



Barbara Giza

# Antropologia codzienności w wybranych polskich filmach o PRL powstałych po 1989 roku

*Codziennosc jest nieuchronna jak pogoda. [...] Jest praktykowana i nie potrzebuje definicji. Sens codzienności jest w każdej chwili „tuż przed nami”, jak sens potocznej rozmowy. Codziennosc to „teraz” z perspektywy najbliższej „przyszłości”. Do codzienności nie ma powrotu. Natychmiast „rozplywa się” i „krzepnie” w micie, w tym, co „niewyobrazalne”. Tylko w rzeczach i słowach, które nas otaczają, „przebyluskują” jakieś codzienne „historie”<sup>1</sup>.*

Słownikowo codzienność kojarzona jest z określeniami „szarość”, „zwykłość”, „potoczność”, „powszedniość”. Socjolog Piotr Sztompka pisze, że „życie codzienne to najbardziej oczywista, obecna w bezpośrednim doświadczeniu, najbardziej realna, przemożnie narzucająca się naszej

---

<sup>1</sup> R. Sulima, *Antropologia codzienności*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2000, s. 7.

percepcji forma bytu”<sup>2</sup>. Zainteresowanie nią współczesnych badaczy wynika z przekonania, że właśnie analiza wielkich wydarzeń, ruchów społecznych na skalę globalną, może znaleźć wyjaśnienie w działaniach jednostek w skali mikro. Małgorzata Bogunia-Borowska twierdzi, że „istnieje mnóstwo powodów, dla których wielu badaczy powraca dzisiaj do paradygmatu socjologii życia codziennego, starając się wyjaśnić i zinterpretować współczesne przemiany i procesy. Życie codzienne komplikuje się ze względu na niespotykany nigdy wcześniej dynamiczny rozwój transportu, technologii telekomunikacyjnych, kontaktów międzykulturowych oraz postępującej globalizacji, a badacze społeczni muszą szukać sposobów opisanego i wyjaśniania rzeczywistości”<sup>3</sup>.

Zrozumienie zachodzących globalnie zmian okazuje się prostsze dzięki przyjęciu skali mikro, a skomplikowane społeczne procesy okazują się często mieć początek w zwykłych, codziennych zdarzeniach, których zrozumienie może być niezbędne do opanowania szerszych zagadnień.

Przedmiotem zainteresowania w niniejszym opracowaniu jest codzienność w polskim filmie po roku 1989, którego akcja rozgrywa się w okresie PRL. Temat wydaje się wart podjęcia z dwóch co najmniej powodów. Pierwszym jest zjawisko „mody na PRL”, obejmujące dzisiaj szerokie spectrum działań i zachowań mających nawiązywać właśnie do codzienności tamtego okresu, jak moda, wystrój wnętrz, kulinaria i wiele innych jeszcze elementów. Zjawisko to można analizować, odwołując się do klasycznego eseju Geорга Simmla *Psychologia mody*, w którym autor przedstawia ją jako element balansu pomiędzy chęcią wyróżnienia się a chęcią upodobnienia czy naśladowania. „Moda jest szczególną formą życia, która ma zapewnić kompromis między tendencją do społecznego zrównania a tendencją do indywidualnej odrębności”<sup>4</sup>. Jest jednak

---

<sup>2</sup> P. Sztompka, *Życie codzienne – temat najnowszej socjologii*, w: *Socjologia codzienności*, red. P. Sztompka, M. Bogunia-Borowska, Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak 2008, s. 25.

<sup>3</sup> M. Bogunia-Borowska, *Codziennosc i społeczne konteksty życia codziennego*, w: *Barwy codzienności: analiza socjologiczna*, red. M. Bogunia-Borowska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar 2009, s. 8.

<sup>4</sup> G. Simmel, *Z psychologii mody. Studium psychologiczne*, w: *Most i drzwi. Wybór esejów*, Warszawa: Oficyna Naukowa 2006, s. 22.

w zjawisku mody cecha, na którą należałoby tu zwrócić uwagę szczególną, mianowicie jej pochodzenie „z zewnątrz”.

Moda przychodząca z zewnątrz stwarza szczególną więź socjalizacyjną – wspólne odniesienie do punktu umiejscowionego na zewnątrz. Czasem wydaje się, że w życiu społecznym, jak w optyce, ognisko powinno znajdować się w pewnej odległości. Jeśli zaś prócz działania dośrodkowego, socjalizującego, chodzi też o zmienność, o zaspokajanie potrzeby odmiany, to zewnętrzne pochodzenie mody daje szczególne gwarancje nowości, tj. różnicy w stosunku do tego, co było, zmiany tym wyraźniej widocznej, im większa rozbieżność między stanem dotychczasowym a wprowadzonym przez nową modę<sup>5</sup>.

Idąc tym tropem myślenia, można wnioskować, że „moda na PRL”, która objęła obecnie tak wiele dziedzin życia, pochodzi w jakimś szczególnym sensie „z zewnątrz”, jest jakąś znaczącą odmianą wobec tego, co dotychczasowe. Ów status wyjaśnia zapewne fakt, że PRL jest dzisiaj formacją tak odległą lub może wystarczająco odległą od współczesności, że mógł stać się przedmiotem „mody” i źródłem niezbędnej „nowości”. Owa odległość bierze się do pewnego stopnia ze zmiany pokoleniowej i wejścia w dorosłość tych, którzy urodzili się po 1989 roku lub PRL pamiętają z wczesnego dzieciństwa. O możliwości zaistnienia tej mody zadecydowały rzecz jasna także inne, o wiele głębsze czynniki społeczne i kulturowe, do których zaliczyć można niewątpliwie niejednoznaczną ocenę procesu transformacji współcześnie, której jednym ze skutków jest ambiwalencja w ocenie PRL (a nawet obecnie obserwowana polaryzacja), wynikająca z różnic w rozumieniu istoty samego procesu transformacji<sup>6</sup>. Odległość ta ma jednak także inne przyczyny, trudne do jednoznacznej oceny, a polegające na braku „środowiska pamięci” wokół PRL<sup>7</sup>. Pamięć

<sup>5</sup> Tamże, s. 23.

<sup>6</sup> Por. np. B. Mach, *Transformacja ustrojowa a mentalne dziedzictwo komunizmu*, Warszawa: Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk 1998, s. 17–25.

