

# Krzysztof Kornacki

## Superman z raportówką. O *Hydrozagadce* Andrzeja Kondratiuka

Gdy w czerwcu 1970 roku na ekrany kin trafił film *Dziura w ziemi* – długometrażowy debiut Andrzeja Kondratiuka – mogło się wydawać, że narodził się w polskim kinie nowy twórca „społecznie zaangażowany”. Reżyser, który socjalizm traktuje poważnie. *Dziura w ziemi* to bowiem „opowieść o grupie geologów poszukujących w południowej Polsce ropy naftowej; próba zgłębienia postaw życiowych współczesnych trzydziestolatków. Kierownikiem grupy geologów poszukujących ropy naftowej jest Andrzej, człowiek niespokojny, pełen zapału, dążący uparcie do celu [...] Wobec braku wyników, władze decydują o przerwaniu dalszych wierceń. Andrzej jednak prowadzi je dalej... Poszukiwania kończą się sukcesem”<sup>1</sup>. Dopowiedzmy to, czego opis fabuły nie oddaje – *Dziura w ziemi* nawiązuje do utopijnej formuły klasycznego dramatu produkcyjnego i filtruje go przez nową wrażliwość: bardziej subiektywną i poetycką, charakterystyczną dla twórców z roczników 30. (określa się ich czasem nazwą „trzecie kino”<sup>2</sup>). W drugiej połowie lat sześćdziesiątych powstała grupa filmów będących próbą stworzenia „poetyckiego produkcyjniaka”, z których najważniejszymi były *Chudy i inni* Henryka Kluby, *Molo* Wojciecha Solarza i właśnie *Dziura w ziemi*.

Kondratiuk i współautor scenariusza Andrzej Bonarski robili jednak wiele, aby zdystansować się od filmu o współzawodnictwie pracy i dobrej socjalistycznej robocie. Akcję umieścili w Beskidach (pięknie następnie sfotografowanych przez Jana Laskowskiego); stworzyli protagonistę (w filmie gra go Jan Nowicki), którego – choć materialistę i dawnego zetempowca – pcha do poszukiwań wewnętrzne niespełnienie, duchowa potrzeba. Oglądając jego dramat, łatwo popełnić pomyłkę i słowo „geolog” zamienić na „teolog”. Uparte drążenie w ziemi może być tu dobrą metaforą poszukiwań duchowych, „dokopywania się” do sensu życia przez młodego jeszcze człowieka, szukania własnej tożsamości. Tym bardziej, że niektóre sceny zainscenizowane zostały z ikonograficznym naddatkiem (jedną z nich jest wizyta u piekarzy; ich szefowi urodził się syn, świętują więc siedząc przy stole upozowani na apostołów i Chrystusa)<sup>3</sup>. Ale niezależnie od starań realizatorów, ostateczny sens działań głównego bohatera oraz jego współpracowników (zwłaszcza granego przez Józefa Nowaka inżyniera z lewicowym rodowodem i światopoglądem) wyrażał się w akceptacji pracy dla dobra (socjalistycznej) ojczyzny, afirmacji nowoczesności kosztem cywilizacyjnego truchła (scena spalenia bezużytecznego – w mniemaniu bohatera – wiatraka) i promocji nowego, a przecież jakby znanego typu bohatera

– pełnego zaangażowania dla swojej pracy<sup>4</sup>. Próba „uduchowionego produkcyjniaka” spotkała się z życzliwym zainteresowaniem, i to nie tylko krytyki. Kondratiuk zdobył za ten obraz jedną ze swoich najważniejszych nagród – drugą po względem ważności nagrodę specjalną na festiwalu w Karlowych Varach<sup>5</sup>.

