

Patrycja Winiarczyk

UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ W LUBLINIE

patrycja.winiarczyk@mail.umcs.pl

## Postacie historyczne jako popkulturowi superbohaterowie w wybranych filmach o epoce PRL

Historical figures as pop culture superheroes in selected films about the Polish People's Republic

### ABSTRAKT

Niniejszy artykuł stanowi analizę postaci historycznych w wybranych filmach fabularnych, których akcja rozgrywa się w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. W artykule scharakteryzowano struktury narracyjne oraz elementy fabularne, za pomocą których postacie historyczne kreowane są na popkulturowych superbohaterów, w oparciu o publikację włoskiego intelektualisty Umberto Eco pt. *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*. W tekście przedstawiono rozwój powieści popularnej i występującego w niej bohatera, określanego mianem nadczłowieka. Wyszczególniono powtarzalne elementy fabularne oraz struktury narracyjne, w których wyodrębniono następujące schematy zatytułowane: „Opozycje w strukturach narracyjnych”; „Toposy i atrybuty wizualne w kreacji superbohatera”; „PRL-owski pocieszyciel”.

**SŁOWA KLUCZOWE: SUPERBOHATEROWIE, NADCZŁOWIEK, FILM HISTORYCZNY, PRL, POPKULTURA, POSTACIE HISTORYCZNE**

### ABSTRACT

This article is an analysis of historical characters in selected feature films, whose plot is set in the Polish People's Republic. The article characterizes the narrative structures and plot elements by means of which historical characters are created into pop-culture superheroes, based on the publication of the by Italian intellectual Umberto Eco entitled: *The Superman of the Masses: Rhetoric and Ideology in the Popular Novel*. The text presents the development of the popular novel and the protagonist appearing in it, described as a superhuman. Repetitive plot elements and narrative structures are singled out, with the following schemes titled: "Oppositions in narrative structures"; "Topoi and Visual Attributes in the Creation of the Superhero"; "The comforter of the PRL era".

**KEYWORDS: SUPERHEROES, SUPERHUMAN, HISTORICAL FILM, POLISH PEOPLE'S REPUBLIC, POP CULTURE, HISTORICAL FIGURES**

## WSTĘP

Portretowanie postaci historycznych stanowi ważną część przemysłu filmowego na całym świecie (Piotrowska, 2016; Mazur, 2019). Niekiedy stylizowani są oni na popkulturowych superbohaterów, a twórcy filmowi eksponują największe ich atrybuty, gloryfikując życiorys, a także akcentując wpływ działalności protagonistów na masy. Wielopoziomowy rozwój kultury popularnej sprzyja intertekstualnym oraz intermedialnym nawiązaniom w obrębie poszczególnych wytworów popkultury, łącznie z dziełami filmowymi (Ogonowska, 2006).

Analiza superbohatera w badaniach naukowych najczęściej oparta jest na badaniu komiksów, a więc sekwencyjnej, obrazkowej opowieści, która przybiera prostą formę (Stuła, 2018, s. 262; Wróblewska, 2012, s. 1). Cieszy się ona od kilkudziesięciu lat ogromną popularnością, szczególnie w Stanach Zjednoczonych, czego efektem są liczne ekranizacje historii rysunkowych, produkowane przez Marvel Entertainment oraz DC Comics, Inc. Jednak przedstawień superbohatera w kulturze należy poszukiwać już w antyku, w odniesieniu do herosów występujących w mitologii (Zadruska, 2019, s. 165; Staniszewski, 2012). Opierając swój artykuł na publikacji wybitnego włoskiego intelektualisty Umberto Eco (Eco, 1996), mam na celu ukazanie związku między kreacją superbohaterów w kulturze popularnej a obrazem postaci historycznych przedstawionych w filmach: *Wałęsa. Człowiek z nadziei* (reż. Andrzej Wajda, 2013), *Bogowie* (reż. Łukasz Palkowski, 2014), *Jack Strong* (reż. Władysław Pasikowski, 2014) oraz *Gierek* (reż. Michał Węgrzyn, 2022). Akcja wymienionych produkcji osadzona jest w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej (1952–1989), a losy postaci historycznych determinowane są przez ustrój komunistyczny. W tekście posługuję się naprzemiennie pojęciami „superbohater” oraz „nadcześnik”. Adriana Zadruska, eksplorując wyniki badań Eco, definiuje superbohatera jako:

postać nadcześnika o nadnaturalnych możliwościach i umiejętnościach, która odkrywa nieuczciwości, wymierza sprawiedliwość, tym samym odmieniając sytuację, jaka wcześniej panowała. Podmiot ten ma świadomość istnienia nierówności w społeczeństwie oraz szeroko występującej nieuczciwości, nie tylko w kontaktach pomiędzy mieszkańcami, ale także płynącej od organów władzy do obywateli czy nawet wrogo nastawionych przybyszów z innych światów. Jednakże jego misją nie jest wyeliminowanie tych przypadków,

a jedynie niesienie pocieszenia ich ofiarom. Ma to być pokrzepienie ludu poprzez ustanawianie bajkowej praworządności (Zadruska, 2022, s. 16–17).

Artykuł stanowi próbę odpowiedzi na następujące pytania: 1. Za pomocą jakich struktur narracyjnych twórcy filmowi kreują postacie historyczne na popkulturowych superbohaterów? 2. Jakie cechy mają nadludzie w omawianej filmografii? 3. Jakie uniwersalne schematy kreacji bohaterów stosują twórcy? Moją intencją, co warto podkreślić, nie jest ocena walorów artystycznych omawianych filmów, a także uprawianej tam polityki historycznej. Nadrzędny cel to prezentacja wizji superbohatera, którą konstruują reżyserzy.

## PRZEGLĄD LITERATURY

W niniejszym artykule odwołuję się do propozycji Umberto Eco (Eco, 1996). U. Eco bada strukturę powieści popularnych, schematy narracyjne i ich funkcje oraz techniki literackie wykorzystywane przez autorów kultowych opowieści o Jamesie Bondzie, Tarzanie, Fantomasie, Arsènie Lupinie czy hrabim Monte Christo, składające się na kreację mitu nadczłowieka w popkulturze. Chociaż wnioski zostały wypracowane ponad czterdzieści lat temu, nie tracą one na aktualności i stanowią bazę do dalszych rozważań nad sylwetką superbohatera w ponowoczesnej rzeczywistości. Przesłanki do dalszych interpretacji wskazuje ponadto sam Eco (zob. Eco, 1996, s. 10).