<sup>7</sup> Pojęcie to, za Pierrem Norą, wprowadza, omawiając kwestie mody w PRL, Zuzanna Grębecka w artykule *Między śmiechem a nostalgią – powroty do komunistycznej przeszłości*, w: *Popkomunizm. Doświadczenie komunizmu a kultura popularna*, red. M. Bogusławska, Z. Grębecka, Kraków: Libron – Filip Lohner 2010, s. 335.

o PRL została bowiem poddana procesowi wypierania, zacierania, negocjowania nawet, co spowodowało „niepokojącą sytuację społeczną – młode pokolenie nie pamięta przeszłości, a starsze pamiętać nie chce, a przynajmniej nie taką, jaką była”<sup>8</sup>. Autorka uważa, że „po raz pierwszy w historii Polski mamy do czynienia z tak ostrym zerwaniem ciągłości tradycji. Czasy odległe o dwadzieścia lat jawią się dzisiejszej młodzieży jako *terra incognita* – czy raczej *tempus incognitum*”<sup>9</sup>. Powodem jest niejednoznaczny, często nacechowany skrajnymi postawami pokoleń, stosunek do PRL oraz wynikająca z niego „(nie)pamięć”<sup>10</sup>, czyli daleko idąca wybiórczość w eksponowaniu konkretnych elementów tworzących tamtą epokę przy jednoczesnym pomijaniu innych.

Powodem drugim zainteresowania tematem codzienności jest panujące obecnie w nauce interdyscyplinarne traktowanie tej kategorii. Taką perspektywę proponuje także antropologia. To ujęcie wydaje się tutaj szczególnie interesujące, bowiem skłania do spojrzenia na codzienność bez przyjętego z góry etnograficznego kwestionariusza, ale niejako „w trakcie” jej dziania się. Jak twierdzi Roch Sulima, powołując się na Bronisława Malinowskiego, „antropologia może zaczynać się w domu. Dla antropologa codzienności źródłem jest wszystko, wszystko też jest dla niego terenem [...]” i upatruje roli antropologa jako obserwatora zjawisk codzienności będących „przedmiotami zmagania, czyli elementami realnych scenariuszy życiowych”. A ponieważ „wszelkie przedmioty są przedmiotami już usytuowanymi w kontekście. Wszystkie objawiają się wraz ze związanymi z nimi kontekstami”<sup>11</sup>, interpretacja tych zjawisk staje się jednocześnie poszukiwaniem ich sensu. W tym miejscu antropologia w szczególnie ciekawy sposób spotyka się z modą, ponieważ obie wymagają dystansu, jednak jeszcze ważniejszą sprawą w odniesieniu do podjętego tu tematu, są związki

---

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> Tamże, s. 333. Por. także E. Wnuk-Lipiński, *Granice wolności. Pamiętnik polskiej transformacji*, Warszawa: Scholar – Collegium Civitas Press 2003.

<sup>10</sup> Określenie zapożyczone z obronionej w Uniwersytecie SWPS pracy doktorskiej Julii Banaszewskiej *Moda na (nie)pamięć. PRL w polskiej kulturze codzienności po 2004 roku – na wybranych przykładach*, Warszawa 2015.

<sup>11</sup> R. Sulima, *Antropologia codzienności...*, dz. cyt., s. 7–9.

antropologii i filmu, opisane przez Marylę Hopfinger ze względu na „szczególny sposób, w jaki mogą się stać i stają się [...] źródłami naszej wiedzy i samowiedzy. Potrafią bowiem uświadomić [...] inność obcych, a zarazem tożsamość swoich; odmienność i różnicowanie kultur czy podkultur innych społeczności oraz oblicze kultury własnej, swojskiej; cechy mniej czy bardziej egzotyczne obcych i rysy charakterystyczne swoich. Przy czym oba rodzaje wizerunków mogą okazywać się oczywiste bądź zaskakujące, bliskie lub dalekie, swoje, choć innych, i obce, choć własne”<sup>12</sup>.

Codziennosc PRL jako przedmiot zainteresowania dzisiejszego polskiego twórcy filmowego, ujęta w opisanej perspektywie, stanowi zatem wyraz „mody”, ale przede wszystkim jest wynikiem strategii zdobywania „wiedzy i samowiedzy” w zakresie wspólnej, zbiorowej tożsamości, która miała ulec raptownej transformacji, wraz z ustrojem i sytuacją geopolityczną państwa. Są to powroty do przeszłości, niekiedy własnej, twórców filmowych, dokonywane z perspektywy wiedzy o tym, co nastąpiło „potem” – inna zresztą jest niemożliwa. „Niemożliwe jest bowiem to, co usiłujemy zrobić: stać się choć na chwilę sobą w czasie minionym. Każda próba okazuje się przeniesieniem w przeszłość siebie dzisiejszego. Jakżeby mogło być inaczej bez zatury poczucia tożsamości?”<sup>13</sup>. Jednak owa dzisiejsza tożsamość jest zbudowana na niegdysiejszym odrzuceniu własnej przeszłości, w poczuciu całkowitej słuszności takiego działania, więcej nawet, w atmosferze zbiorowego entuzjazmu, zatem filmowe powroty po 1989 roku do PRL-owskiej codzienności, to „przeniesienie w przeszłość siebie dzisiejszego”, będące wyrazem sentymentu i resentymentu jednocześnie, między którymi napięcie wyznacza dynamikę zmian zachodzących w polskiej kulturze w ogóle. Odrzucenie PRL w okresie tuż po jego upadku oraz dzisiejsza nań „moda” wyznaczają ramy procesu, który znajduje odzwierciedlenie również w filmie.

<sup>12</sup> M. Hopfinger, *Film i antropologia. Osiąganie dystansu wobec audiowizualności, w: Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Warszawa: Oficyna Naukowa 2005, s. 246.

<sup>13</sup> K. Szaniawski, *Jak daleko stąd, jak blisko*, „Kino” 1981, nr 5, s. 5.

Przenosząc się na teren polskiego filmu z tak sformułowanymi założeniami, stajemy przed koniecznością zastanowienia się nad sposobami prezentowania w nim codzienności PRL oraz nad kontekstami, nadającymi tym prezentacjom określone sensy. Owe konteksty są tu zresztą najbardziej znaczące, bowiem wyznaczają perspektywy interpretacyjne, określając stopień i zakres owej „wiedzy i samowiedzy”, jakiej nabywamy jako widzowie. Otóż sądzę, że najbardziej istotnym kontekstem jest w tym przypadku czas, jaki upłynął od roku 1989, i stopniowe oddalenie samego doświadczenia codzienności PRL, ale także zmiana pokoleniowa (oraz zmiany kulturowe), które to czynniki spowodowały, że okres PRL można – w rozumieniu antropologii – traktować jako „inny”, „egzotyczny”, „daleki” czy wreszcie „obcy”. Pytanie, jakie stawiam w opracowaniu, brzmiałoby następująco: czy i jak powyższe cechy odnoszą się do reprezentacji ówczesnej codzienności w polskim filmie po 1989 roku, którego akcja rozgrywa się w okresie PRL.

