*, London 1985.
Sherman K., *United Kingdom*, [w:] *Encyclopedia of the documentary film. Volume 3. P–Z*, I. Aitken (red.), London – New York, 2006.
Singer D., *The Road to Gdansk. Poland and the USSR*, New York–London 1982.
Skotarczak D., *Artyści w filmach kina moralnego niepokoju*, „Pamięć i Sprawiedliwość" 2022, nr 2.
Skórzyński J., *Krótka historia Solidarności. 1980–1989*, Gdańsk 2014.
Skórzyński J., *Zadra. Biografia Lecha Wałęsy*, Gdańsk 2009 (e-book).
*Słowa oskarżenia i obrony*, Warszawa 1985.

Stempel J.D., Pringle Jr. R.W., Stempel T., *Intelligence and the Cinema*, „International Journal of Intelligence and CounterIntelligence" 2002, Vol. 15.
Stoppard T., *Introduction*, [w:] *Idem*, *Squaring the Circle*, London 1984.
Surmiak-Domańska K., *Kieślowski. Zbliżenie*, Warszawa 2018 (e-book).
Sutherland H., *Competitive Writing: BBC 'Public Service' Television Light Entertainment and Comedy in the 1970s and 1980s*, „Journal of Screenwriting" 2011, Vol. 2, no. 1.
Szarłat A., *SPATiF. Upajający pozór wolności*, Wołowiec 2022.
Szydłowska A., *Od solidarycy do TypoPolo. Typografia a tożsamości zbiorowe w Polsce po roku 1989*, Wrocław 2018.
Topolski J., *Teoretyczne problemy wiedzy historycznej. Antologia tekstów*, E. Domańska (red.), Poznań 2016.
Tracey M., *In the culture of the eye. Ten years of "Weekend World"*, London 1983.
Uchman J., *Angielscy dramaturdzy o polskim totalitaryzmie: „Squaring the Circle" Toma Stopparda i „The Deliberate Death of a Polish Priest" Ronalda Harwooda*, „Neofilologia. Zeszyty naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Płocku", Płock 2003, Tom IV.
Van Heuckelom K., *Nostalgia, solidarność, (im)potencja. Obrazy polskiej migracji w kinie europejskim (od niepodległości do współczesności)*, Kraków 2022.
Wagg S., *Everything else is propaganda: The politics of alternative comedy*, [w:] *The Social Faces of Humour*, G. Paton, Ch. Powell, S. Wagg [red.], Abingdon 2018 (e-book).
Wajda A., *Notesy 1942–2016. Wybór. Tom II, 1979–1988*, T. Lubelski, A. Morstin (oprac.), Kraków 2024.
Wałęsa L., *Droga do prawdy. Autobiografia*, Warszawa 2008.
Wasilewski W., *Związek Sowiecki wobec podejmowania sprawy Katynia w Wielkiej Brytanii*, „Zeszyty Katyńskie" 2007, nr 22.
Weschler L., *The Passion of Poland. From Solidarity Through the State of War*, New York, 1984.
Wiant J.A., *Spy Fiction, Spy Reality*, „American Intelligence Journal" 2004, Vol. 22.
Woodhead L., *Dramatized documentary. The Guardian lecture*, [w:] *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*, A. Rosenthal (red.), Carbondale 1999.
Woroszylski W., *Dzienniki. Tom 1. 1953–1982*, Warszawa 2017 (e-book).
Woroszylski W., *Dzienniki. Tom 2. 1983–1987*, Warszawa 2018 (e-book).
Woroszylski W., *Dzienniki. Tom 3. 1988–1996*, Warszawa 2019 (e-book).
*„Wszystkie seanse zarezerwowane". Z Andrzejem Zajączkowskim rozmawia Adam Wyżyński*, „Zeszyty Telewizyjne" 2003, nr 9.

Wyżyński A., *Filmowe świadectwa narodzin „Solidarności" i ich trudna droga na ekran*, [w:] *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, red. K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2008.
*XXII Plenum KC PZPR. Podstawowe dokumenty i materiały*, Warszawa 1986.
Zając E., Litwińska M., *Włosika Bogdana śmierć*, [w:] *Encyklopedia Solidarności. Opozycja w PRL 1976–1989. Tom III*, J. Olaszek (red.), Warszawa 2020.
Zamoyski A., *Własną drogą. Osobliwe dzieje Polaków i ich kultury*, tłum. A. Zgorzelska, Kraków 2002.
Zaremba M., *Wielkie rozczarowanie. Geneza rewolucji Solidarności*, Kraków 2023 (e-book).
*„Zawsze głosiłem prawdę". Nauczanie społeczne w wypowiedziach księdza Jerzego Popiełuszki. Wybór źródeł*, oprac. P. Kęska, Warszawa 2023.
Zblewski Z., *Węgry – gulaszowy socjalizm*, [w:] *Historia polityczna świata XX wieku. 1945–2000*, M. Bankowicz (red.), Kraków 2004.

**Artykuły w prasie**

A. [pseud.], *KKP NSZZ „Solidarność" zakończyła obrady*, „Wieczór Wybrzeża", 4–6 IX 1981.
A. [pseud.], *Zjazdowe refleksje*, „Wieczór Wybrzeża", 7 IX 1981.
Ackroyd P., *Unhappy medium*, „The Spectator", 4 VI 1983.
Adair G., *Success Is the Best Revenge*, „Sight & Sound" 1985, Vol. 54, nr 1.
Adams J., *British comedy tops TV Rockies*, „Edmonton Journal", 8 VI 1985.
*A first for MacShane*, „The Guardian", 5 IX 1981.
*All agree the Polish basics*, „The Observer", 24 I 1982.
Andrzejewska K., *Relacja na jubileusz*, „Odrodzenie" 1988, nr 45.
*Angielskie filmy z lat 1945–1965 na ekranie „Iluzjonu"*, „Życie Warszawy", 6 X 1988.
*Antypolskie imprezy administracji USA*, „Trybuna Ludu", 1 II 1982.
*Antypolski program amerykańskiej propagandy*, „Kurier Szczeciński", 1 II 1982.
Appleyard B., *A tension rooted in ideas*, „The Times", 14 VII 1981.
Appleyard Ch., *Lesbians get the last laugh*, „Daily Mirror", 18 III 1988.
(ard, rak) [pseud.], *W telewizji pokazali. „W Solidarności"*, „Gazeta Wyborcza", 24–25 VIII 1991.
Ariel [pseud.], *Clear account of a paradox in a Communist state*, „Liverpool Echo", 10 IX 1974.
Arnold-Forster V., *Enter the Mummers*, „The Guardian", 9–10 VIII 1985.
Ascherson N., *Poland's 20th-century struggles*, „History Today" 1987, Vol. 37, Issue 6.

Ascherson N., *The East-of-centre vendettas that give Poland a bad name*, „The Independent", 24 IV 1991.
Ascherson N., *The game played in Poland*, „The Observer", 18 XII 1983.
Ascherson N., *Zmagania Polski w XX wieku*, tłum. E.M. Turska, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1987, nr 9.
Bake. [pseud.], *The Struggles for Poland*, „Variety", 24 VI 1987.
Banaszkiewicz E., *Interpress-Film. Trudna sztuka propagandy*, „Ekran" 1977, nr 8.
Banks-Smith N., *Beauty tips for Magda*, „The Guardian", 8 XI 1985.
Banks-Smith N., *Massacre of the innocents*, „The Guardian", 15 XII 1989.
Banks-Smith N., *Square bashing*, „The Guardian", 1 VI 1984.
*Baptism of defiance*, „Daily Post", 11 IV 1983.
Barnes J., *Tom Stoppard's Solidarity*, „The Observer", 3 VI 1984.
*BBC „kłusuje" wśród dziennikarzy ITN*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1989, nr 7.
BC [pseud.], *Solidarity film sold to Poles*, „Broadcast", 1 VI 1984.
Behr E., *A Tale of Inexorable Doom*, „Newsweek International", 25 VI 1984.
Berry D., *Putting Poland in perspective*, „Broadcast", 11 I 1985.
Bhegani B., *Rushes*, „Broadcast" 30 XI 1981.
Billson A., *Poles apart*, „The Times", 6 V 1989.
Bittan D., *Stark Film on the Death of Freedom*, „Philadelphia Daily News", 16 XII 1982.
Blackadar B., *Solidarity docudrama a striking film*, „The Toronto Star", 5 I 1982.
Bookbinder A., *Polish television comes of age. 'A mood of quiet defiance is breaking some of the old taboos'*, „The Listener", 10 IX 1981.
Boniecka E., *Teatr Laboratorium w brytyjskich oczach*, „Życie Warszawy", 10 X 1969.
Borowski Z., *Prawdziwa rewolucja*, „Dziennik Polski", 29 VIII 1987.
Brelik B., *„Złota Róża" Montreux '88*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1988, nr 7.
Broncell Z., *Popiełuszko na angielskiej scenie*, „Dziennik Polski", 29 X 1985.
Bryson E., *The murder of Father Popieluszko*, „Evening Post", 3 VIII 1985.
Burgess K., *Tonight*, „Coventry Evening Telegraph", 10 XI 1980.
Carter S., *Jeden dzień w życiu redaktorki*, „Brytania" 1989, nr 3.
Castell D., *Winning streak?*, „The Sunday Telegraph", 23 V 1982.
*Channel Four's 'Tube' wins Gold Award*, „The Daily Telegraph", 5 XI 1984.
*Channel 4*, „Manchester Evening News", 15 II 1985.
*„Chcę sprzedawać polskie talenty". O Wałęsie i Frasyniuku. O dokumencie epickim. O polskim „Heimacie" – mówi Bolesław Sulik*, „Kino" 1991, nr 10.