Wybór tematu artykułu wynika z przeglądu literatury, który potwierdza lukę badawczą w opracowaniach naukowych dotyczących przedstawień biograficznych w filmach historycznych, odnoszących się do koncepcji mitu nadczłowieka. Publikacją podejmującą podobną problematykę jest artykuł Łukasza Krzyżanowskiego, w której autor dokonuje rekonstrukcji sposobu zaprezentowania filmowych sylwetek ks. Jerzego Popiełuszki (*Popiełuszko. Wolność jest w nas*, reż. Rafał Wieczyński, 2009) oraz gen. Augusta Emila Fieldorfa (*General Nil*, reż. Ryszard Bugajski, 2009), wskazując na idealizację protagonistów i kreowanie komiksowych superbohaterów, co ma sprzyjać modelowaniu pamięci zbiorowej o czasach ustroju komunistycznego (Krzyżanowski, 2010, s. 190, 194). Niniejszy artykuł stanowi poszerzenie zagadnienia superbohaterskości w kinie historycznym o kolejne spostrzeżenia i nowe wnioski, wykorzystując rozbudowaną koncepcję U. Eco.

Wiele publikacji poświęca się filmowym oraz telewizyjnym uniwersum superbohaterowości (zob. Burke, 2015; Brown, 2017). Analiza superbohaterów stanowi niewątpliwie interesujący temat, którego podejmują się także autorzy piszący o PRL-owskich komiksach (zob. Żagłowski, 2017) bądź produkcjach telewizyjnych z tamtego okresu (zob. Kuźmich, 2016). Interesujących interpretacji dokonuje w tym obszarze Marcin Kowalczyk, badając marvelowski komiks o Janie Pawle II (zob. Kowalczyk, 2023). Koncepcja Eco, stanowiąca bazę do przeprowadzanych przeze mnie badań, dostarcza również narzędzia do analizy superbohatera jako postaci postmodernizmu we wspomnianym już wyżej tekście autorstwa Adriany Zadruskiej (zob. Zadruska, 2022).

## METODOLOGIA BADAŃ

W badaniach wykorzystuję analizę semiotyczną. Materiał źródłowy badań stanowią filmy fabularne, których premiera odbyła się w latach 2013–2022, tj.: *Wałęsa. Człowiek z nadziei* (reż. Andrzej Wajda, 2013), *Bogowie* (reż. Łukasz Palkowski, 2014), *Jack Strong* (reż. Władysław Pasikowski, 2014) oraz *Gierek* (reż. Michał Węgrzyn, 2022). Wybór analizowanej filmografii jest nierozzerwalnie związany z prezentowanymi tam sylwetkami postaci historycznych i staje się przyczynkiem do opisanego obrazu superbohatera w odniesieniu do filmu historycznego.

Wybrane filmy fabularne uznaję za historyczne. Produkcje te przedstawiają rekonstrukcję przeszłości, a panujące wówczas realia społeczno-polityczne bezpośrednio wpływają na losy bohaterów. Według Ewy Nagurskiej nie opracowano zadowalającej definicji filmu historycznego jako gatunku (Nagurska, 1993, s. 103). Robert Rosenstone, pisze, że są to filmy świadomie starające się odtworzyć przeszłość (Rosenstone, 2006, s. 4), ale owa „świadomość” nie jest dookreślona (Białous, 2015, s. 13).

Choć publikacja U. Eco odnosi się wyłącznie do powieści popularnej, to wiele przedstawianych tam zagadnień można przenieść na grunt dzieł audiowizualnych skierowanych do masowej publiczności. Janusz Plisiecki stwierdza:

Nauka o filmie zaczerpnęła swą metodologię z nauki o literaturze, teoria literatury jest podstawową wiedzą w stosunku do teorii filmu. «Przyliterackość», która od początków istnienia obarczała film,

wpłynęła niewątpliwie na pomniejszenie roli scenariusza w procesie powstawania filmu i odmawiania mu rangi faktu artystycznego przez teoretyków filmu i krytyków nieprzychylnych scenariuszowi. W swych badaniach teoretycznoliterackich wychodzimy z założenia, że scenariusz jest gatunkiem literackim, faktem artystycznym, tworzonym przez ludzi pióra, którym ranga twórców pólfabrykatów nie wystarcza (Plisiecki, 2010, s. 95–96).

Piotr Witek twierdzi, że: „poprzez nadanie filmowi cechy czy własności przyliterackości zyskuje on status kulturowy podobny do tego, jakim cieszy się powieść: [...] powinniśmy odnosić się do filmu tak, jak robimy to na co dzień w stosunku do literatury, z uwagi na fakt, że film pełni tu funkcje artystyczne i estetyczne, charakterystyczne dla literatury” (Witek, 2005, s. 98–99). Zasadna jest więc analiza struktur narracyjnych w filmach fabularnych w oparciu o ustalenia semiotyków literatury.

## POWIEŚĆ POPULARNA – KLUCZOWE ELEMENTY

Warto w tym miejscu wskazać cechy powieści popularnej, która stanowi główny obszar zainteresowania Eco. Włoski humanista, powołując się na konkretne pozycje literackie, omawia wyróżniki analizowanego gatunku. We wstępie pisze:

Powieść popularna (...) pojawia się jako narzędzie masowej rozrywki i nie troszczy się wcale o to, aby zaproponować wzory bohaterstwa i cnoty, lecz raczej o to, aby opisać z pewnym cynizmem realistyczne charaktery, niekoniecznie „cnotliwe”, z którymi publiczność mogłaby się spokojnie utożsamić i czerpać z tego faktu gratyfikacje (Eco, 1996, s. 97).

Punktem wyjścia do próby charakterystyki zagadnienia jest wskazanie kluczowego elementu każdej fabuły, czyli intrygi. Odpowiednio zbudowana wywołuje zamierzone emocje, stanowiąc fundament udanego dzieła (Eco, 1996, s. 13). Twórcą pierwszej teorii intrygi był Arystoteles. Według greckiego filozofa jest to naśladowanie biegu wypadków, tj. sekwencji zdarzeń.