Czym jednak jest codzienność? W rozumieniu tutaj przyjętym za socjologiem Piotrem Sztompką definicja codzienności skupia się na kilku istotnych założeniach: po pierwsze życie codzienne nie jest przeciwstawne odświętnemu, po drugie nie przeciwstawia się życiu elitarnemu, po trzecie nie oznacza życia prywatnego i w tym sensie nie jest też przeciwstawne publicznemu. Jest za to zawsze odnoszone do innych, do otoczenia, także powtarzalne, cykliczne i rutynowe, przybiera postaci rytualne, wykonywane według wpojonego scenariusza, angażuje naszą cielesność, jest zlokalizowane w przestrzeni, która decyduje o jego treści lub charakterze, składa się z różnej długości epizodów, ma charakter bezrefleksyjny, często spontaniczny<sup>14</sup>. Na codzienność tak rozumianą proponuję (za Haroldem Garfinklem) spojrzeć jako na zespół działań, poprzez który ludzie uzgadniają sens rzeczywistości społecznej oraz wytwarzają porządek społeczny, stosując w życiu codziennym swoiste praktyki i strategie ustalania sensu. Ponieważ działania te mają charakter bezrefleksyjny, dopiero zakłócenie tego porządku pozwala zorientować się, jak dalece jest on „umowny”. Innymi słowy ludzie w codziennym życiu zachowują zespół działań, zachowań, gestów, postaw, wystrojów wewnątrz, wyglądu

<sup>14</sup> P. Sztompka, *Życie codzienne...*, dz. cyt., s. 24.

zewnątrznego, który pozwala danemu porządkowi społecznemu trwać, jednak kiedy do głosu w tym zespole dojdą sygnały anarchii, chaosu czy dysonansu, nawet niestosowności, ujawnia się umowność tego porządku. Innymi słowy trwałość systemu zależy od decyzji, zachowań i motywacji poszczególnych jednostek.

W roku 1989 doszło do takiej właśnie, głębokiej zmiany porządku społecznego, opisaney potem przez socjologów jako trauma. W książce *Trauma wielkiej zmiany. Społeczne koszty transformacji*<sup>15</sup> Piotr Sztompka opisuje szczegółowo tę zmianę, konkludując, że w każdym wymiarze dotychczasowy styl życia uległ fundamentalnemu załamaniu, zaś dla większości Polaków sens tej zmiany zamykał się w określeniu „wyzwolenie”, od dominacji obcego imperium, od ucisku politycznego, fałszu płynącego z cenzurowanych środków masowego przekazu, ale także od uciążliwości codziennego życia w „gospodarce niedoboru”. Jednocześnie jednak nie było jasności, jak rozumieć „wolność do”, sami obywatele, ale także nowe elity polityczne, nie potrafili jej nazwać ani sprecyzować. „Częstokroć bardziej realistyczną wizję przyszłości zastępowało niejasne, mocno wyidealizowane pojęcie »Zachodu« czy »Europy« – synonimu wolności, szczęścia, pomyślności i bogactwa”<sup>16</sup>. W odniesieniu do interesującego nas tu tematu, można bez większych wątpliwości stwierdzić, że to właśnie codzienność PRL, odbierana przez miliony jako opresyjna, trudna, szara i obarczona szeregiem uciążliwości, stała się najpierw impulsem do powstania i narastania społecznego buntu, potem zaś, po roku 1989 przedmiotem odrzucenia, zarówno symbolicznego, jak i materialnego (wystrój wewnątrz, wygląd zewnętrzny, obyczaje itp. – wszystkie dążące ku skojarzeniom z „Zachodem”). Przenosząc się na grunt polskiego kina, trzeba również zauważyć, że codzienność PRL była w okresie przed 1989 rokiem, a zwłaszcza w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, przedmiotem bardzo ostrej, wielokroć gwałtownej krytyki, wyrażanej w szeregu filmów ponad podziałami gatunkowymi czy ocenami artystycznymi (pod tym względem zarówno kino moralnego niepokoju, jak

<sup>15</sup> Tenże, *Trauma wielkiej zmiany. Społeczne koszty transformacji*, Warszawa: Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk 2000.

<sup>16</sup> Tamże, s. 52.

i komedie Barei stanowią jeden w gruncie rzeczy głos). Na terenie filmu odbywał się zatem skomplikowany i wieloznaczny proces stopniowego dystansowania codzienności i demaskowania jej wad, będący z kolei elementem opozycji intelektualnej wobec PRL, na którą składały się także inne dziedziny twórczości.

Natomiast spojrzenie na film polski po roku 1989, ze względu na stosunek w nim do codzienności PRL, może zastanawiać, nie tylko ze względu na zmianę – by tak rzec – jakościową, polegającą na przejściu od całkowitej negacji do nostalgii czy nawet „tęsknoty”, ale także na zmianę ilościową, ponieważ filmów, których akcja rozgrywa się w okresie PRL, przybywa wraz z oddalaniem się czasowym tej epoki, a prezentowana w nich codzienność stanowi coraz częściej właściwy temat tych produkcji, a może nawet tworzy obecnie cały nurt, który nazwać można, nawiązując do cytowanej wyżej opinii Zuzanny Grębeckiej, „kinem przywracania ciągłości przekazu tradycji”.

Odrzucenie PRL, które nastąpiło po 1989 roku, spowodowało zerwanie tej ciągłości, wynikające z entuzjazmu wobec zmian, nieopartego jednak zmianą kulturową. Obecnie natomiast obserwujemy proces odwrotny – przywracania na różne sposoby pamięci tamtego okresu, a co za tym idzie, właśnie przywracania ciągłości przekazu tradycji. Przedmiotem tego procesu jest codzienność PRL, stająca się stopniowo coraz bardziej znaczącą bohaterką filmów o tamtym czasie. Zgadzam się tu z Andrzejem Szpocińskim, który twierdzi, że rosnące obecnie zainteresowanie przedmiotami „bez wartości”, ale tworzącymi przecież ówczesną codzienność ma jedną najważniejszą funkcję: „potwierdzenie, że przeszłość realnie istniała, co we współczesnej kulturze kwestionowane jest na różne sposoby”<sup>17</sup>.