Po latach reżyser tłumaczył realizację filmu względami pragmatycznymi. Pod koniec lat sześćdziesiątych został członkiem zespołu filmowego „Syrena”, którego szefami byli Stanisław Wohl i Zygmunt Goldberg, obaj pochodzenia żydowskiego. Tuż po Marcu '68 zagotowało się w zespole. Oddajmy głos reżyserowi: „To wyszło z zespołu «Syrena»: Andrzej, ratuj. Po prostu czasy są takie, że nas wszystkich wyrzucą [...] Masz tu współscenarzystę Andrzeja Bonarskiego (którego wcześniej nie znałem), my wpłacamy pierwszą ratę, a wy piszecie z talentem i ratujecie Zespół. Jeżeli zrobicie film, który pogodzi taką formę artystyczną, która nie będzie zawstydzająca, a jednocześnie da nam argument, że film jest ze wszech miar słuszny ideowo, no to wszyscy będziemy szczęśliwi. No i była to robota diabelska” – wspomina Kondratiuk i puentuje: „Generalnie pewnie bym dzisiaj takiego filmu nie zrobił, to zrozumiałe”<sup>6</sup>.

Znając wczesną, jeszcze przed *Dziurą w ziemi*, twórczość Kondratiuka oraz jego personalne filiacje z osobami pokroju Romana Polańskiego czy Bogumiła Kobieli, w te pragmatyczne zapewnienia można uwierzyć. Kondratiuk miał skłonność zarówno do ironicznej zgrywy, prowokacyjnych happeningów (czego efektem między innymi słynny *Kobiela na plaży*), jak również do groteski (*Niezawodny sposób*, *Chciałbym się ogolić*, *Monolog trębacza*) oraz traktowania świata przedstawionego w sposób umowny, jako gry konwencji (to on był scenarzystą słynnych *Ssaków* Polańskiego)<sup>7</sup>. Flirtował także z rodzącą się w tamtym czasie socjalistyczną popkulturą. W latach 1963–1964, jako świeżo upieczony absolwent Wydziału Operatorskiego łódzkiej Filmówki publikował dla „Przekroju” – pod nazwą „Kino krótkich filmów Andrzeja Kondratiuka” – fotoopowieści złożone każdorazowo z kilku zdjęć. Anonimowego bohatera grał w nich Bogumił Kobiela (tytułem przykładu, na jednej z takich opowieści w sekwencji kilku zdjęć aktor opiera się o luksusowe auta, by na ostatniej fotografii w biegu wskakiwać do zatłoczonego autobusu)<sup>8</sup>.

Patrząc z tej perspektywy, kolejny film Kondratiuka, telewizyjna *Hydrozagadka* (pełna cytatów i nawiązań do amerykańskiej popkultury i jej polskiego odpowiednika) nie była wypadkiem przy pracy. A mogło się tak wydawać krytykom porównującym ten obraz do zrealizowanego rok wcześniej długometrażowego debiutu. Tymczasem to właśnie chęć rozprawienia się z formułą genologiczną *Dziury w ziemi*, a właściwie z najważniejszym elementem jej poetyki (statusem bohatera pozytywnego) była bezpośrednim impulsem do zrealizowania opowieści o Asie.

### Od Kowalskiego do Asa

#### – o bohaterze pozytywnym i socjalistycznej kulturze masowej

Centralnym elementem poetyki produkcyjniaka – neoprodukcyjniak końca lat sześćdziesiątych nie był tu wyjątkiem – był bohater. Prawdziwy bohater, jeśli to pojęcie rozumieć także jako ucieleśniony heroizm. Pokonywanie niezliczonych przeszkód na drodze do realizacji marzenia (zawsze *pro publico bono*), ogień i pasja w dążeniu do jasno wyznaczonego celu – oto co powinno przyświecać bohaterowi. Nie inaczej było – niezależnie od wszystkich jego zamyśleń i niekonsekwencji – z Andrzejem z *Dziury w ziemi*. W odniesieniu do (neo)produkcyjniaka najważniejsza była społeczna (pozaekranowa)

funkcja pełniona przez protagonistę. To bohater pozytywny, czyli wzór osobowy, spersonifikowany przekaz moralny kierowany do widza<sup>9</sup>. I znowu – niezależnie od wszystkich zmiękczeń i uduchowień – bohater *Dziury w ziemi* jest taki. Trochę niesforny, już nie spiżowy, bo nikt by w niego nie uwierzył. Ale to nasz chłopak, wychowany na socjalistycznej ziemi. Tematyka filmu Kondratiuka zręcznie wpisywała się w dyskusję (dziś już zupełnie niezrozumiałą) dotyczącą kategorii „bohatera pozytywnego”, która przetoczyła się w drugiej połowie lat sześćdziesiątych przez rodzimą prasę filmową.