*Circle squared*, „Evening Standard", 30 V 1984.
Cley J., *Beauty and the East*, „Radio Times", 2–8 XI 1985.
Clough P., *Poles angry over BBC programme*, „The Independent", 16 IV 1991.
Clover Ch., *The Deliberate Death of a Polish Priest*, „The Daily Telegraph", 9 X 1986.
Cockroft J., *Lech's revolution*, „The Northern Echo", 1 II 1991.
Cockroft J., *Lech Walesa: Poland's dictator of the future?*, „Dorset Echo", 2 II 1991.
Comely B., *TV look at play of priest's death*, „Broadcast", 22 III 1985.
Connolly R., *Ever wanted to throttle a critic?*, „Evening Standard", 5 XII 1983.
Connolly R., *Last night's view*, „The Standard", 14 XII 1982.
Connolly R., *Last night's view*, „The Standard", 18 V 1982.
Crewe C., *Sweeping out the top yard*, „Evening Standard", 15 VIII 1989.
*Critical review of the week*, „The Independent", 19 XI 1988.
Cybulski M., *Błędne koło do kwadratu*, „Dziennik Polski", 11 VI 1984.
Cybulski M., *I „Solidarności" świeczkę, i Jaruzelskiemu kaganek*, „Dziennik Polski", 11 II 1985.
Czapińska W., *Sto dni, sto nocy i co dalej?*, „Ekran" 1981, nr 24.
Czuchnowski W., *Sąd nad mordercami*, „Gazeta Wyborcza", 27 XII 2019.
Czyżowski A., *The Struggles for Poland. Publiczna dyskusja w POSK-u*, „Dziennik Polski", 25 XI 1987.
Davenport H., *Solidarity rivals crash over British campaign*, „The Observer", 10 I 1982.
Davies N., *O serialu*, „Dziennik Polski", 25 XI 1987.
Day-Lewis S., *In Solidarity: president Lech Walesa*, „The Sunday Telegraph", 3 II 1991.
Day-Lewis S., *Poland: it seems further than the South Atlantic*, „The Daily Telegraph", 18 V 1982.
Day-Lewis S., *Reliving Poland's hour of agony*, „The Guardian", 13 XII 1982.
Day-Lewis S. , *The Poles who fled to Port Stanley*, „The Daily Telegraph", 25 II 1983.
Day-Lewis S., *The Polish tragedy*, „The Daily Telegraph", 14 XII 1982.
Dąbrowska A., *Ostatni z gniewnych*, „Rzeczywistość" 1988, nr 9.
de Courcy A., *Perfectly Peculiar*, „Evening Standard", 7 III 1988.
Dent B., *A bombardment of argument*, „International Herald Tribune", 25 V 1984.
Diehl J., *The VCR Cracks Censorship*, „The San Francisco Examiner", 6 IV 1986.
Doyle K., *The natural hero faced with an impossible task*, „Manchester Evening News", 30 V 1984.
Drecki R., *Wrogość i odrobina realizmu*, „Trybuna Ludu", 22 XII 1982.

Dugdale J., *Laughing Stocks*, „The Listener", 1 XI 1990.
Dunkley Ch., *Different slice of life*, „Financial Times", 10 V 1989.
Dyczewski L., *Świat w obiektywie: festiwal telewizyjny w Monte Carlo*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1981, nr 12.
*Dzieje Polski w amerykańskim obiektywie*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1986, nr 9.
E.M.T. [E.M. Turska], *Odcienie współczesnego życia*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1983, nr 1.
EMT [E.M. Turska], *„Dwa tygodnie w zimie"*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1983, nr 1.
Eveling S., *The Deliberate Death of a Polish Priest*, „The Scotsman", 11 X 1986.
*Exhibition for Poland*, „Marylebone and Paddington Mercury", 3 XII 1982.
*Fakty. Bonn*, „Film" 1983, nr 2.
Felstein R., *Miners: Fear distorts the truth*, „Broadcast", 1 VI 1984.
*Fiasko antypolskich „dni" w USA i Europie Zachodniej*, „Trybuna Ludu", 1 II 1982.
Fiddick P., *Manchester's Czech invasion*, „The Guardian", 19 VIII 1980.
Fiddick P., *The man at television's centre*, „The Guardian", 14 I 1982.
*Filmowe dokumenty Polski przed stanem wojennym*, „Dziennik Polski", 30 IX 1982.
*Four goes ahead with Poland docs*, „The Stage and Television Today", 15 VIII 1985.
Fraser C.G., *Television Week*, „The New York Times", 12 XII 1982.
French P., *A Jimmy Porter for our times*, „The Observer", 29 V 1983.
French S., *The art of faking it*, „The Sunday Times", 3 VI 1984.
Gilbert G., *Striking success story*, „The Independent", 29 VIII 1990.
Gilbert W.S., *Cold War put back on ice*, „The Independent", 18 X 1988.
Goodman W., *TV: 'Two Weeks in Winter', A Docudrama About Poland*, „The New York Times", 13 XII 1982.
Górski M., *Zaskoczenie w Szwecji*, „Dziennik Bałtycki", 15 X 1981.
Grajter J., *„To mój najtrudniejszy film". Andrzej Wajda o „Człowieku z żelaza"*, „Dziennik Bałtycki", 20–22 II 1981.
Grimley T., *An eccentric look at modern Britain*, „Evening Mail", 14 II 1985.
Grzybowski A., *Obraduje KKP NSZZ „Solidarność"*, „Wieczór Wybrzeża", 3 IX 1981.
Harris R., *Whatever happened to Solidarity?*, „The Listener", 12 XII 1985.
Hebert H., *Propaganda war*, „The Guardian", 4 II 1991.
Hebert H., *The Deighton file reopened*, „The Guardian", 24 IX 1988.
Hooks B., *A timely reminder of Poles' anguish*, „The Age", 28 I 1982.

Houston P., *Cannes*, „Sight & Sound", 1982, Vol. 51, nr 3.
Howkins J., *Edinburgh television*, „Sight & Sound" 1985, Vol. 54, No. 4.
Hoyt J.A., *Keeping the Human Spirit Alive*, „Between the Species" 1994, Vol. 10, Issue 3.
Huges K., *The day a rebel struck lucky*, „The Toronto Star", 17 V 1982.
Hughes-Hallett L., *Last night's view*, „Evening Standard", 14 XII 1984.
Hughes-Hallett L., *Last night's view*, „Evening Standard", 12 II 1985.
(I.K.) [Ignacy Krasicki], *Antypolska fala w USA przybiera na sile*, „Trybuna Ludu", 30–31 I 1982.
*Imprezy na pomoc dla Polski*, „Dziennik Polski", 3 XII 1982.
*Informacje tygodnia. Inicjatywy obywatelskie*, „AS. Biuletyn pism związkowych i zakładowych" 1981, nr 59.
*In Poland they said «Nigdy!»*, „The Daily Telegraph", 20 IX 1976.
*Inside view of 'secret' Europe*, „Herald Express", 15 X 1988.
Irwin K., *Doubles, but Poles apart*, „Daily Mirror", 31 V 1984.
Isakiewicz E., *Angielska lekcja*, „Tygodnik Solidarność" 1991, nr 10.
Isakiewicz E., *Pan Prezydent – łajdak!*, „Tygodnik Solidarność" 1991, nr 15.
Isakiewicz E., *Prezydent z monarchią w tle*, „Tygodnik Solidarność" 1991, nr 18–19.
Jakubowicz K., *„Walki o Polskę": zachodnie spojrzenie na współczesną historię Polski*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1987, nr 3.
James C., *A man of iron*, „The Observer", 10 I 1982.
Janicka B., *Gra ze światłem*, „Film" 1988, nr 40.
Janicka B., *Koniec utopii świętej „S"*, „Film" 1991, nr 27.
j.a.n. [pseud.], *Popularność po amerykańsku*, „Sugestie" 1986, nr 9.
Johnson P., *Journalists as play actors*, „The Listener", 19 III 1981.
Johnson P., *Ploughman's lunch-break*, „The Daily Telegraph", 11 VI 1983.
Johnson S., *Films that came in from the cold*, „The Independent", 17 XI 1988.
Johnson S., *The Pope looks in*, „Manchester Evening News", 6 XII 1978.
Jones M., *Harsh truth under the glasnost gloss*, „The Sunday Telegraph", 23 X 1988.
Kaufman G., *A proud nation*, „Manchester Evening News", 4 VI 1987.
*Keep your eye on Four*, „The Daily Telegraph", 31 V 1984.
*Keep your eye on Four*, „The Times", 31 V 1984.
Kemp P., *The usual ventriloquist act*, „The Times", 15 VI 1984.
*Keys that fire a nation's spirit*, „Burton Mail", 7 XI 1986.
Klady L., *To Kill A Priest (Le Complot)*, „Variety", 7 IX 1988.