Paul Connerton, zastanawiając się nad pytaniem, „jak społeczeństwa pamiętają?”, twierdzi, że nasze doświadczenie teraźniejszości zależy w znacznym stopniu od naszej znajomości przeszłości i od obrazów przeszłości używanych powszechnie do legitymizowania obecnego porządku

---

<sup>17</sup> A. Szpociński, *Autentyczność przeszłości jako problem kultury współczesnej, w: Wobec przeszłości. Pamięć przeszłości jako element kultury współczesnej*, red. A. Szpociński, Warszawa: Instytut im. Adama Mickiewicza 2005, s. 299.



społecznego, ale te obrazy przeszłości i wiedza o niej są przekazywane i podtrzymywane również przez praktyki (pamięć nie jest zatem tylko czynnością kulturową, ale także leży w sferze praktyk cielesnych). „Moda na PRL” w zakresie nieustających powrotów do emblematów ówczesnej codzienności jest zatem może wyrazem próby budowania więzi socjalizacyjnej i – w sposób rzecz jasna zastępczy i wzięty w nawiasy umowności – przywracania pamięci zbiorowej oraz ciągłości przekazu tradycji. Może nie jest to zatem tylko „moda”, a forma „poszukiwania utraconego czasu”, czyli swoisty zbiorowy autobiografizm dokonywany poprzez kolejne filmy o PRL. Jak podkreśla Małgorzata Czermińska, „autobiografizm traktuje się jako wartość kulturową właśnie ze względu na zawarty w nim wysiłek autointerpretacji, jednostkowy punkt widzenia, niesprowadzalny do kryteriów zewnętrznych”<sup>18</sup>. W tym sensie filmowe (i inne) powroty do PRL, z perspektywy reprezentacji ówczesnej codzienności, można kojarzyć antropologicznie – „z czynnością o charakterze procesualnym, formą czasownikową, działaniem osadzonym w konkretnej sytuacji społecznej, z żywymi ludźmi, w danej kulturze i epoce historycznej. Obrzęd należy odprawić, mit – wyrecytować, historię opowiedzieć, powieść przeczytać, dramat odegrać, albowiem to właśnie odprawianie, recytacja, opowieść, lektura i gra sprawiają, że teksty te zyskują zdolność przekształcania i umożliwiają nam ponowne przeżycie naszego dziedzictwa kulturowego”<sup>19</sup>.

Zmianę stosunku do codzienności PRL w polskim filmie po 1989 roku proponuję zatem traktować w kategoriach zbiorowej podróży autobiograficznej, dokonywanej przez polskie społeczeństwo w celu odzyskania samego siebie (zachowania w pamięci, wytłumaczenia siebie – dziś), zaś codzienność, jako praktyka stricte cielesna, jest tego procesu idealnym i jedynym dzisiaj możliwym wehikułem. Podróż tę wyznaczają etapy buntu, pogodzenia i wyciszenia, które jako etapy podróży

<sup>18</sup> M. Czermińska, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie 1987, s. 16.

<sup>19</sup> E. Bruner, *Antropologia doświadczenia z epilogiem Clifforda Geertza*, red. V. W. Turner, E. M. Bruner, przeł. E. Klekot, A. Szurek, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2011, s. 15.

proponuje Małgorzata Czermińska<sup>20</sup>. Propozycja tego modelu odnosi się do literatury, jednak wydaje się możliwe i obiecujące zastosowanie jej także do filmu. W teoretycznym modelu podróży autobiograficznej chodzi bowiem o przejście przez trzy etapy, od gwałtownego, emocjonalnego odejścia ze „swojego miejsca”, wywołanego najczęściej traumą po bolesnym doświadczeniu, poprzez etap pogodzenia, często wiążącego się z podróżą (faktyczną lub symboliczną) w poszukiwaniu swojego nowego miejsca, po wyciszenie i łagodną akceptację znalezionej „nowego miejsca”, czy to traktowanego dosłownie jako nowy dom, czy metaforycznie, jako sytuacja życiowa, summa własnych osiągnięć itp. Doświadczeniem bolesnym, wywołującym traumę, jest w tak przyjętym modelu transformacja 1989, która spowodowała gwałtowne odrzucenie dotychczasowych modeli życia, a zatem także samej codzienności. Stopniowe zmiany w filmowych wizerunkach tej codzienności świadczyłyby o procesie zmierzania ku wyciszeniu i akceptacji sytuacji obecnej, którego warunkiem jest wszak akceptacja (a nawet afirmacja) odrzuconej niegdyś codzienności PRL.

Dwa pierwsze filmy, które mogłyby tu odegrać rolę preludium i które wyznaczają okres „buntu”, to *Ucieczka z kina „Wolność”* Wojciecha Marczewskiego (1990) oraz *300 mil do nieba* Macieja Dejczerza (1989), gdzie codzienność stanowi źródło opresji, a wizje filmowe, a nawet same tytuły wyrażają, metaforyczną i dosłowną, głęboką potrzebę ucieczki od tej codzienności. *Ucieczka z kina „Wolność”* przedstawia codzienność w jej załamaniu ze względu na zaburzenie porządku logicznego, nawet racjonalnego, poprzez przemieszanie rzeczywistości świata przedstawionego w filmie oraz rzeczywistości sali kinowej z rzeczywistością końca lat osiemdziesiątych, opanowaną jeszcze przez władzę partii PZPR, cenzurę oraz sposoby myślenia wykształcone przez trwający system. Załamanie codzienności ma tu charakter totalny, a przykładanie do dziejących się wydarzeń dotychczasowych wzorców myślenia powoduje w efekcie

---

<sup>20</sup> Por. M. Czermińska, *Postawa autobiograficzna*, w: *Studia o narracji: referaty na XVIII konferencję teoretycznoliteracką, Baranów Sandomierski, 2-7 lutego 1979*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1982.

ośmieszenie tych wzorców. Cenzor filmowy, w pewnym sensie stanowiący tutaj metaforę całego dotychczasowego porządku świata, którego codzienność to ocenianie, eliminowanie, dopuszczanie lub nie do publicznej świadomości, słowem – władza, zaczyna tę władzę tracić, nie tylko nad repertuarem kinowym, ale przede wszystkim nad całą rzeczywistością. Opozycja codzienność – niecodzienność, którą reprezentuje film kinowy, gdzie aktorzy „wychodzą” ze swojej roli, a nawet zaczynają rozmawiać z publicznością, ma w tym filmie na celu pokazanie, jak bardzo upadek PRL jest traumatyczny, właśnie ze względu na załamanie paradygmatów codzienności, od tych fizycznych, wszelkich reguł prawdopodobieństwa, po najbardziej nawet filozoficzne. „Rytułał przejścia”, z jakim mamy tu do czynienia, dokonuje się na naszych oczach w tym właśnie sensie: obowiązujące do tej pory prawa, zasady, reguły, słowem cały porządek codzienności, ulegają zawieszeniu, całkowitemu przenicowaniu, ale nowe, które nadchodzi, także przecież jest wielkim znakiem zapytania, nie oznacza wprost czegoś doskonalszego, jednoznacznie pozytywnego.