*Dziura w ziemi* była propozycją ciekawą; do dziś zresztą ogląda się ją z przyjemnością dla bezinteresownego piękna wielu pejzaży lub improwizowanych (w stylu czeskim) scen pijatyki lub zbiorowej nudy. Kondratiuk postanowił jednak zdystansować się od tematu, uciec od etykiety twórcy „społecznie zaangażowanego”. Dla reżysera, w którego twórczości górę brał żywioł ironiczny, była to forma powrotu do *status quo*. *Hydrozagadką* Kondratiuk odreagował więc *Dziurę w ziemi*. Zrobił filmową zgrywę na temat bohatera pozytywnego. Jak wspominał: „Toż to był totalny odlot. Po nagrodzie za *Dziurę w ziemi* zupełnie nam odbiło. Razem ze scenarzystą tego filmu, Andrzejem Bonarskim, wykorzystaliśmy otrzymane zaufanie, żeby zrobić sobie totalne jaja”<sup>10</sup>. W efekcie powstała parodia skonstruowana na zasadzie kolażu i utrzymana w poetyce filmowego komiksu. W tym telewizyjnym filmie z 1970 roku doszło do kontaminacji dwóch, wydawałoby się, skrajnie odmiennych tradycji: amerykańskiej opowieści o superherosie z socjalistyczną opowieścią o bohaterze pozytywnym.

Ostatecznie ekranowe analogie pomiędzy Asem a Supermanem są ewidentne (sam Kondratiuk nazwał głównego bohatera swojej opowieści „Superman z raportówką”<sup>11</sup>). Jak swój pierwowzór, także As ukrywa tożsamość w skórze zwykłego obywatela, w tym przypadku – nieśmiałego inżyniera w rogowych okularach; on także podkochuje się w koleżance z pracy. Posiada ponadprzeciętne zdolności: umie latać, odznacza się niezwykłą siłą. Oczywiście, aby nie było wątpliwości, jego strój wyraźnie nawiązuje do amerykańskiego pierwowzoru (zwraca uwagę wielkie „A” na piersiach, na kształt słynnego „S”). Co najważniejsze – bezinteresownie, ze szlachetnych pobudek stoi na straży prawa, porządku i społecznej sprawiedliwości; obca jest mu chęć osobistej wendety charakterystycznej dla Batmana (w filmie na pytanie o status Asa: „Czy to Batman?” pada odpowiedź: „Gorzej! Stosując nomenklaturę międzynarodową – Superman!”). Ta szlachetność działań dla dobra zbiorowości była z pewnością jedną z przyczyn, dla której w ostatecznej wersji ekranowej nasz As spowinowacony został z Supermanem.

Jednakże na tak wyraźną analogię do tego superbohatera Kondratiuk zdecydował się późno, właściwie dopiero na etapie opracowywania scenopisu, a w niektórych przypadkach – już na planie. W scenariuszu, napisanym z Bonarskim, znaleźć można kilka zaskakujących rozwiązań – choć nieprzypadkowych, jeśli spojrzeć na nie z punktu widzenia wcześniej opisanej genezy pomysłu. Po pierwsze, Jan Kowalski – bo takie imię i nazwisko nosi główny bohater – nie zdaje sobie sprawy ze swojej niezwykłości. Ze zdziwieniem wysłuchuje słów prof. Milczarka o swoich mocach. Profesor każe mu więc przełamać stalowy pręt, co Kowalski robi bez trudu. Mamy więc do czynienia z sytuacją narodzin superbohatera, który odkrywa dopiero swoje nadnaturalne zdolności.

Na pytanie o ich genezę odpowiedź jest prosta – niezwykle nagromadzenie pozytywnych przymiotów moralnych, co sprawia, że ich ilość – zgodnie z zasadami materialistycznej dialektyki – zmienia się w jakość. Bowiem Jan Kowalski to – by zacytować scenariusz – „kawaler, nie pije, nie pali, ukończył szkołę z oceną celującą, sportowiec amator, finalista biegów przełajowych, przechodził szczepienia ochronne, w dzieciń-

stwie nie chorował na świnkę, koleżeński, stały w uczuciach, punktualny, obowiązkowy, nienaganny pracownik uśmiechnięty na co dzień, wszechstronnie aktywny, sprawny fizycznie i umysłowo”.