Dokonuje się ono poprzez skonstruowanie fabuły, a więc intrygi. Należy zatem zaprezentować postać, która nie jest całkiem idealna ani też do końca zła. Ważne jest, by czytelnik mógł się z nią utożsamić. Akcja prowadzi postać „od szczęścia do nieszczęścia lub na odwrót, poprzez perypetie i rozpoznania” (Eco, 1996, s. 14). Rosnące napięcie sprawia, że odbiorca odczuwa i litość, i trwogę. Gdy osiągnie ono szczyt, następuje *katharsis*. Eco wyodrębnia dwie prawdopodobne interpretacje przywołanego modelu. W przypadku powieści popularnej uznaje, że pełni ona rolę pocieszycielską (Eco, 1996, s. 14, 17).

Badacz określa powieść popularną mianem socjaldemokratycznej i paternalistycznej, zarówno na poziomie tematycznym, jak i strukturalnym. Zauważa, że ujawnia ona kryzysy, które mogą zostać zażegnane, podobnie jak ma to miejsce w modelu arystotelesowskim. Odbiorca nie może dowiedzieć się o kryzysie, jeżeli twórca nie zaproponuje jego rozwiązania. Powieść popularna działa jak maszyna gratyfikująca. Konieczne jest, by gratyfikacja nastąpiła jeszcze przed końcem opowieści. Zakończenie powinno tworzyć pozory, które pozwalają zaskoczyć widza, choć jest ono od początku przewidywalne. Publiczność nie podejmuje kroków, by to zakończenie doszło do skutku, zdaje się całkowicie na powieść (Eco, 1996, s. 22).

Literatura popularna nie wychodzi poza granice przyzwyczajęń publiczności, posługuje się znanymi toposami w formie iteratywnej (Eco, 1996, s. 5). Zawarte tam wątki odwołują się do utartych schematów i konwencji. Odbiorcy ma sprawić przyjemność odnajdywanie rozwiązań, których doświadczył już wcześniej: „Skoro rozwiązanie nasycone znaczną dozą informacji musi ustąpić wkrótce sentymentalnej i konformistycznej normalizacji, to na tej samej zasadzie wydarzenia muszą znaleźć rozwiązanie zgodne z oczekiwaniami czytelników, nie naruszając jednak ustalonego porządku” (Eco, 1996, s. 76–77).

Powieść popularna ma za zadanie wciągnąć odbiorcę w świat z jednej strony dobrze mu znany, a z drugiej tak odległy od jego życia codziennego. „Struktura powieści popularnej jest czystym, obsesyjnym powtarzaniem jednego tematu: dążeniem do dominacji wyrażającej się w czynach tego, kogo nazwaliśmy bohaterem” (Eco, 1996, s. 108).

## FAZY KREOWANIA NADCZŁOWIEKA W POWIEŚCI POPULARNEJ

Analiza bohatera kreowanego przez twórców filmów na superbohatera stanowi najważniejszy przedmiot moich badań. Przywoływana wyżej koncepcja U. Eco o nadczłowieku bierze swój początek w rozważaniach Antoniego Gramsciego<sup>1</sup>. Pisał on o nietzscheanizmie dla ubogich, zwracając się tym samym do najuboższych: „wasz nadczłowiek nie pochodzi od Zaratustry<sup>2</sup>, lecz od Edmunda Dantesa”<sup>3</sup> (Eco, 1996, s. 6). Eco uważa, że rozwinięcie postawionej hipotezy oznacza wyruszenie na poszukiwanie cech „masowego” nadczłowieka<sup>4</sup>. Weryfikacja stwierdzenia dokonywana jest za pomocą metod stosowanych w narratologii i semiologii, a analiza dotyczy studium przypadku postaci stworzonych przez takich pisarzy, jak: Eugeniusz Sue, Emilio Salgari czy Ian Fleming (Eco, 1996, s. 7).

Eco wyodrębnia następujące fazy kreowania nadczłowieka w powieści odcinkowej:

pierwsza faza przypada na połowę XIX w. Tworzą w niej tacy pisarze, jak: Eugeniusz Sue czy Alexandre Dumas (zarówno ojciec, jak i syn). Gramsci uważa, że w tej fazie po raz pierwszy pojawia się nadczłowiek, który demystyfikuje niesprawiedliwość rządzącą światem i wymierza sprawiedliwość na własną rękę. Charakterystycznymi dla tego okresu bohaterami literackimi są: Rudolf Gerolstein w *Tajemnicach Paryża* oraz hrabia Monte Christo (Eco, 1996, s. 134–135);

druga faza: w drugiej połowie XIX w. pojawia się powieść odcinkowa. Wówczas tryumf święcą tacy pisarze, jak: Jean Richepin, Xavier de Montépin czy Carolina Invernizio. Literatura popularna ma podobne elementy jak wcześniej, ale zmienia się jej ideologiczne tło, od teraz

- 1 Antoni Gramsci (1891–1937) – włoski filozof, historyk, polityk, teoretyk komunistyczny.
- 2 Zaratustra to główna postać najbardziej znanego dzieła filozoficznego Fryderyka Nietzschego pt. *Tako rzecze Zaratustra*. Warto wspomnieć, że Zaratustra (Zoroaster) to postać historyczna (żył prawdopodobnie w X w. p.n.e.), perski prorok, reformator religijny, twórca jednej z najstarszych religii monoteistycznych, zaratusztranzizmu.
- 3 Edmund Dantes – główny bohater powieści Hrabia Monte Christo, autorstwa Alexandre’a Dumasa (1802–1870).
- 4 Umberto Eco używając określenia „masowy nadczłowiek”, ma na myśli produkt, którego celem jest stanowienie wzoru dla masowej publiczności.

są to powieści „prawa i porządku”. Najbardziej rozpoznawalnym nadczłowiekiem tego okresu jest Rocambole<sup>5</sup> (Eco, 1996, s. 135);

trzecia faza rozpoczyna się w 1904 roku i należy do takich bohaterów, jak Fantomas<sup>6</sup> oraz Arsène Lupin<sup>7</sup>. Fantomas to reprezentant – jak określa go Eco – pierwiastka irracjonalnego w powieści. Nieuchwytny bohater fascynuje odbiorców, chociaż jego niemoralne poczynania charakteryzują w dużej mierze działania czarnego charakteru. Arsène Lupin to postać antynomijna do Fantomasa – witalny bohater, wcielenie francuskiego człowieka czynu, który respektuje tradycję, ale działa bez skrępowań (Eco, 1996, s. 134–139).