Drugi z filmów opisuje desperacką próbę ucieczki na Zachód dwóch chłopców z Polski, którzy pokonują tytułowe 300 mil nielegalnie, w niebezpiecznych warunkach, aby z narażeniem życia wydostać się z miejsca zamieszkania i kraju, gdzie panują bieda i beznadzieja. Co ważne, nie żyją w patologicznej rodzinie, przeciwnie, ojciec jest nauczycielem historii, który jednak nie może pracować w zawodzie ze względu na szykany z powodu poglądów politycznych. Codzienność jest w tym filmie pokazana jako dotkliwie opresyjna, nieznośna, człowiek w niej funkcjonujący otoczony jest brzydotą krajobrazu, szarego i błotnisteo, ale też brzydotą ludzi, zwłaszcza w odniesieniu do cech charakteru. Ucieczka od tej codzienności staje się jedyną nadzieją na zmianę, przy czym ceną tej zmiany jest rozbitcie rodziny, utrata dzieciństwa, gwałtowne wejście w dorosłość. Dzieci są wnikliwymi obserwatorami zmagania rodziców o przetrwanie, konformistycznych zachowań dorosłych w szkole i otoczeniu, same także zmagają się ze swoimi dramatami (Elka i jej ojciec alkoholik). Niebo to metaforyczna nazwa świata Zachodu, do którego uciekają chłopcy, marzą o tamtym świecie, którego przecież osobiście nie znają, ale wiedzą o nim z doniesień, chcą doświadczyć obietnicy lepszego życia, które ten

świat oferuje, chcą się tam znaleźć, porzuciwszy wszystko, co do tej pory stanowiło ich świat. Film odnosi się także symbolicznie do marzenia o Zachodzie, jakim przez lata żyło wielu Polaków, udręczonych trudami codzienności w socjalistycznej Polsce. Warto tę kwestię odnotować, ponieważ obrazy codzienności PRL w polskim filmie odnoszą się również do tego marzenia, stanowiąc często jego kompensację, jest to jednak temat dla osobnego opracowania.

Kolejne filmy, których tematem była codzienność PRL, powstały w pewnym szczególnym porządku, korespondującym z ogólnymi kierunkami polskiego kina po 1989 roku. Z pewnością warto tu wymienić *Rozmowy kontrolowane* (1991) Sylwestra Chęcińskiego, film zrealizowany dziesięć lat od ogłoszenia stanu wojennego, a opowiadający o tym właśnie wydarzeniu. Codzienność jest w nim zaprezentowana jako źródło komizmu, na jej wizerunek składa się szereg gagów, które mają ją zdefiniować jako absurdalną, chaotyczną i rządzącą się logiką przypadku. Główny podział, jaki rysuje się w konstrukcji świata przedstawionego, przebiega między opozycją a przedstawicielami władzy – od urzędników po służbę bezpieczeństwa. Akcja filmu rozgrywa się w grudniu, który jest dla polskiej kultury miesiącem znaczącym, co również podkreślone jest w prezentacji codzienności. Z jednej strony wybucha stan wojenny i codzienne życie zostaje podporządkowane jego logice, co w filmie polega na parodii zachowań, przechowywanych w zbiorowej pamięci Polaków, dotyczących wojny. Powszechna obecność wojska i milicji, konieczność konspiracji, przebierania się, której celem jest „wyprowadzenie w pole” przedstawicieli władzy, solidarność i życzliwość wobec siebie osób, które w tej konspiracji uczestniczą, ukazane są z komediowym dystansem i pobłażliwością wobec widza, świadomego, że bohater tych wydarzeń uczestniczy w nich przypadkowo i z przymusu, a zdjęcie z Lechem Wałęsą noszone w portfelu i otwierające mu wszystkie drzwi jest produktem prowokacji tajnych służb. Z drugiej strony zbliżają się święta Bożego Narodzenia, do których przygotowania stanowią drugi ważny wątek filmu. Rysuje się tu podział pomiędzy Polakami pokrywający się z trwającym podziałem politycznym. Ci, którzy stoją po stronie władzy, są zupełnie pozbawieni wiedzy o polskiej tradycji związanej z tymi świętami, co zresztą jest źródłem komizmu, pada na przykład pytanie: „którego

w tym roku wypada wigilia?”, a podczas kolacji wigilijnej śpiewają pieśń *Podmoskowskije wieczera*. Natomiast pozostali obchodzą wigilię według nakazów tradycji i przedstawieni są poprzez pryzmat codzienności na kilka sposobów niezwyklej (stan wojenny, czas świąteczny), dotykającej momentów przełomowych czy też przejściowych, z szacunkiem oraz sympatią ze strony twórców filmu. Na podobieństwo *Kompleksu polskiego* Tadeusza Konwickiego, po dziesięciu latach od wybuchu stanu wojennego i po dwóch od przełomu 1989, pokazany został obraz polskiego społeczeństwa przefiltrowany przez konwencję komediową, nawet może nostalgiczny wobec minionego czasu.