Profesor Milczarek nie ma wątpliwości: „Tyle pozytywnych cech w jednym człowieku daje niepospolitą siłę, moc, energię! Pan może wszystko panie Kowalski. Pan nam może pomóc”<sup>12</sup>. Żeby nie było wątpliwości co do początkowych intencji realizatorów, warto zauważyć, że na etapie scenariusza cytowany wcześniej dialog pomiędzy bohaterami (maharadżą a doktorem Plamą) wyglądał inaczej: „Czy to jest supermen” [!], „Gorzej! Stosując naszą nomenklaturę, to jest w s p ó ł c z e s n y b o h a t e r p o z y t y w n y” (podkr. moje – K.K.). W scenariuszu także, z uwagi na czekające Kowalskiego „wodne” zadanie (walkę z doktorem Plamą w Zalewie Zegrzyńskim) prof. Milczarek prosi go o założenie stroju... człowieka-żaby.

Znaczące jest także nazwisko, którego użyto w scenariuszu – Kowalski to jeden z nas. Dopiero w filmie, wobec zmienionych przymiotów superbohatera (jest świadom swej mocy, którą posiada od dawna, a której genezy nie poznajemy) nastąpi zmiana z „Kowalski” (każdy z nas) na „Walczak” (ktoś wyjątkowy). Ta modyfikacja dotycząca postaci zwiędzi ewolucję pomysłu: od autoparodii (reżyser rozlicza się po pierwsze ze swoją twórczością), do parodii kultury, w której ostrze wymierzone jest w lansowany w ówczesnej propagandzie typ bohatera pozytywnego – tropiącego przestępców socjalistycznego superherosa, związanego z odpowiednimi służbami podległymi MSW<sup>13</sup>.

W scenopisie znaleźć można z kolei jeden marginalny, ale interesujący zapis. Oto barmanka (którą w filmie gra Iga Cembrzyńska) na pytanie Asa o to, kto kazał go zgładzić przy pomocy alkoholu odpowiada: „Plama! On mnie do tego zmusił podstępem. Kocham pana! P a n j e s t K l o s s !”<sup>14</sup> (podkr. moje – K.K.). Nazwiska słynnego agenta J-23 darmo szukać w filmie, co zrozumiałe wobec ostatecznej decyzji autora, aby główny bohater był polskim odpowiednikiem Supermana. Pojawienie się nazwiska Klossa w scenopisie – domenie Andrzeja Kondratiuka – można więc odbierać jako chwilowy wybryk wyobraźni. Można jednak także odnaleźć w tym ślad głębszej strategii – stworzenia filmu, który będzie ironicznym komentarzem do coraz popularniejszej w latach sześćdziesiątych praktyki wykorzystywania kultury masowej (w tym zwłaszcza kina) do ideologicznej indoktrynacji społeczeństwa.

Władze kinematografii polskiej po Październiku '56 roku zdały sobie sprawę, że trzeba zmienić sposób ekranowej indoktrynacji w stosunku do okresu stalinowskiego (w którym ekranowy wzór osobowy kreowany był z nadmierną powagą, głównie przy pomocy „ciężkich poetyk” przeróżnych odmian dramatów). Postawiły na rozwój polskiego kina popularnego – gatunkowego w formie, ale socjalistycznego w treści. W słynnej, paradygmatacznej dla polskiego kina lat sześćdziesiątych „Uchwale KC PZPR w sprawie kinematografii” z czerwca 1960 roku (wielokrotnie już cytowanej w tekstach na temat relacji kina i polityki tamtej doby) zapisano: „Równoległe z filmem zaangażowanym ideowo należy rozwijać produkcję filmów rozrywkowych, komediowych i obyczajowych, obliczonych na zaspokojenie zainteresowań najbardziej masowego widza, lecz wolnych od prymitywizmu i złego gustu. Filmy tego rodzaju nie powinny być jednak w swej wymowie wyprane ze społecznego zaangażowania w duchu socjalistycznym”<sup>15</sup>. Efekt? Pojawienie się polskiego kina gatunkowego: komedii obyczajowych i muzycznych, polskich kryminałów, a właściwie filmów milicyjnych (na przykład *Zbrodniarz i panna* czy *Kapitan Sowa na tropie*), pierwszych filmów science fiction, horrorów, specyficznych krzyżówek filmu wojennego z przygodowym (*Cztery pancerni i pies*) oraz fil-