Klakson [J. Urban], *Polska*, „Szpilki" 1986, nr 2.
Klimczak E., *Dwa tygodnie zimą. Jak wojsko zajęło Polskę*, „Pogląd" 1982, nr 5.
Kołodyński A., *Od zimy do jesieni 1990. Rozmowa z Bolesławem Sulikiem*, „Film" 1990, nr 11.
Komornicki K., Bilanów K., *Nie wstydź się swej urody…*, „Polityka" 1975, nr 29.
„Konfrontacje" 1989, nr 1.
*Korczak In Solidarity…*, „Perthshire Advertiser", 1 II 1991.
Krywow T., *Półkownicy dokumentu*, „Ekran" 1980, nr 37.
*Kto finansował*, „Dziennik Polski", 19 IX 1987.
*Kto kłamie o „Stu dniach"*, „Ekran" 1981, nr 31.
KTT [K.T. Toeplitz], *„Kwadratura koła"*, „Polityka" 1984, nr 33.
KTT [K.T. Toeplitz], *Nie boję się psychoanalizy*, „Polityka" 1988, nr 42.
[kub] [pseud.], *Pełny surrealizm*, „Kultura" 1986, nr 9.
Kudelska M., *„In Solidarity". Rozmowa z Bolesławem Sulikiem*, „Tygodnik Solidarność" 1991, nr 35.
Lane S., *Imaginative view of Solidarnosc*, „Morning Star", 26 V 1984.
Last R., *Eastern bloc-buster*, „The Daily Telegraph", 19 X 1988.
Last R., *How the Poles go to the poll*, „The Daily Telegraph", 24 XI 1990.
Last R., *Privatization goes to Poland*, „The Daily Telegraph", 14 XII 1989.
Last R., *Seeds of discontent*, „The Daily Telegraph", 30 VIII 1990.
Lawson M., *Bulletin of things past*, „The Independent", 1 IX 1989.
*Lech Wałęsa do dziennikarzy*, „Dziennik Bałtycki – Samorządność", 4–6 IX 1981.
*Listy do redakcji*, „Dziennik Polski", 29 VI 1987.
*Listy do redakcji*, „Dziennik Polski", 8 VII 1987.
*Listy do redakcji*, „Dziennik Polski", 15 VII 1987.
*Listy do redakcji*, „Dziennik Polski", 9 IX 1987.
*Listy do redakcji*, „Polityka" 1988, nr 43.
Lloyd-Jones A., *Gwarancja na przyszłość*, „Brytania" 1988, nr 4.
Lobman J., *Obłudny spektakl*, „Trybuna Ludu", 1 II 1982.
Luliński D., *Instrument propagandowej agresji*, „Trybuna Ludu", 30–31 I 1982.
Lynott J., *A profile of Poland's struggle*, „The Gazette", 18 VI 1987.
Macdonald K., *Behind the scenes*, „Manchester Evening News", 14 VII 1984.
Macdonald K., *The right man for the job*, „Manchester Evening News", 17 V 1982.
Macdonald K., *Poor job, father*, „Manchester Evening News", 13 IV 1989.
Mafham R., *Clipped wings of a brave eagle…*, „South Wales Echo", 10 VI 1987.

Majchrzak G., *Milicjanci przeciwko władzy. Związek Zawodowy Funkcjonariuszy MO w 1981 roku*, „Mówią Wieki" 2013, nr 10.
Malcolm D., *End in view*, „The Guardian", 3 VII 1986.
Malcolm D., *One more from the heart*, „The Guardian", 17 XI 1988
Malcolm D., *Snakes and adders*, „The Guardian", 26 V 1983.
*Manifestacja „Solidarności Wiejskiej" w Zbroszy Dużej*, „Dziennik Polski", 12 IV 1983.
Marcinkiewicz M., *Artykuł 35*, „Polityka" 2017, nr 50.
Mather V., *American Dream that died*, „The Daily Telegraph", 17 XI 1988.
May T., *TVS cheers the Chancellor*, „The Guardian", 26 VI 1984.
McLeod P., *Gissa job, Lech!*, „Daily Mirror", 4 I 1984.
M.C. [Maciej Cybulski], *Polska zima w telewizji*, „Dziennik Polski", 15 XII 1982.
M.G. [pseud.], *Na antenach świata. Wielka Brytania*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1989, nr 3.
*„Miałem w życiu trochę szczęścia. Pecha zresztą też. Normalnie". Z Januszem Guttnerem rozmawia Katarzyna Bzowska-Budd*, „Odra" 2022, nr 6.
*„Mieć większe poczucie wolności" – z Agnieszką Holland rozmawia Florian Hryniewiecki*, „Kultura Niezależna" 1986, nr 24–25.
Miklaszewska-Chylak M., *W stronę papieża*, „Tygodnik Katolicki" 1984, nr 4.
Mills B., *Lech Walesa as seen by Stoppard*, „Los Angeles Times", 8 I 1984.
*Monday BBC-2*, „The Mail", 16 II 1985.
*Moonlighting*, „The Standard", 16 IX 1982.
Moses A., *British film production 1981*, „Sight & Sound", 1982, Vol. 51, nr 4.
Mrozińska M., *Telewizyjny dzień*, „Dziennik Bałtycki – Samorządność", 7 IX 1981.
*Na antenach świata*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1985, nr 3.
*Na antenach świata*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1985, nr 10.
*Na antenach świata. Film telewizyjny*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1989, nr 9.
*Na antenach świata. Magazyn dla homoseksualistów*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1989, nr 3.
*Na antenach świata. Programy dokumentalne*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1987, nr 5.
*Na antenach świata. Programy satelitarne*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1989, nr 8.
*Na antenach świata. Wielka Brytania*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1987, nr 5.
*Na antenach świata. Wielka Brytania*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1988, nr 11.
*Na antenach świata. Wielka Brytania*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1989, nr 7.

Naughton J., *Papal bull*, „The Listener", 27 V 1980.
Newnham D., *When the boat goes out for good*, „The Guardian", 15 VIII 1989;
*Newshound boys scoop interview with Walesa*, „The Argus", 15 IX 1989.
*Nine part story of Poland*, „The Stage and Television Today", 17 I 1985.
Nixon A., *Pulling back the curtain*, „News and Star", 11 IX 1989.
*No End*, „The Guardian", 3 X 1988.
(now) [pseud.], *Drugi dzień obrad KKP NSZZ „Solidarność"*, „Dziennik Bałtycki", 4–6 IX 1981.
*Nowy katalog NOWEJ*, „Puls" 1987, nr 36.
Obserwator [M. Karren-Zagórska], *Oko i ucho „Tygodnia Polskiego"*, „Dziennik Polski", 9 X 1976.
Obserwator [M. Karren-Zagórska], *Zbrodnia na ks. Popiełuszce*, „Dziennik Polski", 16 XI 1985.
O'Connell M., *Solidarity reigns - but doubts remain*, „Huddersfield Daily Examiner", 15 IX 1989.
Orkiszewski E., *Kontrowersyjny serial telewizji brytyjskiej*, „Za wolność i lud" 1988, nr 4.
(PAP), *Głośny film „W Solidarności"*, „Trybuna Śląska", 17–18 VIII 1991.
(PAP), *L. Wałęsa i inni działacze „Solidarności" w radiu i TV*, „Dziennik Bałtycki", 2 IX 1981.
*Paradoxes enjoyed*, „Herald Express", 26 V 1984.
Pawlicki M., *Dwór despoty*, „Film" 1991, nr 27.
Pawłowski W., *Bond zabija księdza*, „Polityka" 1988, nr 41.
Peltz J., *Mentalność i tradycja*, „Kultura" 1988, nr 50.
Penfold P., *Why York turned down 'Love Story'*, „Evening Chronicle", 21 VI 1984.
Petit Ch., *Transmission improbable*, „The Daily Telegraph", 27 V 1989.
Petley J., *Cinema versus small screen*, „Broadcast", 22 III 1985.
Petrajtis O'Neill E., *Czy Polska będzie cierpliwa? Rozmowa z Paulem Watsonem*, „Kino" 1990, nr 10.
Petrajtis-O'Neill E., *„Outsider" zaangażowany*, „Kino" 1990, nr 7.
Phillips G., *Pictures of Poland: The Road to Gdansk*, „Evening Standard", 11 II 1985.
Piątkowska E.M., *Polonica. Tydzień polski w BBC*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1981, nr 16.
Pick H., *The proletarian army that voted with its stomach*, „The Guardian", 21 IX 1976.
*Play made into film for TV*, „The Times", 16 VII 1987.
Polański R., *Śladami przeszłości*, tłum. K. i P. Szymanowscy, „Film" 1989, nr 40.