## FILMOWI SUPERBOHATEROWIE PRL

Ustalenia U. Eco dotyczące struktur narracyjnych budujących obraz superbohatera stały się punktem wyjścia do analizy, w wyniku której wskazano: opozycje w strukturach narracyjnych; toposy i atrybuty wizualne w kreacji superbohatera oraz obraz PRL-owskiego pocieszyciela. Wyniki analiz przedstawia tabela (zob. tab. 1), w której zamieszczono krótki opis bohaterów oraz wskaźniki, jakimi kierowano się podczas badania, a w dalszej części tekstu ich charakterystykę.

**Tabela 1.** Elementy fabuły i struktury narracyjne wyróżnione w wybranych filmach o PRL.

Struktury narracyjne/ elementy fabularne	Opis	Wskaźniki kategorii
Opozycje w strukturach narracyjnych	Polegają na pokazaniu dychotomii świata przedstawionego, bohaterów i wartości	Walka dobra ze złem; opozycje bohaterów i wartości
Toposy i atrybuty wizualne w kreacji superbohatera	Toposy oraz atrybuty postaci historycznych	Topos samotnego bohatera; eksponowanie atrybutów postaci
PRL-owski pocieszyciel	Humanizacja superbohatera i jego pocieszycielski charakter	Wewnętrzne konflikty bohaterów; rola superbohatera w popkulturze

Źródło: opracowanie własne na podstawie analizy Umberto Eco (1996).

<sup>5</sup> Rocambole – postać fikcyjna, główny bohater powieści odcinkowych, autorstwa Pierre’a Alexisa Ponson du Terrail.

<sup>6</sup> Fantomas – fikcyjny bohater cyklu książek sensacyjnych autorstwa francuskiego pisarza Pierre’a Souvestre’a oraz Marcela Allaina.

<sup>7</sup> Arsène Lupin – fikcyjny bohater powieści Maurice’a Leblanca.



## OPOZYCJE W STRUKTURACH NARRACYJNYCH

W powieści popularnej nieustannie toczy się walka dobra ze złem. Dobro ostatecznie wygrywa, nawet gdy zwycięstwo superbohatera przybiera słodko-gorzki smak. Chociaż odbiorca może nie dostrzegać korzyści dla nadczłowieka, to nie można zaprzeczyć, że zostaje on symbolicznie wynagrodzony (Eco, 1996, s. 20). Według Doroty Kulczyckiej jest to powtarzalny schemat, będący jednocześnie domeną mitologii, religii oraz literatury popularnej (Kulczycka, 2016, s. 173). W analizowanych filmach również mamy do czynienia z manichejskim podziałem świata rządzonego przez dwie przeciwstawne siły: dobro i zło.

Umberto Eco na podstawie analizy serii powieści Iana Fleminga twierdzi, że są one skonstruowane na bazie szeregu stałych opozycji, które pozwalają „na ograniczoną liczbę zmian i interakcji” (Eco, 1996, s. 188). Według badacza wspomniane pary tworzą inwarianty, wokół których pojawiają się pary drugorzędne, w następnych powieściach obecne jako warianty. Eco wskazuje czternaście par, podzielonych odpowiednio na opozycje czterech charakterów ułożonych w odmiennych kombinacjach. Pozostałe kształtują opozycje wartości, różnorodnie reprezentowane przez cztery bazowe charaktery (Eco, 1996, s. 188). Zgodnie z wypracowanymi przez badacza założeniami oraz analizą materiału źródłowego wyodrębniono trzy podstawowe opozycje charakterów oraz skonstruowano na ich podstawie trzy opozycje wartości:

1. Wałęsa, Religa, Kukliński, Gierek – Czarny Charakter (zob. tab. 2),
2. Wałęsa, Religa, Kukliński, Gierek – Sojusznicy,
3. Wałęsa, Religa, Kukliński, Gierek – Małżonki,
4. Stany Zjednoczone i Zachód – ZSRR,
5. Rewolucyjność – Konserwatyzm,
6. Wierność ideałom – Oportunizm.

W badanych filmach występują następujące opozycje, reprezentujące superbohaterów i ich przeciwników (zob. tab. nr 2).

Wymienieni bohaterowie z uwagi na okres historyczny, w jakim rozgrywa się akcja filmów, przeciwstawieni są temu samemu czarnemu charakterowi, tj. władzy komunistycznej. Jedynie w przypadku Religi wskazują konserwatywną kadrę lekarzy, gdyż – mimo że na pewnym etapie budowy kliniki władze socjalistyczne cofają dotację finansową dla jego projektu – nie wpływa to znacząco na dążenie bohatera do wykonania zabiegu. Warto jednak zaznaczyć, jakie stanowisko wobec partii zajmuje kardiochirurg, w scenie rozmowy ze swoim kolegą Stanisławem Pasykiem mówi: „prędzej zdechnę

niż pójdę do partii”. Szczególną niechęć wobec Religii wykazuje jeden z członków komisji etyki lekarskiej, grany przez Ryszarda Kotysa. Pojawia się on w scenie, w której główny bohater i Pasyk zostają wezwani do ministerstwa, co sugeruje, że w głównej mierze odpowiada za wstrzymanie tego finansowania.

**Tabela 2.** Tło konfliktu między protagonistami a ich przeciwnikami.

Protagonista (aktor grający postać)	Przeciwnicy	Tło konfliktu
Lech Wałęsa (Robert Więckiewicz)	Władze komunistyczne	Wałęsa, jako przywódca strajków w Stoczni Gdańskiej, przeciwstawia się rządowi socjalistycznego aparatu państwa.
Zbigniew Religa (Tomasz Kot)	Konserwatywni lekarze	Religa dąży do przeprowadzenia innowacyjnej operacji transplantacji serca, napotyka na opór konserwatywnych lekarzy.
Ryszard Kukliński/ Jack Strong/Mewa (Marcin Dorociński)	Władze komunistyczne	Kukliński jako wyróżniająca się wysoki rangą oficer Sztabu Generalnego Wojska Polskiego podejmuje współpracę z CIA.
Edward Gierek (Michał Koterski)	Spiskowcy w szeregach partii komunistycznej	Obejmując urząd sekretarza KC PZPR <sup>8</sup> , Gierek podejmuje decyzję o wprowadzeniu reform i prób modernizacji państwa polskiego. Prowadzi to ostatecznie do spisku przeciwko niemu.