mem szpiegowskim (*Stawka większa niż życie*). Tę tendencję można było odnaleźć także w innych dziedzinach kultury i społecznego przekazu, w tym – w rodzącym się z wolna polskim komiksie. To wtedy właśnie – w 1967 roku – pojawił się polski superman, Kapitan Żbik. Decyzja, aby do opowieści o współczesnym bohaterze pozytywnym użyć formuły gatunkowej filmowego komiksu, była więc trafna, stając się dobrym komentarzem do przemian polskiej kultury, a właściwie – do prób unowocześnienia technik propagandowych<sup>16</sup>.

### ***Hydrozagadka* jako antyutopijna parodia (socjalistycznej) kultury masowej**

*Hydrozagadka* jest kolażem popularnych dla kultury masowej gatunków: dominuje formuła komiksu, ale w filmie odnaleźć można także elementy opowieści o Jamesie Bondzie, filmu przygodowego, horroru, reklamy. Oprócz tego do szużetu trafiło kilka scen o trudnej do rozstrzygnięcia (jeśli chodzi o potencjalną gatunkową matrycę) proveniencji: zabawa w remizie zakończona kabaretowym popisem Jerzego Dobrowolskiego jako tłumacza, wokaliza Igi Cembrzyńskiej (jednocześnie ilustracja dźwiękowa dla sceny rozmowy Joli i playboya). Warto dodać, że scen tych (także wspomnianego nagabywania Joli) nie ma ani w scenariuszu, ani w scenopisie. Podobnie, jak słynnego pomysłu „żywej czołówki” – recytowania napisów początkowych przez Igę Cembrzyńską<sup>17</sup>. To wszystko powiększa gatunkowy eklektyzm filmu. *Hydrozagadka* to niejako seria krótkich metraży w ramach filmu długometrażowego. Wrażenie estetycznego rozgardiaszu wzmacnia ścieżka dźwiękowa, stylistycznie niespójna i skrajnie ilustracyjna, w której obok Beethovena (sekwencja w laboratorium prof. Milczarka), pojawiają się rytmy arabskie, pieśń *Gaudeamus igitur* i – co zaskakujące – religijna pieśń *Dobry Jezu, a nasz Panie, daj mu wieczne spoczywanie* (w scenie walki liliputa z marynarzem – pewnie jako sugestia śmierci tego ostatniego). Całość sfotografowana z równą dezynwolturą (autorem zdjęć był Zbigniew Samosiuk): szeroki kąt kontrastuje tu z frenetycznymi ruchami transfokatora (scena tańca hurysy), realistyczne światło z partią stylizowaną na horror (nocna scena z taksówkarzem i dróżnikiem) i tak dalej. Wydaje się więc, że jedną z podstawowych zasad estetycznych podczas realizacji na planie była formuła „wszystko wolno, wszystko wejdzie”. Ta quasi-kabaretowa, epizodyczna formuła inscenizacji mieści się jednak w formule filmowej parodii (dość przypomnieć słynne parodie ZAZ<sup>18</sup>).

Film Kondratiuka to parodia bohatera pozytywnego, ale patrząc szerzej – także komunistycznej propagandy lat sześćdziesiątych, zwłaszcza tej w popkulturze odmianie. Co jednocześnie nie wyklucza ironicznego adresu tego obrazu wobec schematyzmu popularnych opowieści *made in USA*<sup>19</sup>. Sięgnięcie po formułę parodii komiksu dla rozprawy z polskim bohaterem pozytywnym było zabiegiem sprytnym. Wyśmiewanie amerykańskich historyjek obrazkowych i pogardzanie nimi było wtedy polską normą<sup>20</sup>. Można więc było śmiać się do woli z naiwnej utopijnej wiary w siłę tych opowieści i z przerysowanych w *Hydrozagadce* do ekstremum cech komiksu o superherosach: papierowego bohatera, dziecinnej fantastyki, fabularnego nieprawdopodobieństwa, uproszczonej psychologii i aksjologii, tandetnego humanizmu i natrętnego dydaktyzmu (tak będą interpretować ten film – w zdecydowanej większości przypadków – polscy krytycy, zresztą w poczuciu wyższości kultury socjalistycznej nad amerykańską). W filmie Kondratiuka jest wystarczająco wiele fabularnego materiału, aby widz właśnie na tym uniwersalnym adresie krytycznym obrazu skoncentrował swoją uwagę (dziś zresztą chyba właśnie ta strategia odczytywania jest najatrakcyjniejsza dla pokolenia odbiorców, któremu kontekst historyczny jest już obcy).