*Polonica. Bookmark (Wielka Brytania)*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1988, nr 5.
*Polonica. Polska po dwóch latach*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1984, nr 2.
*Polonica. Polska w reportażu*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1985, nr 2.
*Polonica. Rekonstrukcja procesu w sprawie zabójstwa księdza Popiełuszki*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1986, nr 10.
*Polonica. Wielka Brytania*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1990, nr 1.
*Polonica. W pewnej kopalni na Śląsku (Bułgaria)*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1983, nr 2.
*Polonica. Z Port Stanley do Londynu*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1983, nr 4.
Pope S., *The ill wind over Poland*, „The Independent", 16 XI 1989.
*„Potrzebujemy nieprawdziwych mitów". Ian McEwan w rozmowie z Jerzym Jarniewiczem*, „Gazeta Wyborcza", 30 X – 1 XI 1999.
*„Powstały warunki do zawieszenia stanu wojennego". Przemówienie telewizyjne gen. armii Wojciecha Jaruzelskiego*, „Trybuna Ludu", 13 XII 1982.
*Prosto z półki*, „Dziennik Bałtycki", 15 XII 1989;
*Prowokacyjny film w zachodnioniemieckiej TV*, „Trybuna Ludu", 17 XII 1982.
*Prozess*, „Der Spiegel" 1985, nr 5.
*Przesłanie przewodniczącego Wojskowej Rady Ocalenia Narodowego*, „Trybuna Ludu", 28 XII 1981.
Pulleine T., *New on video*, „The Guardian", 25 XI 1982.
Pulleine T., *Pained Poles in a house of cards*, „The Guardian", 9 IX 1982.
*Radiowa dramatyzacja procesu toruńskiego*, „Dziennik Polski", 8 VIII 1985.
Rajczuk M., *„Etap trzeci – zniechęcenie". Rozmawiamy z Łucją Klimas*, „Ekran" 1981, nr 45.
Rajczuk-Żukowska M., *Film w TV: na co czekamy, co nas czeka?*, „Ekran" 1986, nr 1.
Ranger P., *The Deliberate Death of a Polish Priest*, „The Stage", 9 X 1986.
*Reid about Poland*, „The Strathearn Herald", 3 V 1989.
Reisz M., *Partitioned portrait*, „The Listener", 4 VI 1987.
*Revolution that lost all its glory*, „Lancashire Telegraph", 2 II 1991.
Reynolds S., *Polish leave*, „The Guardian", 25 II 1983.
*Richard Alford: „Jestem pośrednikiem"*, „Sztandar Młodych", 11 XI 1988.
*Risks jail for film*, „The Daily Echo", 24 IX 1988.
Robinson D., *Of parsnips and pessimism*, „Evening Post", 19 IX 1989.
Roddick N., *Breathing a little harder than usual*, „Sight & Sound" 1982, Vol. 51, nr 3.
Rossiter H., *Wild thing!*, „Daily Post", 20 II 1988.

Roud R., *Best of Britizh*, „The Guardian", 24 V 1982.
Rowiński K., *Polonica*, „Dziennik Polski", 17 VII 1982.
Rowiński K., *Polonica*, 24 VI 1984.
Ruane K., *Lech Walesa – still shouldering the burden of Solidarity's future*, „The Listener", 9 XII 1982.
Ruane K., *Poland's day of judgement*, „Radio Times", 3–9 VIII 1985.
Rutkiewicz W., *Lekcja angielskiego*, „Gazeta Krakowska", 6 VII 1984.
Sawicka E., *Świadkowie naszej współczesności*, „Tygodnik Polski" 1984, nr 40.
Schiller H., *En nyttig historielektion*, „Svenska Dagbladet", 14 X 1981.
Sealy R., *Murder trial gets a second 'hearing'*, „Cambridge Evening News", 3 VIII 1985.
Seidler B., *Polska kultura w Anglii*, „Życie Literackie" 1988, nr 47.
Selway J., *Channel 4 and a case of the seven-year itch*, „The Observer", 29 X 1989.
Selway J., *Week in view*, „The Observer", 5 X 1986.
*Sherlock Holmeski!*, „The Sunday People", 13 I 1980.
Simmons M., *Polish Church braced for new struggle with State*, „The Guardian", 31 VII 1984.
Simmons M., *Strike*, „The Guardian", 17 XII 1981.
Skórzyński J., *Świadectwo*, „Tygodnik Solidarność" 1990, nr 19.
Smithies S., *Programme guide*, „The Guardian", 10 XII 1983.
Smith M., *TV and truth*, „The Sunday Telegraph", 13 IX 1987.
Sobański O., *Strajk*, „Film" 1991, nr 34.
Sowden S., *Men of Steel - the real story of Solidarity*, „The Daily Echo", 29 VIII 1990.
Spinks S., *Solidarity comes to town*, „Manchester Evening News", 15 X 1982.
*Spotlight on Poland*, „Bracknell and Ascott Times", 8 XII 1983.
*Squaring the story*, „Broadcast", 8 VI 1984.
*Squaring up to battle*, „Evening Post", 31 V 1984.
Steen E., *The raw meat of Poland*, „The Independent", 6 VI 1987.
*Sto kłamstw o „Stu dniach"*, „Ekran" 1981, nr 30.
Stone N., *The face of Poland*, „The Daily Telegraph", 6 VI 1987.
Stoppard T., *Lech's troubles with Chuck, Bruce and Bob*, „The Times", 31 V 1984.
*Strajk*, „Dziennik Bałtycki", 23 VIII 1991
Stringer R., *Poles buy Solidarity TV play*, „The Daily Telegraph", 1 VI 1984.
Stuckey D., *Strike!*, „Daily Post" 17 V 1982.
Studwell J., *Radioactive Russia*, „The Independent", 23 XI 1989.
Sussex E., *Getting it Right*, „Sight & Sound" 1981, Vol. 51, № 1.

Sutcliffe T., *Attractive Poles*, „The Independent", 14 XII 1989.
Sutcliffe T., *The man who's put Jaruzelski on trial*, „The Guardian", 15 X 1985.
Sutcliffe T., *Union blues*, „The Independent", 4 II 1991.
Sweeting A., *Opposite ends of the Pole*, „The Guardian", 20 XI 1990.
Symes G., *Real dirty story*, „Dorset Echo", 16 XI 1989.
Szostkiewicz A., *„Zmagania o Polskę"*, „Tygodnik Powszechny" 1987, nr 37.
Szyma T., *„Zabić księdza"*, „Tygodnik Powszechny" 1988, nr 51–52.
Tatar [J. Szymkiewicz], *Rozważania na dzień 31 sierpnia 1987 r.*, „Solidarność Radia i Telewizji" 1987, nr 18–19.
Tatar [J. Szymkiewicz], *Ideolodzy w natarciu*, „Solidarność Radia i Telewizji" 1986, nr 5–6.
Tebinka J., *Węgiel skruszony żelazem*, „Polityka" 2015, nr 5.
*Telekino*, „Antena" 1989, nr 50.
*Telekino*, „Antena" 1991, nr 35.
TEN [pseud.], *Duch jest nieśmiertelny*, „Dziennik Polski", 13 X 1986.
*The Pope blesses a rebel*, „Birmingham Evening Mail", 23 III 1984.
*The price for the Polish people*, „The Guardian", 26 XI 1990.
*The road to dusty death*, „Evening Post", 8 X 1986.
*Today's TV highlights*, „Worcester News", 11 II 1985.
Tookey Ch., *High comedy*, „The Daily Telegraph", 17 XI 1989.
t. [pseud.], *Codzienność '87*, „Solidarność Radia i Telewizji" 1987, nr 17.
Treen J., Behr E., *Censorship, Polish Style*, „Newsweek International", 14 XI 1983.
Tribe K., *Real lives and disappearing worlds*, „Screen" 1986, Vol. 27, No. 3–4.
Turska E.M., *Angielskie dokonania Witolda Starecki*ego, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1989, nr 7.
Turska E.M., *Co łączy Channel 4 z Filmem Polskim?*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1986, nr 12.
Turska E.M., *Kryzys w BBC*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1987, nr 3.
Turska E.M., *Kuracja wstrząsowa*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1990, nr 1.
*TV Eye. "Seven Days in Gdansk"*, „Coventry Evening Telegraph", 4 IX 1980.
*TV Eye: Seven Days in Gdansk*, „Evening Sentinel", 4 IX 1980.
*TV-programmen*, „Svenska Dagbladet" 10 I 1982.
*TV Ratings*, „Broadcast", 11 I 1982.
*TV Ratings*, „Broadcast", 17 V 1982.
*TV Ratings*, „Broadcast", 8 VI 1984.