Źródło: opracowanie własne.

W filmie *Gierek* sam protagonista jest członkiem PZPR, jednak w przeciwieństwie do współpracowników partyjnych, przedstawiany jest jako reformator dążący do polepszenia warunków bytowych Polaków. Pozostali politycy jawią się jako żądni władzy i kontroli aparaczczycy państwowi. W jednej ze scen dochodzi do wymiany zdań między Gierkiem a jego żoną Stanisławą. Kobieta prosi o kupno nowych jeansów dla syna, gdy jej mąż będzie z wizytą w USA, argumentując: „każde partyjne dziecko ma amerykańskie jeansy”. Pokazuje to hipokryzję komunistów, którzy zawzięcie podkreślają swoją odrębność od Zachodu i Stanów Zjednoczonych, a jednak chętnie korzystają z ich produkcji. Uosobienie najgorszych cech socjalizmu prezentują spiskowcy generał Roztock i Włodzimierz Maślak<sup>9</sup>. Twórcy podkreślają to poprzez lokacje, w których występują bohaterzy. Antagoniści przesiadują w ciasnych i słabo oświetlonych pomieszczeniach, co można odczytać jako metaforę ich stanu umysłu. Notabene gabinet Gierka jest przestronny i jasny.

<sup>8</sup> KC PZPR – Komitet Centralny Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej.

<sup>9</sup> Wymienione postacie to fikcyjni bohaterowie, których sylwetki bazują na takich osobach, jak: gen. Wojciech Jaruzelski, pierwszy sekretarz KC PZPR Stanisław Kania i ówczesny premier Piotr Jaroszewicz (zob. „Gierek”. Kto jest kim w nowym filmie o pierwszym sekretarzu PZPR?. (2022). Pobrane z: <https://www.polskieradio.pl/39/156/artykul/2880684,gierek-kto-jest-kim-w-nowym-filmie-o-pierwszym-sekretarzu-pzpr> [17.01.2024]).

Najbardziej brutalnie sowieków przedstawia się w filmie *Jack Strong*. Ich bezwzględność w stosunku do opozycji i osób współpracujących z „wolnym światem” ukazana jest już w pierwszej scenie filmu. Oleg Pieńkowski za podjęcie kontaktu z Amerykanami zostaje skazany na okrutną śmierć – spalenie żywcem w piecu hutniczym. Apodyktyczność radzieckich polityków prezentują także postacie Wiktora Kulikowa i Saszy Iwanowa. Drugi z wymienionych podczas spotkania towarzyskiego z Kuklińskim mówi mu, że wśród żołnierzy tylko nieliczni kierują się ideami socjalizmu, obnażając tym samym prawdę o członkach armii.

W filmie *Człowiek z nadziei* przedstawiciel aparatu władzy, Nawiślak, mówi do Wałęsy: „Dlaczego swoją działalnością wpycha Pan Polskę do przepaści?”. Komuniści ukazują siebie w roli wybawicieli narodu, a tym samym idealnych przywódców. Działania opozycyjne sprawiają jednak, że w ich szeregach pojawia się strach. Gdy Wałęsa jedzie na strajk, Majchrzak stwierdza, że nikt nie chce podjąć odpowiedzialności za bunt w społeczeństwie. Czarny charakter stoi w kontrze do państw Zachodu i Stanów Zjednoczonych, odmiennie niż protagonista.

W filmie *Bogowie* naukowcy z USA i przeprowadzona przez nich innowacyjna operacja stanowią dla bohatera wzór. Edward Gierek, który podróżował do krajów Europy Zachodniej, wygłasza na spotkaniu z ambasadorem śmiałe tezy na temat rozwiniętej tam technologii. Jack Strong oraz Wałęsa patrzą na Zachód jako na wolną krainę, którą może być również Polska, jeżeli podjęte przez nich działania odniosą sukces. Protagonista ma w stosunku do wroga antonimiczne cechy charakteru. Nie jest ślepo lojalny wobec ideologii komunistycznej, przedkładając zasady moralne nad doraźne korzyści, i pozostaje wierny swoim ideałom, nawet jeżeli dotyczą go tragedie rodzinne<sup>10</sup>. Pragnie rewolucji i zmian, które obalą konserwatywny porządek.

W walce ze złem nieocenioną pomoc stanowią sojusznicy superbohaterów, postacie skonstruowane na zasadzie opozycji cech w stosunku do głównych bohaterów. Charakteryzuje ich większa niż superbohaterów rozważa. Nie są tak charyzmatyczni i działają bardziej niepozornie, ale wykazują lojalność wobec protagonistów. Premier Filip Rawicki ostrzega Gierka przed spiskowcami w jego rządzie. Gdy przeciwstawia się Maślakowi, zostaje ujawniony skandal z udziałem jego syna, co zmusza go do podania się do dymisji. W filmie *Bogowie* walczący z własnymi demonami bohater otrzymuje wsparcie od zaufanych podwładnych: Mariana Zembali, Romualda Cichonia i Andrzeja Bochenka. Nie tylko pomagają oni Relidze podczas budowy kliniki i prób transplantacji serca, ale wspierają go w czasie kryzysów

<sup>10</sup> Kukliński mierzy się ze śmiercią synów.

emocjonalnych. Jeden z nich następuje, gdy Religa otrzymuje krytykujący go telegram. Sojusznik Jacka Stronga to agent CIA, David Forden, który jest łącznikiem między amerykańskim wywiadem a Kuklińskim. Każde spotkanie z nim wywołuje u Kuklińskiego radość, bo – jak twierdzi – może z nim szczerze porozmawiać o tym, co dzieje się w armii. Gdy agent dostaje od przełożonych polecenie, by Mewa przekazał im informacje o systemach obrony przeciwlotniczej, przeciwstawia się rozkazom, mając na uwadze dobro superbohatera. Odstępstwo od tego schematu stanowi film *Wałęsa. Człowiek z nadziei*. Nie występuje tutaj wysuwający się na pierwszy plan sojusznik, taką rolę pełni zbiorowość – członkowie związków zawodowych.