Przecież jednak, spoza tej uniwersalnej formuły gatunkowej, spoza tych cytowanych na potęgę schematów fabularnych, przeświecała siemieżna rzeczywistość epoki gomułkowskiej. Sam bohater nie był bowiem supermanem, ale jego socjalistycznym odpowiednikiem. Kondratiuk jeszcze przed realizacją filmu w jednym z wywiadów oznajmiał: „Rodem z komiksu jest przede wszystkim główny bohater – nadczłowiek, który zresztą potraktowany zostanie żartobliwie. Komizm wynikać będzie m. in. z tego, że ów nadczłowiek wprowadzony zostanie w naszą codzienną rzeczywistość”<sup>21</sup>. Ale przecież już na etapie opracowania literackiego nie jest to bohater jedynie „wprowadzony” w PRL-owską rzeczywistość, ale z nią nierozzerwalnie zrośnięty. To nasz swojski bohater pozytywny. Sportretowanie go w uproszczonym typie supermana pozwoliło wyostrzyć natrętnie dydaktyczną i nachalnie ideologiczną cechę jego konstrukcji.

Rzucający się w oczy kontrast pomiędzy amerykańską historyjką obrazkową a jej polskim odpowiednikiem jest w dużej mierze pochodną ideologicznego werbalizmu postaci, konkretnie – charakteru wygłaszanych dialogów i monologów. (Cechę tę odnieść można zresztą nie tylko do tego filmu, ale także do wielu „przeszczepów” amerykańskiej kultury popularnej na grunt lokalny. Ten werbalizm, specyficzny logocentryzm polskiej kultury masowej był pozostałością wiary w ideologiczną moc słowa, która korzeniami tkwiła w okresie socrealizmu<sup>22</sup>). W *Hydrozagadce* Asa mówi gazetowymi i telewizyjnymi sloganami, cytuje propagandowe hasła malowane na murach: ostrzega przed spożywaniem alkoholu, nawołuje do przestrzegania przepisów BHP. Podobnie jak inni bohaterowie, As wypowiada dialogi w sposób znacząco poważny, co jest drwiną z socjalistycznych komunałów i nowomowy, która wylewała się zewsząd: z radia, telewizji, akademii „ku czci” (skutki uwewnętrznienia nowomowy zaprezentował rok wcześniej Marek Piwowski w „śmiesznym nieśmiesznym” *Rejsie*)<sup>23</sup>. Trudno nie uśmiechnąć się, słysząc, jak postać o fantastycznych wprost przymiotach spiera się z polskim portierem u wejścia do restauracji: „Ponieważ szanuję dobro społeczne i spokój publiczny, nie wyrwę tych drzwi, żeby rozprawić się z panem”. Absolutnym hitem dialogowym jest jednak zakończenie rozmowy z dróżnikiem: „Kim pan właściwie jest?” – pyta Asa dróżnik kolejowy – „To nieważne. Ważne jest przestrzeganie przepisów BHP, zwłaszcza ma kolei. Cześć!”. Śmiech rodzi się tu zresztą nie tyle z tego, co mówi As, ile z poczucia kontrastu pomiędzy statusem superherosa a sloganami, które kazano mu z powagą głosić<sup>24</sup>.