Z czasem temat codzienności PRL uległ w polskim filmie znaczącym modyfikacjom, których kierunek zmierzał ku odchodzeniu od ogólnych metafor o charakterze politycznym ku zainteresowaniu pojedynczymi biografiami, co z kolei odpowiadało do pewnego stopnia nurtowi wyciszenia, ucieczki, zwanemu prowincjonalnym. Paradoksalnie, miejscem ucieczki stawała się codzienność PRL, będąca jednocześnie krajem dzieciństwa, bardziej wspominanym aniżeli rozliczanym przez filmowców. Wśród przykładów wymienić można *Cwał* Krzysztofa Zanussiego (1995) czy *Poznań 56* Filipa Bajona (1996). W pierwszym z filmów codzienność jest potraktowana z dużą dozą pogodnego dystansu, jaki umożliwia postać głównego bohatera – chłopca, będącego alter ego reżysera. To właśnie dziecięce zdziwienie światem, spojrzenie oczami naiwności, powoduje, że codzienność PRL, jaką stanowią dla niego dom (najpierw matki, która wpajała w niego przedwojenne ideały prawdy i uczciwości) i szkoła, stają się miejscami o odwróconych zasadach funkcjonowania. Dom tworzy ciotka, przedwojenna szlachcianka, która nienawidzi bolszewizmu i walcząc na swój sposób przeciw „bolszewickiej zarazie”, balansuje na granicy moralności. Chłopiec nie może zrozumieć postawy ciotki. Na jego ciągle pytania Idalia odpowiada wreszcie cytatem z Szekspira: „Są rzeczy na niebie i na ziemi, o których nie śniło się waszym filozofom”.

Do nurtu biograficznego należą także filmy *Wojaczek* (1999) Lecha Majewskiego, *Prymas. Trzy lata z tysiąclecia* (2000) Teresy Kotlarczyk, *Mój Nikifor* (2004) Krzysztofa Krauzego, *Skazany na bluesa* (2005) Janusza Kidawy-Błońskiego, *Parę osób, mały czas* Andrzeja Barańskiego (2005), z których każdy na swój sposób traktuje codzienność PRL jako tło

dla działań wybitnej postaci i upatruje ją jako źródło opresji, sferę, z którą postaci te nie mogą sobie poradzić, czasem – jak w przypadku Wojaczka czy Białoszewskiego – dosłownie. Codziennosc PRL jest tu traktowana jako zespół cech i działań o charakterze opresyjnym wobec wybitnej jednostki, która w akcie buntu odrzuca je jako niemożliwe do przyjęcia.

Tymczasem po roku 2000 daje się zauważyć rosnące zainteresowanie społeczne PRL jako domeną codzienności właśnie, która to tendencja znajduje odzwierciedlenie również w filmie. Bardzo szczególnym wyrazem ówczesnej „mody na PRL” był powstały w 2005 roku dokument Macieja Drygasa *Jeden dzień w PRL*. Jakkolwiek film dokumentalny nie jest tutaj przedmiotem analizy, nie sposób o nim akurat nie wspomnieć, bowiem wydaje się istotny dla opracowywanego tematu. Opis tego filmu w bazie film Polski.pl zaczyna się następująco: „27 września 1962 roku. Tego dnia nie zdarzyło się w PRL nic szczególnego. Prognoza pogody przewidywała zachmurzenie umiarkowane. Ponad 1600 obywateli przyszło na świat, około 600 zmarło. Dzień jak co dzień. „Trybuna Ludu” na pierwszej stronie zamieściła wywiad z wiceministrem przemysłu chemicznego oraz informację o uroczystym koncercie artystów z ZSRR, na który przybyli przedstawiciele partii i rządu. Nakładem wydawnictwa Iskry ukazała się książka poświęcona życiu Włodzimierza Lenina. W „Życiu Warszawy” pisano, że zatrzymano liczne partie kawy zbożowej, kwestionując jej jakość. Słowem, szara codzienność”<sup>21</sup>. Otóż właśnie żywioł codzienności wysuwa się w tym przypadku na plan pierwszy – nie bohater, szczególny z takiego czy innego powodu, ani dzień, stanowiący istotną w historii datę, którą wszyscy pamiętają, ale właśnie zwykły, powszedni dzień pracy (zresztą czwartek). Film, nawiązujący pomysłem do słynnego projektu Wiertowa *Człowiek z kamerą*, rozpoczyna się o świcie, kiedy miasto budzi się do życia, tramwaje wyjeżdżają na ulice, a do kiosków trafiają pierwsze poranne gazety. Jednak to zwykłe życie komentowane jest spoza kadru za pomocą fragmentów ówczesnych raportów, protokołów, przemówień, donosów, notatek z tajnych obserwacji, artykułów prasowych, listów prywatnych i służbowych, nawet wierszy. W ten sposób PRL „opowiada o sobie”, snuje swoistą autonarrację, ujawniając

<sup>21</sup> Film Polski, [online:] [www.film Polski.pl](http://www.film Polski.pl) [dostęp 27.02.2017].

jednocześnie, jak bardzo opowieść ta daleka jest od realiów prawdziwego życia, które w większości polega na trudzie, znoju, upokorzeniu, strachu, radzeniu sobie z niedoborami w każdej dziedzinie gospodarki.

Opisany wyżej okres można traktować jako kolejny etap podróży autobiograficznej, polegający na próbach szukania „swojego miejsca” poprzez „godzenie się” z przeszłością sprzed 1989 roku, wyrażane choćby w rosnącej liczbie tytułów filmowych poświęconych okresowi PRL. Kulminacją tej postawy wydają się dwa filmy: *Ile waży koń trojański* Juliusza Machulskiego (2008) i *Wszystko, co kocham* Jacka Borcucha (2009), będący wyraźnym pogodzeniem się z codziennością PRL. Codziennosc przestaje być w nim definiowana w kategoriach walki politycznej, choć obecnej w świecie bohatera, a staje się po prostu światem wspominatej młodości, przeżywanej jako stan ducha, emocja. Polityka ma tu swoje miejsce, ale bardziej jako tło dla uczuć i emocji. Świat pokazany jest z perspektywy maturzysty Janka, który wraz z bratem i rodzicami mieszka na polskim Wybrzeżu, a akcja filmu rozgrywa się częściowo w okresie stanu wojennego. Codziennosc Janka to szczęśliwa rodzina, przyjaciele, zespół muzyczny WCK (*Wszystko, co kocham*), beztrudnie spędzanie wspólnie czasu, pierwsza miłość, pierwsze doświadczenia seksualne. Polityka wdziera się w tę codzienność, powodując utratę ukochanej i trudności w szkole, a przez to bunt chłopaka. Tytuł filmu pokazuje wyraźnie, że przedstawiony w nim świat jest jednak przedmiotem pozytywnych uczuć, codzienność, jakkolwiek trudna, była jednak także pełna rodzinnego ciepła, dobrych wrażeń, przyjaźni i miłości.