Relacja pomiędzy bohaterami a ich żonami poddana jest wielu próbom. Realizowane przez protagonistów cele odciskają piętno na życiu rodzinnym. Opozycja: superbohater i małżonka najszerzej ukazana jest w filmie *Wałęsa. Człowiek z nadziei*. Danuta Wałęsa (Agnieszka Grochowska) zmuszona jest do przejęcia większości obowiązków domowych, w tym opieki nad licznym potomstwem. Niemoc kobiety widać szczególnie w scenie, gdy robi pranie, a mąż oświadcza jej, że stracił kolejną pracę. Zaczyna płakać, a roboczy strój, który ma na sobie, podkreśla jej fizyczne i emocjonalne wyczerpanie. Jednak gdy ekipa telewizyjna przeprowadza z nią wywiad, mówi, że dobro rodzinne jest najważniejsze, i stara się, mimo problemów, optymistycznie patrzeć w przyszłość. Hanna Kuklińska, w którą wciela się Maja Ostaszewska, przez wiele lat nie wie, że jej mąż pracuje dla obcego wywiadu. Mimo to jest dla niego wsparciem, choć zdaje sobie sprawę z niebezpieczeństwa, jakie grozi jej rodzinie. Finalnie, wraz z nim i dziećmi w pośpiechu opuszcza ojczyznę. Żona pierwszego sekretarza, Stanisława Gierka (Małgorzata Kożuchowska), sprowadzona jest wyłącznie do roli gospodyni domowej. Wyraźnie nie zdaje sobie sprawy z pozycji męża. Pokazują to sceny, gdy mąż z powodu licznych obowiązków wraca późno z pracy, a jej jedynym zmartwieniem jest to, że nie zje w porę obiadu, który przygotowała. Przeczuwa jednak niebezpieczeństwo, jakie grozi Gierkowi. Świadczy o tym sytuacja, w której przedstawiciele Służby Bezpieczeństwa przychodzą go internować. Wyciąga wówczas spod kanapy spakowaną walizkę z niezbędnymi rzeczami, przewidując to, co się wydarzy. W odróżnieniu do wspomnianych bohaterek, Anna Religa ukazana jest jako kobieta, dla której ważna jest kariera zawodowa. Dowiadując się o planach objęcia kliniki przez Religę, wykrzykuje: „a co ze mną, z moimi badaniami, studentami? Mogłeś chociaż zapytać”. Mimo zaniedbań ze strony męża, wykazuje w stosunku do niego troskę. Gdy Religa przeżywa kryzys po nieudanych próbach transplantacji serca, przyjeżdża do niego do Zabrza, aby go wesprzeć.

## TOPOSY I ATRYBUTY WIZUALNE W KREACJI SUPERBOHATERA

Umberto Eco pisał o toposach, które budują obraz nadczłowieka w powieści popularnej<sup>11</sup>. Twórcy filmowi również wykorzystują topikę i charakterystyczne atrybuty postaci, które przy użyciu odpowiednich technik i środków budujących narrację filmową kreują ich na superbohaterów.

W *Słowniku Języka Polskiego PWN* topos ma dwa główne znaczenia:

1. „element jakiejś kultury, postawa rozumowania, ogólnie przyjęty sąd;
2. stały motyw, temat utrwalony w literaturze” (*Słownik Języka Polskiego PWN*, hasło: topos).

Przeprowadzana analiza dyktuje wybór drugiej definicji, związanej z rozumieniem toposu jako powtarzającego się motywu. Według Bogumiły Fiołek-Lubczyńskiej:

Retoryczna funkcja toposu w filmie jest ściśle związana z wizualną argumentacją obrazu wprowadzonego za pomocą narracyjnej struktury filmu do opowieści filmowej. Wizualne argumenty mogą być wprowadzane do filmu jako odrębne sekwencje, sceny, ujęcia, jak również pojedyncze obrazy. Kluczową ich funkcją jest działanie na zasadzie wizualnej oczywistości wpisanej w potencjał obrazu (Fiołek-Lubczyńska, 2022, s. 39).

Na uwagę zasługuje topos samotnego bohatera. Jego początki w kinie sięgają roku 1915, w którym premierę miał film *Włóczęga* (reż. Ch. Chaplin). Topos ten był eksponowany w kinie gatunków. Kojarzony jest zwykle z mężczyzną. Występuje zarówno w filmach fabularnych, jak i dokumentalnych (Fiołek-Lubczyńska, 2022, s. 38–45). Najlepiej widać go na przykładzie Kuklińskiego. Podjęta przez niego współpraca z CIA musi zostać utrzymana w ścisłej tajemnicy. Zagraża ona bowiem nie tylko jemu, ale może wpłynąć na losy świata. Na pierwszym spotkaniu z Davidem słyszy od niego: „Nie możesz z nikim porozmawiać, będziesz żył z tym sam”. Przesłuchanie, w którym bierze udział Kukliński, poprzez umiejscowienie akcji w słabo oświetlonym pomieszczeniu, potęguje przedstawienie bohatera jako odosobnionej jednostki. Wyraźnie zmęczony mężczyzna w podeszłym wieku zostaje zasypany pytaniami o swoją przeszłość. Wałęsa, chociaż wspierany przez grupę opozycjonistów, jako przywódca przyjmuje na siebie zarówno

<sup>11</sup> Umberto Eco pisał m.in. o toposie fałszywego nieznanego (Zob. Eco, 1996, s. 36).

zwycięstwa, jak i porażki, staje się twarzą rewolucji, a to wiąże się z różnymi, często skrajnymi ocenami i reakcjami. Dziennikarce Oriane Fallaci, która przeprowadza z nim wywiad, mówi, że dzisiaj ci, którzy budują mu ołtarze, będą go kiedyś kamienować. Religa niejednokrotnie jest niezrozumiany nie tylko przez swoje środowisko zawodowe, ale także najbliższych. Dąży do przeprowadzenia innowacyjnej operacji, która przez opinię publiczną postrzegana jest jako nieetyczna. Były szef Religi twierdzi, że serce w naszym kraju jest relikwią. Gierek, mimo zaangażowania w reformy państwowe, ostatecznie zostaje usunięty ze stanowiska. W ostatniej scenie filmu pokazuje się go jako człowieka schorowanego, który choć podjął próbę zmian w ojczyźnie, został szarym obywatelem, podróżującym komunikacją miejską.