*TV Ratings*, „Broadcast", 22 VI 1984.
*TV Ratings*, „Broadcast", 8 X 1986.
*TV Ratings*, „Broadcast", 31 X 1986.
Vallely P., *Bedlam at Choroszcz*, „Radio Times", 8–14 XII 1984.
*Video*, „Kultura Niezależna" 1985, nr 11–12.
Walker A., *The great British carve-up*, „Evening Standard", 26 V 1983.
Walker M., *Reliving Poland's hour of agony*, „The Guardian", 13 XII 1982.
Warszawski D. [K. Gebert], *„Świadkowie"*, „KOS" 1988, nr 4.
Welker J., *Making Movies, Making $$ in Pennsylvania*, „Sunday Pensylvanian", 16 I 1983.
West R., *Those stirring 17 days in Gdansk*, „Liverpool Echo", 17 V 1982.
Wheatcroft A., *Forward the awkward squad*, „Evening Standard", 11 VI 1987.
Wheeler D., *Fortnight of fear*, „Radio Times", 11–17 XII 1982.
Williams H., *„Squaring the Circle"*, „New Statesman" 8 VI 1984.
Wiśniowski D., *Strzelając śmiechem*, „Kino" 2018, nr 9.
W.M. [W. Malski], *Angielskie spojrzenie na polską historię*, „Solidarność Radia i Telewizji" 1989, nr 27.
Wojdan-Jaskulska R., *Rok 1983 w radiu i telewizji na świecie*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1984, nr 2.
Wojdan-Jaskulska R., *Polonica w radiu i telewizji*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1984, nr 2.
Wolf D., *Bad Memories*, „The Listener", 22 XI 1990.
Wolf D., *Buying Blind*, „The Listener", 6 XII 1990.
Wołek A., *O śmierci polskiego księdza*, „Dziennik Polski", 31 X 1985.
Wołoszańska J., *Zasłużona placówka*, „Rzeczpospolita", 23 I 1988.
Wójcik L., *Wideo-hity, wideo-zgrzyty*, „Odrodzenie" 1988, nr 5.
Young J., Stanglin D., *A Crackdown on a Film*, „Newsweek International", 14 XI 1983.
Zalewska L., *Skandalista Sulik*, „Rzeczpospolita", 2 IV 2003.
Zamoyski A., *Why TV doesn't give a true picture*, „The Sunday Telegraph", 30 VIII 1987.
Zawadzki H., *All for Poland*, „The Guardian", 14 VIII 1987.
*Zawieszenie współpracy między BBC a Telewizją Polską*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne" 1983, nr 3.
*„Zawsze będę przeciwny zawracaniu Polaków w przeszłość" – rozmowa z Mieczysławem F. Rakowskim*, „Zdanie" 1985, nr 5.
Z.B. [Z. Broniarek], *Dla nas tragedia, dla nich biznes*, „Trybuna Ludu", 16 XII 1982.

*Z listy przebojów wideo…*, „Sugestie” 1987, nr 3.
*Z Monachium*, „Dziennik Polski”, 24 V 1983.
*Związkowcy angielscy solidaryzują się z nami!*, „Strajkowy Biuletyn Informacyjny »Solidarność«”, 29 VIII 1980.
Zwierzchowska T., *Powtórka z historii na planie »Człowieka z żelaza«*, „Wieczór Wybrzeża”, 18 II 1981.
*Z Wybrzeża*, „Czas” 1981, nr 10.
*Żeby odrobinkę gwiazdeczką była*, „Szpilki” 1986, nr 32.

**Źródła internetowe**

**British Film Institute**

Bryant S., *World in Action*, „British Film Institute” [online], https://web.archive.org/web/20110910131932/http://www.bfi.org.uk/features/tv/100/list/prog.php?id=59 [dostęp: 2.07.2026].
*Cracks in the Curtain*, „British Film Institute Collections Search” [online], https://collections-search.bfi.org.uk/web/Details/ChoiceFilmWorks/150578001 [dostęp: 2.07.2026].
Forbes J., *Ian McEwan on collaborating with Richard Eyre for ‘The Ploughman’s Lunch’*, „Sight & Sound” 1983, Vol. 52, nr 4 [online], https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/ian-mcewan-collaborating-with-richard-eyre-ploughmans-lunch [dostęp: 2.07.2026].
*In Solidarity*, „British Film Institute Collections Search” [online], https://collections-search.bfi.org.uk/web/Details/ChoiceFilmWorks/150789978 [dostęp: 2.07.2026].
*Screen Culture 2033*, „British Film Institute” [online], https://www.bfi.org.uk/strategy-policy/screen-culture-2033 [dostęp: 2.07.2026].
*Solidarity, A Time for Compromise*, „British Film Institute Collections Search” [online], https://collections-search.bfi.org.uk/web/Details/ChoiceFilmWorks/150268108 [dostęp: 2.07.2026].
*Solidarity, A Time for Compromise*, „British Film Institute Collections Search” [online], https://collections-search.bfi.org.uk/web/Details/ChoiceFilmWorks/150578001 [dostęp: 2.07.2026].
*The BFI TV 100*, „British Film Institute” [online], https://web.archive.org/web/20110911083558/http://www.bfi.org.uk/features/tv/100/list/list.php [dostęp: 2.07.2026].

**BBC Genome (Programme Index)**

*A Year in Poland. Sunday, 12 July 1981*, „BBC Programme Index" [online], https://genome.ch.bbc.co.uk/0818d219f9904a428118c67bdafa0b8c [dostęp: 2.07.2026].

*Arena presents The Cinema of Andrzej Wajda. Sunday, 6 September 1981*, „BBC Programme Index" [online], https://genome.ch.bbc.co.uk/f2fa5df4b119454eb2fc3db28ae98654 [dostęp: 2.07.2026].

*Assignment. Tuesday, 13 November 1990*, „BBC Programme Index" [online], https://genome.ch.bbc.co.uk/66d0c154280a43ba8b7330219dd20979 [dostęp: 2.07.2026].

*Forget-Me-Not. Thursday, 7 November 1985*, „BBC Programme Index" [online], https://genome.ch.bbc.co.uk/56907b4ed73949e89f81b3f77ed5dd56 [dostęp: 2.07.2026].

*Forget-Me-Not. Tuesday, 2 September 1986*, „BBC Programme Index" [online], https://genome.ch.bbc.co.uk/f8584d6c26904fbc8c66422adc13f645 [dostęp: 2.07.2026].

*Forty Minutes. Thursday, 13 December 1984*, „BBC Programme Index" [online], https://genome.ch.bbc.co.uk/b6a168f4227e45b6b133ee501c9ce090 [dostęp: 2.07.2026].

*Friends. Sunday, 13 May 1984,* „BBC Programme Index" [online], https://genome.ch.bbc.co.uk/e561d6f6063946d58c0069fefcdaa381 [dostęp: 2.07.2026].

*Friends. Sunday, 20 May 1984*, „BBC Programme Index" [online], https://genome.ch.bbc.co.uk/5bb290ec487246d59b48d1d5071c4823 [dostęp: 2.07.2026].

*Friends. Sunday, 27 May 1984*, „BBC Programme Index" [online], https://genome.ch.bbc.co.uk/9af9dfaffce74a9da144da6bc7815089 [dostęp: 2.07.2026].

*Newsweek. Cracks in the Curtain. Friday, 7 November 1980*, „BBC Programme Index" [online], https://genome.ch.bbc.co.uk/03f3fd86295f4b4ead2e7f026ea3949e [dostęp: 2.07.2026].

*Newsweek. Poland: The Economic Reckoning. Friday, 5 February 1982*, „BBC Programme Index" [online], https://genome.ch.bbc.co.uk/2566dc8c6cd744e5800e7db8eabf32bc [dostęp: 2.07.2026].

*Solidarity - Taking the Reins of Power. Monday, 11 September 1989*, „BBC Programme Index" [online], https://genome.ch.bbc.co.uk/b9cf60c11bc74f40b9052a8150d01f00 [dostęp: 2.07.2026].

*The Hammer and the Cross. Sunday, 16 February 1986*, „BBC Programme Index" [online], https://genome.ch.bbc.co.uk/f4c392a667d54fd7846b90fcc3416d7e [dostęp: 2.07.2026].

*The Prisoner. Thursday, 7 February 1991*, „BBC Programme Index" [online], https://genome.ch.bbc.co.uk/6acd61ef145747828d5f857973aedf9f [dostęp: 2.07.2026].

**DOI – publikacje naukowe**

Baym G., Jones J.P., *News Parody in Global Perspective: Politics, Power, and Resistance*, „Popular Communication" 2012, No. 10 [online], https://doi.org/10.1080/15405702.2012.638566 [dostęp: 2.07.2026].

Bilecki A., *Produkcja filmu telewizyjnego „Kwestia wyboru" Romana Wionczka jako przykład realizacji strategii propagandowych TVP w latach 80. XX wieku*, „Pleograf. Historyczno-filmowy kwartalnik Filmoteki Narodowej" 2024, nr 2–3 [online], https:/doi.org/10.56351/PLEOGRAF.2024.2.02 [dostęp: 2.07.2026].

Bolton J., *Mendacity, Rule Consequentialist Ethics and 'The Ploughman's Lunch'*, „Film-Philosophy" 2022, Volume 26, Issue 1 [online], https://doi.org/10.3366/film.2022.0188 [dostęp: 2.07.2026].

Bonello Rutter Giappone K., *Laughing otherwise: comic-critical approaches in alternative comedy*, „Journal for Cultural Research" 2017, Vol. 21, No. 4 [online], https://doi.org/10.1080/14797585.2017.1370490 [dostęp: 2.07.2026].

Du Verger J., *Writing, rewriting and revisiting the Cold War in Tom Stoppard's „Squaring the Circle. Poland 1980-81" (1984)*, „Sillages critiques" 2021, nr 31 [online], https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.12304 [dostęp: 2.07.2026].