Na film *Ile waży koń trojański* warto w omawianym kontekście zwrócić uwagę ze względu na kulturową rolę wielu filmów Machulskiego<sup>22</sup>. Jest to film szczególnie z powodu sposobu potraktowania codzienności PRL. Jak w żadnym chyba innym przypadku staje się ona źródłem komizmu jako świat specyficznej mody, fryzur, makijaży, zachowań, wystrojów wnętrza

---

<sup>22</sup> O roli filmu *Kiler* w procesie wygaszania nurtu „bandyckiego” w kinie polskim lat dziewięćdziesiątych poprzez zastosowanie mechanizmów prześmiewczych wobec wyznaczników tego nurtu pisałam w artykule *Obciach a sprawa polska. O „Kilerze” Juliusza Machulskiego*, w: *Moda na obciach: materiały z ogólnopolskiej konferencji kulturoznawczej „Moda na obciach, co Polacy robią z kulturą popularną?”*, red. J. Nowiński, Elbląg: Wilk Stepowy 2008.

i sposobów myślenia, które tworzą katalog przezabawnych, egzotycznych dzisiaj gagów. Film ten realizuje zasadę, że „kultura popularna wkracza jako ostatnia”, co w tym przypadku oznacza specyficzny, zdystansowany i utrzymany w tonie komediowym, stosunek do podejmowanego tematu. Codziennosc PRL to nie świat trudnej polityki, łagodnych wspomnień, powrotów do młodości, rozliczeń, ale teatr wodewilowy, gdzie autorom chodzi o wywołanie beztróskiego śmiechu widowni poprzez pokazanie określonych „typów” bohaterów, którzy samym swoim wyglądem generują rozrywkę. W kontekście podróży autobiograficznej oba filmy stanowią swoisty tandem, ponieważ proponują pozbawione cech resentymetu podejście do obrazu codzienności PRL, będące ważnym etapem pogodzenia się z nową rzeczywistością.

W kolejnych latach następuje także nasilenie produkcji filmów, których akcja rozgrywa się w okresie PRL, przy czym epoka ta traktowana jest w większości z nich poprzez pryzmat różnego rodzaju zabiegów artystycznych, które wywołują dystans i wrażenie „świata”, którego nie ma, nie tylko dlatego, że stanowi historię. Codziennosc jest w nich traktowana jako zestaw elementów scenografii, ale postaci i ich problemy bardzo często są jak najbardziej współczesne. Przykładami takich produkcji są filmy *80 milionów* Waldemara Krzystka (2011), *Bogowie* Łukasza Palkowskiego (2014), *Jestem mordercą* Macieja Pieprzycy (2016). Inne zabiegi artystyczne pojawiają się w filmach należących do kina gatunków, jak *Dom zły* Wojciecha Smarzowskiego (2009) czy *Rewers* (2009) Borysa Lankosza, będący ciekawym przykładem czarnej komedii, której bohaterkami są mordercze kobiety. Codziennosc w tym filmie, którego akcja rozgrywa się w roku 1952, zdominowana jest przez stalinowski system opresji wywołującej strach i życie w ciągłym poczuciu niepewności. Jednak filtr, jakim staje się konwencja czarnej komedii, dystansuje tę wizję, odrealnia.

W omawianym okresie powstają także biografie, co stanowi silny trend w kinie światowym i jest z nim zgodne. Istotą tych produkcji – z punktu widzenia reprezentacji codzienności – jest ukazanie bohatera uwikłanego w polityczną rzeczywistość. Przykładami takiej strategii są filmy: *Popiełuszko. Wolność jest w nas* Rafała Wieczyńskiego (2009), *Wałęsa, człowiek z nadziei* Andrzeja Wajdy (2013), *Różyczka* Jana



Kidawy-Błońskiego (2010) czy ostatni film Andrzeja Wajdy *Powidoki* (2016). Przedstawiają one ludzi niezwykłych, których codzienne życie uwikłane jest i podporządkowane działalności zawodowej czy też idei. Sytuacje codzienne, jak i sama codzienność, o ile występują w obrazach filmowych, mają raczej definiować tych ludzi jako bohaterów właśnie, podkreślać ich cechy charakteru, pozwalać zrozumieć.

Kino najnowsze dotyczące PRL, którego przedstawicielami są w mojej opinii dwa filmy, wyraża pewną „wygraną codzienności”, więcej nawet, czyni z niej bohaterkę filmową, może nawet główną. Pierwszy przykład to film *Zjednoczone stany miłości* (2015). Codzienność jest bohaterką tej opowieści, a dokonująca się właśnie transformacja, stanowi jedynie słabe echo wobec dziejących się w codzienności wielkich dramatów bohaterek. Film rozgrywa się właściwie „w domu”, w prywatności, wręcz w intymności. Codzienność to żywioł, który definiuje wszystkie postaci tego filmu, jest praktyką stricte cielesną, obejmując trzy obszary. Pierwszym jest wizerunek kobiet, które żyją tylko życiem wewnętrznym, bez jakiegokolwiek zaangażowania w zmieniającą się rzeczywistość – transformacja się dzieje, ale ich nie dotyczy. Sprawą drugą jest przestrzeń, pusta i przygnębiająca, jakby umowna w swojej prostocie. Miasto przeraża – osiedle składa się z kilku szarych bloków, kościół to barak, wokół jest błotniście i pusto, nie ma niczego, co by charakteryzowało to miejsce, nadawało mu indywidualność, nie wiadomo nawet, jak się ono nazywa. Przestrzeń publiczna ogranicza się do ulicy, na ogół pustej, poza niedzielą, kiedy wszyscy idą do kościoła i wypożyczalni kaset wideo, której obecność w filmowej przestrzeni jest jednym z sygnałów czasu rozgrywającej się historii. Przestrzeń w *Zjednoczonych stanach miłości* niejako koresponduje ze światem wewnętrznym bohaterek, dręczonych przez własne emocje i obsesje, głęboko nieszczęśliwych, jakby nieobecnych w świecie rzeczywistym. Wobec powyższych stwierdzeń interesująco przedstawia się przestrzeń mieszkań bohaterek, przestrzeń prywatna. Ich mieszkania są bowiem w określony sposób indywidualne, zwłaszcza nauczycielki, która hoduje w domu ptaki, czy młodej nauczycielki aerobiku, gdzie jest nawet telefon stacjonarny. Sprawą trzecią jest wreszcie wizerunek transformacji, która odbywa się gdzieś na zewnątrz, w radiu, gdzie mówi się o upadku Muru Berlińskiego i zjednoczeniu

Niemiec, albo poprzez – jak można zakładać – narzuconą przez władze zmianę nazwy szkoły, która odtąd będzie nosić imię „Solidarności”. Transformacja się dokonuje, ale nie stanowi dla przedstawianych kobiet punktu odniesienia, gdyż żyją one własnymi emocjami i namiętnościami, własną cielesnością, prezentowaną niekiedy bardzo bezpośrednio, niemal dotkliwie w swym naturalizmie. Transformacja w wymiarze publicznym politycznym, nie interesuje żadnej z bohaterek, ale też bohaterów tego filmu. Zmienia się rzeczywistość, ale ich zaangażowanie w te zmiany jest znikome, gdyż ich życie jest regulowane wydarzeniami prywatnymi.