Kreację samotnego superbohatera podkreśla wizualna stylizacja i charakteryzacja<sup>12</sup>. Na szczególną uwagę zasługuje rola Tomasza Kota, który odwzorowuje m.in. charakterystycznie przygarbioną postawę Zbigniewa Religi, a także Roberta Więckiewicza, odgrywającego postać Lecha Wałęsy. Polski krytyk filmowy i dziennikarz, Michał Walkiewicz, pisze, że wspomniana postać to:

(...) trochę bojujący ze złem superbohater, któremu pelerynę zastępuje wysłużony sweter, zaś literkę S na piersi – sumiasty wąs. Cała historia ma zresztą coś z popkulturowych „opowieści założycielskich” w rodzaju „Dzienników motocyklowych” Waltera Sallesa: elementy konstytuujące mit Wałęsy – od ubioru, przez mimikę, po język ciała, są tu namiętnie ikonizowane... (Walkiewicz, 2013).

Według Tomasza Żagłowskiego funkcji kostiumu nie należy sprowadzać wyłącznie do znaku wizualnego identyfikującego superbohatera, bowiem stanowi on część szerszej opowieści (Żagłowski, 2018). U Wałęsy będzie to wspomniany sweter, a wyróżniającym dla Religi elementem stroju staje się fartuch lekarski, który związany jest z reprezentowaną przez niego grupą zawodową.

<sup>12</sup> Eco opisywał wygląd zewnętrzny i cechy szczególne bohaterów w odniesieniu do czarnych charakterów (zob. Eco, 1996, s. 191-199).

## PRL-OWSKI POCIESZYCIEL

W ostatnich latach wizerunek nadczłowieka ulega przemianom (Zadruska, 2022). Nie są to już bohaterowie jednowymiarowi i prefabrykowani, jak pisał Eco (Eco, 1996, s. 19). Superbohater podlega humanizacji. Odwołując się do koncepcji Giambattisty Vica, można stwierdzić, że proces, który kształtuje naród oraz rodzącą się w nim świadomość, dzieli się na trzy powtarzające systematycznie fazy: epokę bogów, epokę bohaterów oraz epokę ludzi (Bohuszewicz, 2013). Według Macieja Mrozowskiego w ostatnim etapie pokazuje się zwyczajność człowieka (Mrozowski, 2009). Postacie literatury popularnej czy bohaterowie filmów fabularnych walczą z własnymi demonami i słabościami, przeżywają konflikty wewnętrzne, a także poświęcają życie rodzinne na ołtarzu walki z przeciwnikami. W filmie *Jack Strong* rozgrywa się konflikt na linii ojciec – syn. Wałęsa z powodu działalności opozycyjnej nie ma czasu wspomóc żony, która w pojedynkę wychowuje ich dzieci, a także zajmuje się domem. Religa ma problem z alkoholem, a także nałogowo pali. Gierek to postać wielu sprzeczności, bowiem przedstawiony jako ten „dobry” komunista, który – jak sam podkreśla – oddanie ideologii partii chce łączyć z polepszeniem bytu polskich obywateli.

PRL-owski bohaterowie stanowią grupę pocieszycieli. Filmowy obraz postaci historycznych pokazuje, że nawet w tak represyjnym dla obywateli polskich czasie pojawiają się wybawiciele dający społeczeństwu nadzieję na lepsze jutro. Odbiorcy muszą zobaczyć w protagonistach wyjątkowe cechy charakteru, które odróżniają ich od innych bohaterów. Wałęsa jest pewny siebie i bezpośredni. Nie martwi się o pracę, najważniejsza jest dla niego idea wolnej Polski. Swoje postępowanie wyjaśnia tym, że nosi w sobie gniew i dlatego potrafi zapanować nad świętym gniewem ludzi. Religa podejmuje się leczenia przypadków medycznych, które dla innych nie mają szans na powodzenie. Potwierdza to operacja, którą na początku filmu obserwują widzowie. Wykonuje ją, mimo braku akceptacji ze strony przełożonego i obiekcji kolegi, nie patrzy na konsekwencje, a problemy, które spotyka na drodze, uczą go pokory i spojrzenia na swój cel w nowym świetle. Kukliński odznacza się nietuzinkową inteligencją, za którą cenią go zarówno radzieccy politycy, jak i Amerykanie. Kulikow nie dowierza, że Kukliński sam przygotował plany, które wymagają pracy dwunastu osób. Gierek przedstawiony jest jako skromny przywódca z ludu. Na spotkaniu z robotnikami podkreśla, że jest zwykłym człowiekiem. Ma na celu wyłącznie dobro społeczeństwa. Rزتacza wizję nowej jakości w gospodarce.

## PODSUMOWANIE

Chociaż wybrane filmy przedstawiają różne historie, to widoczny jest uniwersalizm w przekazywaniu opowieści o dokonaniach bohaterów działających w czasach PRL-u. Przeniesienie życiorysu postaci historycznej do kina głównego nurtu powoduje, że eksponowane są jednak tylko wybrane fakty, a przekaz ulega hiperbolizacji. Kreowani są bohaterowie, których biografia w mniejszym lub większym stopniu ulega idealizacji lub dewaluacji. Prezentowani protagoniści muszą być więc atrakcyjni dla publiczności, nierzadko dokonywana jest gloryfikacja sfery ich dokonań osobistych. Tego typu realizacja sylwetek postaci historycznych jest zgodna z założeniami koncepcji Eco:

Powieść popularna natomiast, przedstawiając nam bohaterów mitologicznych i jednowymiarowych, pozwala im odnieść sukces, a zatem musi na koniec ukazać ich szczęśliwymi (albo przynajmniej pozwolić niektórym spokojnie umrzeć, np. z powodu podeszłego wieku, lecz zawsze w aureoli mającej coś z niebiańskiej nagrody) (Eco, 1996, s. 107–108).

W ten sposób kształtowane są nowe obrazy pamięci zbiorowej, którą Marta Wójcicka definiuje jako: „zawarty w tekstach kultury, kształtowany i przekazywany w komunikacji kulturowej, zbiór wyobrażeń członków zbiorowości o jej przeszłości” (Wójcicka, 2015, s. 68).