Grądzka-Rejak M., Olaszek J., *Opozycja demokratyczna w Polsce (1976–1989) wobec historii i pamięci pogromu kieleckiego*, „Kwartalnik Historyczny" 2023, nr 1, s. 83–84 [online], https://doi.org/10.12775/KH.2023.130.1.03 [dostęp: 2.07.2026].

Lewis C., Britch C., *Light Out of Poland: Wajda's 'Man of Marble' and 'Man of Iron'*, „Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies" 1982, Volume 12, Number 4 [online],https://www.doi.org/10.1353/flm.1982.a400644 [dostęp: 2.07.2026].

Olaszek J., *„Solidarność" i opozycja demokratyczna w PRL w latach 1982–1988 a problem realizmu politycznego*, „Politeja" 2013, nr 3 [online], https://doi.org/10.12797/Politeja.10.2013.25.09 [dostęp: 2.07.2026].

Sywula M., *Zmotoryzowane Odwody Milicji Obywatelskiej w Gdańsku – struktura organizacyjna, kadry, codzienna służba*, „Aparat Represji w Polsce Ludowej 1944–1989" 2024, nr 22, s. 589 [online], https://doi.org/10.48261/arprl242220 [dostęp: 2.07.2026]

Short A., *Poland's lost generation. Two interviews with prominent Polish film-makers*, „Index on Censorship" 1982, Vol. 11, nr 5 [online], https://doi.org/10.1080/03064228208533432 [dostęp: 2.07.2026].

Tranmer J., *The BBC and the miners' strike of 1984/85: coverage of the "Battle of Orgreave"*, „Mémoire(s), identité(s), marginalité(s). Dans le monde occidental contemporain" 2022, nr 27 [online], https://doi.org/10.4000/mimmoc.10371 [dostęp: 2.07.2026].

**YouTube**

*Anna Walentynowicz interview | Gdansk Strikes | Poland | 1980*, „Thames TV" [online], https://www.youtube.com/watch?v=8R6a6WrIjQ0 [dostęp: 2.07.2026].

*Coal Not Dole – The Miners Videotape Project*, „Reddebrek" [online] https://www.youtube.com/playlist?list=PLs2TxwyLLUrh0qROzNXeGagyVvywq0CTy [dostęp: 2.07.2026].

*Everything You Need to Know About SNL Season 7 (1981-82)*, „Saturday Night Network" [online], https://www.youtube.com/watch?v=rrzwsjij2qA [dostęp: 2.07.2026].

*Let Poland Be Poland | courtesy of US Embassy Warsaw*, „US Embassy Warsaw" [online], https://www.youtube.com/playlist?list=PL3oaMoR5k0ryMxvLGW75jeICmGIL8sQuu [dostęp: 2.07.2026].

*O tym nie wolno mówić. A Very Polish Secret* [online], https://www.youtube.com/watch?v=jYtpdEjMpjA [dostęp: 2.07.2026].

*Papa Wojtyla 1*, https://www.youtube.com/watch?v=hH1DWvMvp3w [dostęp: 2.07.2026].

*Papa Wojtyla 2*, https://www.youtube.com/watch?v=BuqQOKaXNCY [dostęp: 2.07.2026].

*Papa Wojtyla 3*, https://www.youtube.com/watch?v=vtWYsmzHua8 [dostęp: 2.07.2026].

*Poland Plc.*, https://www.youtube.com/watch?v=xfeaNKYXljI [dostęp: 2.07.2026].

*Polish exiles | Solidarity Movement | Polish community in London | Reporting London | 1983*, „Thames TV" [online], https://www.youtube.com/watch?v=8r1JnVrSKFo [dostęp: 2.07.2026].

*PRL 1989. Satyra na Margaret Thatcher*, „TVPolandAntena" [online], https://www.youtube.com/watch?v=ZVCg7MibmgY [dostęp: 2.07.2026].

*Reporting London: Polish Exiles (1983)*, „Thames TV" [online], https://www.youtube.com/watch?v=8r1JnVrSKFo [dostęp: 2.07.2026].

*The cold War | Solidarność | Solidarity Trade Union movement | Poland | TV Eye | 1982*, „Thames TV" [online], https://www.youtube.com/watch?v=_-rIqPXyoEA [dostęp: 2.07.2026].

*The Road to Gdansk*, https://www.youtube.com/watch?v=y00Fi48VI38 [dostęp: 2.07.2026].

*Walls Come Tumbling Down!*, „The Style Council" [online], https://www.youtube.com/watch?v=k5HfOipwvts [dostęp: 2.07.2026].

**Adresy rozproszone**

Alexander R., *British Comedy And Humour: Social And Cultural Background*, „AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik" 1984, Vol. 9, No. 1 [online], https://www.jstor.org/stable/43023313 [dostęp: 2.07.2026].

Buchowski M., *The Specter of Orientalism in Europe: From Exotic Other to Stigmatized Brother*, „Anthropological Quarterly" 2006, Vol. 79, № 3, s. 465–466 [online], https://etnologia.uw.edu.pl/sites/default/files/79.3buchowski.pdf [dostęp: 2.07.2026].

Butterfield F., *Public TV's 'Comrades' - In-Depth Profiles or Soviet Propaganda?*, „The New York Times", 29 VI 1986 [online], https://www.nytimes.com/1986/06/29/arts/public-tv-s-comrades-in-depth-profiles-or-soviet-propaganda.html [dostęp: 2.07.2026].

Carey G., *Witold Starecki obituary*, „The Guardian", 8 VIII 2011 [online], https://www.theguardian.com/film/2011/aug/08/witold-starecki-obituary [dostęp: 2.07.2026].

Carrell S., *Jimmy Reid, saviour of Clyde shipyards, dies aged 78*, „The Guardian", 11 VIII 2010 [online], https://www.theguardian.com/politics/2010/aug/11/jimmy-reid-dies-clyde-shipyards [dostęp: 2.07.2026].

Chrzanowski M., *Czarno-biała… i w kolorze* [online], dziennikarzerp.org.pl/wp-content/uploads/2016/02/Miroslaw-Chrzanowski_Czarno-biala-i-w-kolorze.pdf [dostęp: 2.07.2026].

Corry J., *TV Reviews; A Documentary Series, 'Hammer And The Cross'*, „The New York Times" [online], https://www.nytimes.com/1986/08/07/movies/tv-reviews-a-documentary-series-hammer-and-the-cross.html [dostęp: 2.07.2026].

Czapliński Cz., *Portret z Historią. Tomasz Pobóg-Malinowski* [online] https://www.czczaplinski.com/post/portret-z-histori%C4%85-tomasz-pob%C3%B3g-malinowski [dostęp: 2.07.2026].

Farber S., *Tom Stoppard TV film on shelf after 2 years*, „The New York Times" [online], https://www.nytimes.com/1985/12/31/arts/tom-stoppard-tv-film-on-shelf-after-2-years.html [dostęp: 2.07.2026].

*Festival Archive (1952–2024)*, „Melbourne International Film Festival" [online], https://miff.com.au/festival-archive [dostęp: 2.07.2026].

*Gdansk worker*, „The Other Europe" [online], https://www.othereurope.com/en/video/1075_gdansk-worker [dostęp: 2.07.2026].

Gilbert G., *Not the Nine O'Clock News at 40: No longer exactly topical but still surprisingly funny*, „The Independent" [online], https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/features/a9150431.html [dostęp: 2.07.2026].

Harrison J., *British television news in the 1990s: newsworthiness in a multi-organisational and multi-programme environment*, Sheffield 1995, s. s. 22–23, 82 [rozprawa doktorska] (online), https://etheses.whiterose.ac.uk/id/eprint/3003 (dostęp: 2.07.2026).

*History. The School (1971–2017)*, „National Film and Television School" [online], https://nfts.co.uk/history [dostęp: 2.07.2026].

*Hungary*, „The Other Europe" [online], https://www.othereurope.com/en/interviews/hungary [dostęp: 2.07.2026]).

*Independent Television (ITV). A short chronology (1954-1997)*, „Soundscape" 2001, Volume 4 [online], archive.org/web/20100527130204/http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/VOLUME04/ITV_Appendix01.shtml [dostęp: 2.07.2026].

*Inflation calculator* [online], bankofengland.co.uk/monetary-policy/inflation/inflation-calculator [dostęp: 2.07.2026].

*Interview for 'Woman's Own'*, „Margaret Thatcher Foundation" [online], https://www.margaretthatcher.org/document%2F106689 [dostęp: 2.07.2026].

*Janicki Marek*, Muzeum Fotografii [online], https://zbiory.mufo.krakow.pl/artist/janicki-marek/ [dostęp: 2.07.2026].

Jarosz D., *Polaków drogi do mieszkania w PRL (szkic problemu)*, „Zespół Badawczy Historii Społecznej Polski XIX i XX wieku" [online], https://www.historiaspoleczna.uw.edu.pl/seminarium/miasto-przestrzen-i-ludzie/polakow_drogi_do_mieszkania_w_PRL [dostęp: 2.07.2026].