Jako szczególny przykład, stanowiący w proponowanym tu modelu etap wyciszenia w autobiograficznej podróży „ku codzienności” PRL, wymienić natomiast należy film *Ostatnia rodzina* Jana P. Matuszyńskiego (2016), którego jedyną i najbardziej ewidentną bohaterką jest codzienność. Jego akcja rozgrywa się właściwie tylko w domu, wydarzenia zewnętrzne, polityczne, w ogóle nie są tu zaznaczane, choć przedział czasowy, o którym opowiada ta historia, określają daty 1977–2005, kiedy wydarzenia polityczne zmieniły bieg historii Polski. Codzienność PRL, co szczególne, w ogóle nie różni się w zakresie zachowania przedstawionych w filmie bohaterów oraz ich motywacji od codzienności po upadku systemu. Tematem tego filmu jest życie rodziny wielkiego artysty Zdzisława Beksińskiego, ukazane z perspektywy całkowicie prywatnej, domowej. Rodzina Beksińskich żyje czasem biologicznym, nie zaś politycznym czy religijnym. Praktyki ustalania sensu mają tutaj charakter prywatny i intymny, odbywają się na poziomie relacji rodzinnych. W tym sensie codzienność PRL zyskuje obraz, jakiego w filmie polskim jeszcze nie było: zostaje pozbawiona piętna konwencji, dystansu, nie jest konceptualizowana, staje się zaś bliska i głęboko ludzka. Codzienne życie, wzajemne relacje w wielopokoleniowej rodzinie, zwyczaje domowe i domowe problemy, są żywiołem tego filmu, czerpiącego inspirację z zachowania samego artysty, który z upodobaniem filmował prywatną kamerą swoje domowe otoczenie.

Film *Ostatnia rodzina* stanowi w szczególnym sensie trzeci etap autobiograficznej podróży dokonywanej przez polską kulturę po okresie transformacji w poszukiwaniu własnej tożsamości. Codzienność PRL, tuż po transformacji gwałtownie odrzucona, stopniowo powracała w kolejnych

okresach historii polskiego filmu po 1989 roku jako obszar „ponownie zaakceptowany”. Kino polskie jest w tej perspektywie terenem próby przywracania zerwanej ciągłości tradycji, w zakresie „odgrywania rytuału praktyk cielesnych”, których codzienność jest najbardziej oczywistą domeną. W doświadczeniach zwykłych, cielesnych, oczywistych, szukamy dzisiaj potwierdzenia nie tylko istnienia tamtej epoki w ogóle, ale też istnienia nas samych jako społeczeństwa. Kolejne filmy, jak *Sztuka kochania* Marii Sadowskiej o Michalinie Wisłockiej (2017), jest tego procesu kolejnym wyraźnym potwierdzeniem.

## Bibliografia

- Banaszewska J., *Moda na (nie)pamięć. PRL w polskiej kulturze codzienności po 2004 roku – na wybranych przykładach*, Warszawa 2015 [praca doktorska].
- Bogunia-Borowska M., *Codziennność i społeczne konteksty życia codziennego, w: Barwy codzienności: analiza socjologiczna*, red. M. Bogunia-Borowska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar 2009.
- Bruner E., *Antropologia doświadczenia z epilogiem Clifforda Geertza*, red. V. W. Turner, E. M. Bruner, przeł. E. Klekot, A. Szurek, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2011.
- Czerwińska M., *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie 1987.
- Czerwińska M., *Postawa autobiograficzna*, w: *Studia o narracji: referaty na XVIII konferencję teoretycznoliteracką, Baranów Sandomierski, 2-7 lutego 1979*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1982.
- Film Polski, [online:] [www.filmpolski.pl](http://www.filmpolski.pl) [dostęp 27.02.2017].
- Giza B., *Obciach a sprawa polska. O „Kilerze” Juliusza Machulskiego*, w: *Moda na obciach: materiały z ogólnopolskiej konferencji kulturoznawczej „Moda na obciach, co Polacy robią z kulturą popularną?”*, red. J. Nowiński, Elbląg: Wilk Stepowy 2008.
- Hopfinger M., *Film i antropologia. Osiąganie dystansu wobec audiowizualności*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Warszawa: Oficyna Naukowa 2005.
- Mach B., *Transformacja ustrojowa a mentalne dziedzictwo komunizmu*, Warszawa: Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk 1998.

- Między śmiechem a nostalgią – powroty do komunistycznej przeszłości*, w: *Pop-komunizm. Doświadczenie komunizmu a kultura popularna*, red. M. Bogusławska, Z. Grębecka, Kraków: Libron – Filip Lohner 2010.
- Simmel G., *Z psychologii mody. Studium psychologiczne*, w: *Most i drzwi. Wybór esejów*, Warszawa: Oficyna Naukowa 2006.
- Sulima R., *Antropologia codzienności*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2000.
- Szaniawski K., *Jak daleko stąd, jak blisko*, „Kino” 1981, nr 5.
- Szpociński A., *Autentyczność przeszłości jako problem kultury współczesnej*, w: *Wobec przeszłości. Pamięć przeszłości jako element kultury współczesnej*, red. A. Szpociński, Warszawa: Instytut im. Adama Mickiewicza 2005.
- Sztompka P., *Trauma wielkiej zmiany. Społeczne koszty transformacji*, Warszawa: Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk 2000.
- Sztompka P., *Życie codzienne – temat najnowszej socjologii*, w: *Socjologia codzienności*, red. P. Sztompka, M. Bogunia-Borowska, Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak 2008.
- Wnuk-Lipiński E., *Granice wolności. Pamiętnik polskiej transformacji*, Warszawa: Scholar – Collegium Civitas Press 2003.

## **The Anthropology of Everydayness of PRL in Polish Cinema After 1989**

The aim of the article is to examine how everydayness of PRL is shown in contemporary Polish Cinema. The theoretical model is an autobiographical travel, starting from defiance to moderation. At the moment of transition, around 1989, everydayness of PRL was shown as oppressive, but today it is accepted, being the main hero of the movie. The description of this process is the subject of the article.