Główne przymioty nadludzi to wyróżniające się cechy osobowości, jak: inteligencja, pewność siebie, odwaga, brawura czy nieustępliwość. Wyróżniki superbohaterów odpowiadają zakorzenionym w tekstach kultury toposom. Twórcy filmowi, eksponując analizowane elementy fabuły, tworzą kluczowe składniki narracyjno-twórcze. Wymieniona konstrukcja nie skłania widza do refleksji, ma za zadanie zrekompenzować mu niedostatki życia codziennego, przenieść w idealistyczną krainę, by uwierzył w gratyfikacyjną konstrukcję świata przedstawionego. Jak powiedział Gramsci: „powieść odcinkowa zastępuje człowiekowi z ludu marzenia (a zarazem pobudza je), stanowi istotny na jawie [...], skierowuje te marzenia ku idei zemsty, ukarania winnych za doznane cierpienia” (Eco, 1996, s. 10).

Bohaterowie często zmagają się z konfliktami wewnętrznymi, które muszą pokonać, aby osiągnąć pełnię swojego potencjału. Poświęcenie wpisane jest w ich egzystencję. Ukazanie jednostek, które pochodzą z różnych kręgów kulturowych, czy to z warstwy robotniczej, czy ze świata polityki i wojska,



pokazuje, że mimo systemu pełnego wad, mogły wykształcić się w nim jednostki przeciwstawiające się dotychczasowemu porządkowi społecznemu. Ich działania zmieniają bieg historii i świata. Rodzi się w ten sposób kolejna opozycja: zły system kontra dobry superbohater, a tym samym przekłada się to na prezentowanie przez twórców filmowych nowego oblicza PRL-owskiego bohatera.

## BIBLIOGRAFIA

- Białous, M. (2015). *Spółeczna konstrukcja filmów historycznych. Pamięć zbiorowa i polityka pamięci w kinematografii polskiej lat 1920–2010* [rozprawa doktorska, Uniwersytet w Białymstoku]. Repozytorium UwB.
- Bohuszewicz, P. (2013). Uczłowieczanie superbohaterów we współczesnej kulturze popularnej, *Fantastyczność i cudowność*. W: W. Gruszczyński, T. Ratajczak, B. Trocha (red.), *Mit – literatura – tajemnica. Fantastyczność i Cudowność* (s. 67–80). Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza UZ.
- Eco, U. (1996). *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Fiołek-Lubczyńska, B. (2022). Topos w filmie. Rys teoretyczny o argumentacyjnej funkcji toposu. *Kultura-Media-Teologia*, 49, 34–47.
- Kulczycka, D. (2016). Schematy fabularne w filmach Nighta M. Shyamalana. Mit – bajka – komik. W: D. Kulczycka, M. Hernik-Młodzianowska (red.), *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego, Seria Scripta Humana*, t. 6: *Literatura a film* (s. 171–189). Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza UZ.
- Mazur, Z. (2019). Postać historyczna w brytyjskim i amerykańskim filmie biograficznym XXI wieku: bohater filmowy, narracje historyczne, tożsamości narodowe. W: A. Krawczyk-Łaskarzewska, A. Naruszewicz-Duchlińska (red.), *Postać w kulturze wizualnej*, t. 8: *Postacie, światy, fikcje* (s. 143–164). Olsztyn: Katedra Filologii Angielskiej UWM.

- Mrozowski, M. (2009). Bohater naszych czasów. *Kultura popularna*, 3, 77–83.
- Nagurska, E. (1993). Film historyczny. W: K. Sobotka (red.), *Od fantastyki do komiksu. W kręgu gatunków filmowych*. Łódź: Łódzki Dom Kultury.
- Ogonowska, A. (2006). Międzyprzestrzenie dyskursu: intertekstualność intermedialność. Analiza zjawisk w kontekście wybranych tekstów audiowizualnych, literackich. *Przegląd humanistyczny*, 2, 15–28.
- Piotrowska, M. (2016). Rola i znaczenie filmu w popularyzacji historii a kształtowanie społecznej świadomości historycznej. *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ*, 14, 59–78.
- Plisiecki, J. (2010). *Film i sztuki tradycyjne*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Rosenstone, Robert A. (2006). *History on film*. Harlow.
- Słownik Języka Polskiego PWN. (2024). Hasło: „Topos”. Pobrane z: <https://sjp.pwn.pl/szukaj/topos> (02.02.2024)
- Staniszewski, A. T. (2012). Aleksander Wielki – pierwszy superbohater?. *Magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy Maska*, Antologia konferencyjna: *Superbohater. Mitologia Współczesności?*, 15–21.
- Stuła, B. (2018). Historia jako element struktury alternatywnych światów na kadrach komiksów superbohaterskich. *Zeszyty Historyczne*, t. 17, 261–273. <http://dx.doi.org/10.16926/zh.2018.17.17>.
- Witek, P. (2005). *Kultura. Film. Historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Wójcicka, M. (2015). Wartości a pamięć zbiorowa. W: J. Adamowski, M. Wójcicka (red.), *Tradycja dla współczesności*, t. 8: *Wartości w języku i kulturze* (s. 65–72). Lublin: Wydawnictwo UMCS
- Wróblewska, A. (2012). Ewolucja toposu herosa – od Achillesa do Batmana, *Magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy Maska*, Antologia konferencyjna: *Superbohater. Mitologia Współczesności?*, 9–14.
- Zadruska, A. (2022). Superbohater jako produkt postmodernizmu w koncepcji Umberto Eco. Kilka uwag do dyskusji, *Łódzkie Studia Teologiczne*, 31, 163–193.
- Żaglewski, T. (2018). Maski Batmana. Kostium jako element narracji superbohaterskiej w komiksie. *Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura*, 37, 25–33.

### ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- „Gierek”. *Kto jest kim w nowym filmie o pierwszym sekretarzu PZPR?*. (2022). Pobrane z: <https://www.polskieradio.pl/39/156/artykul/2880684,gierek-kto-jest-kim-w-nowym-filmie-o-pierwszym-sekretarzu-pzpr> (17.01.2024).
- Walkiewicz, M. (2013). *Plan minimum*. Pobrane z: <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Wa%C5%82%C4%99sa.+Cz%C5%82owiek+z+nadziei-14690> (17.01.2024).

### FILMOGRAFIA

- Bogowie*. (2014). Reż. Łukasz Palkowski.
- Gierek*. (2022). Reż. Michał Węgrzyn.
- Jack Strong*. (2014). Reż. Władysław Pasikowski.
- Wałęsa. Człowiek z nadziei*. (2013). Reż. Andrzej Wajda.