*Kalendarium Solidarności. Październik 1980*, „Encyklopedia Solidarności" [online], https://encysol.pl/es/encyklopedia/kalendarium-solidarnosci/1980/42834,pazdziernik.html [dostęp: 2.07.2026].

Kazański A., *Strajk sierpniowy 1980 roku w Stoczni Gdańskiej. Próba odnalezienia się załogi w skomplikowanej rzeczywistości protestu*, „Przystanek Historia" [online], https://przystanekhistoria.pl/pa2/teksty/113587,Strajk-sierpniowy-1980-roku-w-Stoczni-Gdanskiej-Proba-odnalezienia-sie-zalogi-w-.html [dostęp: 2.07.2026].

Klejsa K., *Piętnaście żywotów półkownika. Historia powstania, cenzury i rozpowszechniania filmu „Ręce do góry"*, „Pleograf. Historyczno-filmowy kwartalnik Filmoteki Narodowej" 2023, nr 2 [online], https://pleograf.pl/index.php/pietnascie_zywotow_polkownika/ [dostęp: 2.07.2026].

Kornacki K., *Stan wojenny a kino. Kolejny rekonesans*, „Pleograf. Historyczno-filmowy kwartalnik Filmoteki Narodowej" 2021, nr 4 [online], https://pleograf.pl/index.php/stan-wojenny-a-kino-kolejny-rekonesans/ [dostęp: 2.07.2026].

Kubowska E., *Zeszli ze statków w stanie wojennym*, „Kurier Szczeciński", 21 XII 2018 [online], https://ekurier.24kurier.pl/Art/Show/106582 [dostęp: 2.07.2026].

Logan B., *'Robin Williams said: "I'll buy the club!"': how The Comic Strip set the UK comedy scene ablaze*, „The Guardian", 21 VII 2025 [online], https://www.theguardian.com/culture/2025/jul/21/robin-williams-said-ill-buy-the-club-how-the-comic-strip-set-the-uk-comedy-scene-ablaze [dostęp: 2.07.2026].

Mallows R., *Eastern Europe in England*, „The Deighton Dossier" [online], https://deightondossier.blogspot.com/2021/08/easern-europe-in-england.html [dostęp: 2.07.2026].

Mallows R., *Game, Set & Match – The TV Series*, „The Deighton Dossier" [online], https://deightondossier.net/films/gsmtv/ [dostęp: 2.07.2026].

Marcinkiewicz M., *Emigracja lat osiemdziesiątych XX w. jako jedno z następstw internowania*, „Przystanek Historia" [online], https://przystanekhistoria.pl/pa2/tematy/emigracja/115932%2CEmigracja-lat-osiemdziesiatych-XX-w-jako-jedno-z-nastepstw-internowania.html [dostęp: 2.07.2026].

Martin P., *Americans and Brits Have Been Fighting Over the English Language for Centuries. Here's How It Started*, „Time" [online], https://time.com/5604227/american-british-english-literature [dostęp: 2.07.2026].

Masny I., *III pielgrzymka Jana Pawła II do Polski – 1987 rok. Lekcje podmiotowości*, „Centrum Myśli Jana Pawła II" [online], https://jp2online.pl/publikacja/UHVibGljYXRpb246MTIz [dostęp: 2.07.2026].

Metz D., *How the Miners' Strike Was Lost*, „History Today" [online], https://www.historytoday.com/archive/feature/how-miners-strike-was-lost [dostęp: 2.07.2026].

*Międzynarodowy Przegląd Filmów Producentów Niezależnych*, „Video Studio Gdańsk" [online], https://www.videostudio.com.pl/aktualnosci/miedzynarodowy-przeglad-filmow-producentow-niezaleznych [dostęp: 2.07.2026].

*Miners get free Soviet vacation*, „United Press International (UPI)" [online], https://www.upi.com/Archives/1984/09/30/Miners-get-free-Soviet-vacation/3719465364800/ [dostęp: 2.07.2026].

*Miss Polonia 1985*, „Z archiwum Miss" [online], https://www.zarchiwummiss.eu/miss-polonia/114-miss-polonia-1985 [dostęp: 2.07.2026].
Mondale W.F., Eagleton T.F., *Democracy at Its New Frontier Does Not Come Cheap. Poland: The West must demonstrate its solidarity*, „Los Angeles Times", 26 X 1989 [online], https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1989-10-26-me-721-story.html [dostęp: 2.07.2026].
Montgomery P.L., *Day of protest on the Polish crisis gets modest response worldwide*, „The New York Times" [online], https://www.nytimes.com/1982/01/31/world/day-of-protest-on-the-polish-crisis-gets-modest-response-worldwide.html [dostęp: 2.07.2026].
*Moonlighting*, „Video Collector" [online], https://www.videocollector.co/moonlighting/81633 [dostęp: 2.07.2026].
*Oceny seriali emitowanych w 1986 roku w I i II programie Telewizji Polskiej* [1987], „Ośrodek Badania Opinii Publicznej" [online], https://public.kantarpolska.com/archiv_files/M.0845b.pdf [dostęp: 2.07.2026].
Okólski M., Salt J., *Polish Emigration to the UK after 2004, Why Did So Many Come?*, „Central and Eastern European Migration Review" 2014, Vol. 3, No. 2 [online], http://www.ceemr.uw.edu.pl/vol-3-no-2-december-2014/articles/polish-emigration-uk-after-2004-why-did-so-many-come [dostęp: 2.07.2026].
*Poland*, „The Other Europe" [online], https://www.othereurope.com/en/interviews/poland [dostęp: 2.07.2026].
*Poland*, „UK Parliament" [online], https://api.parliament.uk/historic-hansard/written-answers/1989/oct/24/poland [dostęp: 2.07.2026].
Preizner J., *Awaria samosteru. „Stan wewnętrzny" Krzysztofa Tchórzewskiego*, „Pleograf. Historyczno-filmowy kwartalnik Filmoteki Narodowej" 2017, nr 3 [online], https://pleograf.pl/index.php/w-druku-awaria-samosteru-stan-wewnetrzny-krzysztofa-tchorzewskiego/ [dostęp: 2.07.2026].
*Premier Rakowski w Stoczni Gdańskiej: transmisja TVP [dokument dźwiękowy]*, „Pomorska Biblioteka Cyfrowa" [online], https://pbc.gda.pl/dlibra/docmetadata?id=21099 [dostęp: 2.07.2026].
*Premier Rakowski w Stoczni Gdańskiej: transmisja TVP cd. [dokument dźwiękowy]*, „Pomorska Biblioteka Cyfrowa" [online], https://pbc.gda.pl/dlibra/docmetadata?id=21100 [dostęp: 2.07.2026].
*Prof. dr Ewa Mazierska-Kerr*, „Baza wiedzy Uniwersytetu Gdańskiego" [online], https://repozytorium.bg.ug.edu.pl/info/author/UOG1ff70e918b1f47d18085115b0945dc52 [dostęp: 2.07.2026].

*„Przecież czołgi jadą!". Wyjątkowy film Archiwum IPN Gdańsk o stanie wojennym*, Instytut Pamięci Narodowej [online], https://gdansk.ipn.gov.pl/pl2/aktualnosci/84816,Unikatowy-material-o-stanie-wojennym-z-Archiwum-IPN-Gdansk.html [dostęp: 2.07.2026].

Ross A.N.B., *The Falklands War and The Media: Popular and Elite Understandings of The Conflict*, Birmingham 2014 [online], https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/6240/5/Ross15MRes_Redacted.pdf [dostęp: 2.07.2026].

*Saturday Night Live. Season 7, episode 8*, „Peacock" [online], https://www.peacocktv.com/watch/asset/tv/saturday-night-live/8885992813767211112/seasons/7/episodes/bill-murray-december-12-1981-episode-8/1099c941-10e6-32e5-912f-55689bda0bf7 [dostęp: 2.07.2026].

Semka P., *Chaos w rządzie gorszy niż zadymy*, „Rzeczpospolita", 12 V 2009 [online], https://www.rp.pl/komentarze/art7696091-chaos-w-rzadzie-gorszy-niz-zadymy [dostęp: 2.07.2026].

Sherrill M., *For the Love of Lech! The Solidarity Leader Takes the Town*, „The Washington Post", 16 XI 1989 [online], https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1989/11/16/for-the-love-of-lech/5e39b4a5-2712-4efa-b40a-1f7869363a73/ [dostęp: 2.07.2026].

*Speech at dinner given by Polish Government*, „Margaret Thatcher Foundation" [online], https://www.margaretthatcher.org/document/107368 [dostęp: 2.07.2026].

*Sto dni / repremiera*, „Europejskie Centrum Solidarności" [online], https://ecs.gda.pl/wydarzenia/sto-dni, [dostęp: 2.07.2026].

*Strajk. Narodziny Solidarności*, „Europejskie Centrum Solidarności" [online], https://ecs.gda.pl/wydarzenia/strajk-film [dostęp: 2.07.2026].

Sulik B., *Robotnicy*, „Kultura" 1976, nr 10 [online], kulturaparyska.com/pl/publication/2/year/1976 [dostęp: 2.07.2026].

Szczerba J., *Polski film: za dużo odłożonych pomysłów. Rozmowa z Filipem Bajonem*, „Gazeta Wyborcza" [online], https://wyborcza.pl/7,75410,14314199.html [dostęp: 2.07.2026].

Szołajski K., *Tabu w moich filmach – historia przełamywania zakazów w polskiej przestrzeni publicznej w okresie ostatnich trzydziestu lat,* „Kultura Popularna" 2012, nr 4 [online], https://bazhum.muzhp.pl/media/texts/kultura-popularna/2012-numer-4-34/kultura_popularna-r2012-t-n4_34-s208-221.pdf [dostęp: 2.07.2026].

Szukała M., *30 lat temu zakończyła się wizyta Margaret Thatcher w Polsce*, „Dzieje.pl" [online], https://dzieje.pl/aktualnosci/30-lat-temu-zakonczyla-sie-wizyta-margaret-thatcher-w-polsce [dostęp: 2.07.2026].

*Średnie odsetki ocen bardzo dobrych przyznawanych przez widzów serialom emitowanym w Telewizji Polskiej w latach 1984–88* [1989], „Ośrodek Badania Opinii Publicznej" [online], https://public.kantarpolska.com/archiv_files/M.0928.pdf [dostęp: 2.07.2026].

„The Other Europe" [online], https://www.othereurope.com [dostęp: 2.07.2026].

*The Other Europe. Interview with Jacques Rupnik*, „SciencesPo. Center for International Studies" [online], https://web.archive.org/web/20210711115801/https://www.sciencespo.fr/ceri/en/content/other-europe-interview-jacques-rupnik-0.html [dostęp: 2.07.2026].

*To Kill a Priest*, „The Numbers" [online], https://www.the-numbers.com/movie/To-Kill-a-Priest#tab=summary [dostęp: 2.07.2026].

*When All the Zingers Were Fit to Print*, „The New York Times" [online], https://www.nytimes.com/2020/04/01/reader-center/times-satire-history.html [dostęp: 2.07.2026].

*Which Side Are You On?*, „Concord Media" [online], https://vimeo.com/ondemand/whichsideareyouon [dostęp: 2.07.2026].

*Women form peace camp to protest housing of cruise missiles at Greenham Common (1981-1993)*, „Global Nonviolent Action Database" [online], https://nvdatabase.swarthmore.edu/content/women-form-peace-camp-protest-housing-cruise-missiles-greenham-common-1981-1993 [dostęp: 2.07.2026].

Zarębski K.J., *Odnowiony cyfrowo „Człowiek z żelaza"* [online], sfp.org.pl/wydarzenia,5,12568,1,1,Odnowiony-cyfrowo-Czlowiek-z-zelaza.html [dostęp: 2.07.2026].

**‘Solidarity (Solidarność) on the Big and Small Screens: British Productions, 1980–1990’**
**Abstract**

This dissertation examines British representations of Solidarity movement (Solidarność) in cinema and television between 1980 and 1990. It analyses fictional and non-fictional productions relating to the emergence and activities of the Independent Self-Governing Trade Union ‘Solidarity’ (NSZZ ‘Solidarność’), the imposition of martial law, and the political, social and economic changes in Poland in the late 1980s. The central research question concerns the ways in which British screen culture represented the Polish experience of political upheaval and rendered it through its own genres, media formats, production practices and cultural codes. The research hypothesis is that British productions translated the Polish experience into forms and concepts legible to British audiences. This made it possible to present Solidarity from multiple perspectives, but also entailed a selection of themes, shifts of emphasis and simplifications. Restrictions on official audiovisual circulation in the Polish People’s Republic (PRL) also meant that some British productions acted as external intermediaries for Western audiences, addressing issues that Polish media could not discuss freely.

The corpus comprises nearly sixty films, television series, documentaries and programmes. The core material is supplemented by Polish and American productions used as points of reference. Television news bulletins and purely debate-based current-affairs programming fall outside the scope of the dissertation. The study combines aesthetic and contextual analysis with the perspective of New Cinema History, *production studies*, *distribution studies* and reception analysis. It considers the content and form of the works, the circumstances of their production, institutional production conditions, distribution and reception, as well as the actions of the PRL authorities in relation to selected productions. The source base consists of the audiovisual works themselves, archival and press materials, institutional documentation, memoir literature and interviews with the makers of the productions.

The first part of the dissertation examines fictional representations. Chapter One, ‘History and the Myth of Solidarity’, analyses ways of representing the most important events and figures associated with the movement. It takes as its starting point British traditions of docudrama and dramatised reconstruction. It discusses portrayals of the birth of Solidarity, its period of legal activity, the repression of martial law, the murder of Father Jerzy Popiełuszko, and the use of the Polish crisis within the conventions of the spy thriller. The analysis reveals a

range of strategies: from the pursuit of factual accuracy, through self-reflexive questioning of the possibility of reconstructing history, to the universalisation of actual events. In these productions Solidarity functioned as a community of resistance, a victim of repression, a focus of martyrological memory, and a recognisable component of Cold War imagery.

Chapter Two, 'History in the Private Sphere', shifts the focus from the reconstruction of collective events to individual experience. In *Moonlighting*, *Success Is the Best Revenge* and *The Ploughman's Lunch*, the Polish crisis is reworked into stories of emigration, displacement, the manipulation of information, moral responsibility, and the right of the artist and journalist to represent the experience of others. History is not reconstructed chronologically here; instead, it shapes the protagonists' knowledge, choices and relationships. The Polish experience also serves as a means of critically examining British media, social conflict and responses to events taking place outside the West.

Chapter Three examines 'Solidarity in Comedy and Satire'. The productions analysed show that Polish issues entered British popular culture as a subject recognisable without extensive explanation. Satirical programmes used Solidarity and martial law both to comment on events in Poland and to criticise Western media spectacle, political hypocrisy and British-American relations. Particular significance is attached to references to the British miners' strike and to the construction of Polishness as a figure of social resistance. Chapter Four synthesises the findings of the fictional section, showing that Polish events were transferred into British narrative frameworks and used both to explain Solidarity and to diagnose problems within Western society.

The second part of the dissertation examines documentary representations. Chapter Five, 'From the First to the Second Solidarity', opens with an account of British television documentary traditions and their public and educational function. It then traces the development of non-fiction representations of Solidarity from reports produced immediately after August 1980, through *current affairs* programmes, to the documentation of the union's underground activity and political repression during the 1980s. Subsequent sections broaden the perspective to include emigration, religion and the role of the Church, culture, everyday life, and the social experience of the final years of the PRL. By the end of the decade, Poland was being presented not only as the site of a conflict between communism and Solidarity, but also as one of the areas in which a new European order was beginning to take shape.

Chapter Six, 'Documenting the Turning Point – 1989–1990', deals with the period in which Solidarity was ceasing to be primarily a movement of resistance and becoming a participant in political compromise and an actor sharing responsibility for the transformation.

The material is organised according to the observer's position: at a distance, close up, and in between the participants in the changes. British productions recorded the social costs of market reforms, changes in social mores, the recovery of historical memory, the reorganisation of the media, and the erosion of the earlier unity of the Solidarity milieu. Chapter Seven summarises the documentary section, showing that British television followed Solidarity for almost the entire decade: from the movement's birth to the entry of its representatives into the realities of transformation.

Taken together, the two parts confirm the central research hypothesis. British representations of Solidarity were not neutral reflections of Polish reality, but forms of cultural and media translation. A common organising principle was the effort to understand and explain the phenomenon, pursued through different genres, editorial practices and authorial perspectives. Intermediaries between the two cultures played a particularly important role – reporters, Polish collaborators, émigrés, witnesses and protagonists. The process of translation nevertheless had its limits: it sometimes led to exoticisation, simplification, the reduction of religious experience to a social function, or the subordination of Polish events to Western interpretative frameworks. At the same time, an external perspective made it possible to address issues unavailable or marginalised in the official PRL media sphere and, by the end of the decade, to ask questions about the social costs of reform and the durability of the Solidarity ethos.

The study of the circulation of these productions also reveals a paradox in the relationship between politics and institutional practice. The PRL authorities criticised some Western representations and attempted to appropriate their message for propaganda purposes; at the same time, Polish institutions cooperated with British crews, supplied materials and took part in productions that generated foreign-currency revenue. Some films reached Poland through official channels, while others circulated unofficially in the 'second circulation' (alongside the spontaneously developing VHS market) or within closed institutional circles. The presence of Solidarity on British screens thus emerges both as a record of Poland's historic turning point and as evidence of a culture which, in seeking to understand it, also invested it with meanings of its own.

## Oświadczenia

Ja, niżej podpisany oświadczam, iż przedłożona praca doktorska została wykonana przeze mnie samodzielnie, nie narusza praw autorskich, interesów prawnych i materialnych innych osób.

data podpis autora pracy doktorskiej

Oświadczam, że wersja papierowa pracy doktorskiej pt. „Solidarność na dużym i małym ekranie w produkcjach brytyjskich (1980–1990)" zgodna jest z wersją elektroniczną załączoną na pendrive, zapisaną w formacie Microsoft Word (.DOC) i Adobe Acrobat (.PDF).

data podpis autora pracy doktorskiej

podpis promotora pracy doktorskiej