Bardzo ważnym zabiegiem parodystycznym okazało się obsadzenie Józefa Nowaka w roli Asa<sup>25</sup>. Aktor, członek PZPR, utożsamiany był z rolami „wierzących komunistów” (grał w tak ważnych partyjnych filmach jak *Celuloza*, *Pod gwiazdą frygijską*, *Drugi brzeg*). Takiego też wierzącego komunistę zagrał w *Dziurze w ziemi*. Obsadzenie go w roli Asa było więc z jednej strony zrozumiałe (mało kto pasował do roli socjalistycznego bohatera pozytywnego jak Nowak), z drugiej strony – oczywiście przewrotne, ze względu na ironiczny charakter roli. Trzeba na marginesie docenić poczucie humoru Nowaka, który zdecydował się na autoparodię (w przyszłości nie zrezygnuje z ocieplania wizerunku funkcjonariuszy MO, czego dowodem będzie rola zakochanego milicjanta w filmie *Wiosna panie sierżancie* Tadeusza Chmielewskiego). Rodzimy status supermana identyfikuje znaczący rekwizyt – milicyjna teczka-raportówka przytroczona do tryko-



Hydrozagadka (1970)

tu. Sugerowało to kogoś podlegającego MSW, niejako kolegę Kapitana Żbika, którego także opisywano jako socjalistycznego supermana (z równie niezwykłymi przymiotami i równie nierealnego w siermiężnej rzeczywistości PRL-u, co As<sup>26</sup>).

Komunistyczne komunały wygłaszają w filmie także inni bohaterowie opowieści. Na przykład ponętna pani Jola: „Nie jestem z cukru, nie obawiam się deszczu. Mam znakomitą parasolkę. Wyrób krajowy. Kupiłam ją w Centralnym Domu Towarowym. Śmiało więc mogę wyruszyć za miasto”. „Na pani miejscu, pani Jolu – ripostuje jeden z kolegów z pracy – wziąłbym udział w pieszym rajdzie PTTK na odznakę nizinną. Dobrze jest łączyć przyjemne z pożytecznym i dobrze jest mieć odznakę”. Taksówkarz, który stracił w wypadku samochód, mówi: „Już się troszkę pocieszyłem. Przypomniałem sobie, że jestem ubezpieczony w PZU”.

Krytyczny stosunek do propagandy Polski lat sześćdziesiątych zawiera się w *Hydrozagadce* także w innych rozwiązaniach fabularnych. Dotyczą one dwóch sfer Gomułkowskiej polityki informacyjnej, reglamentowanych w publicznym obiegu: stosunku do zagadnień statusu życia Polaków i poziomu konsumpcji oraz stosunku do Niemiec Zachodnich (do NRF-u, według oficjalnego ówczesnie skrótu). Odpowiedzialnością za permanentny brak wody, a także słabe jej ciśnienie – lejtmotyw ówczesnej publicystyki i codziennych rozmów Polaków<sup>27</sup> – został obciążony spiszek doktora Plamy. Wszystko w myśl stalinowskiej jeszcze zasady, że za niedogodności i niedobory odpowiedzialny jest wróg zewnętrzny, dywersja i sabotaż.

Z kolei obywatelsko dojrzały stosunek do zagadnień konsumpcji reprezentuje pani Jola w scenie nagabywania przez playboya (ze słynną kwestią: „Zdejm kapelusze”). Swojska „Wanda, co to playboya nie chciał” oprze się natrętnym zalotom rodzimego kosmopolity (Tadeusz Pluciński) pozostając skromną i dziewiczą<sup>28</sup>. Po tym doświadczeniu spojrzy zresztą przychylnym okiem na nieśmiałego Walczaka, ucieleśnienie skromności, solidności i męskiej odpowiedzialności. Sprawy nadmiernej konsumpcji spędzały wtedy sen z powiek towarzysza Wiesława (gdyż ujawniały niewydolność systemu gospodarczego nakierowanego na produkcję przemysłową, a w domyśle – dla potrzeb militarnych<sup>29</sup>). Stąd inkryminowanie Polaków w ich chęci osiągnięcia choćby materialnego i socjalnego minimum; atakowanie ich przez publicystyczną, negatywnie konotowaną kategorię „naszej małej stabilizacji”, czy też – *last but not least* – przy pomocy kina. Wystarczy obejrzeć polską produkcję filmową dekady lat sześćdziesiątych (zwłaszcza komedie obyczajowe), aby dostrzec deflacyjny stosunek rodzimego kina do kwestii posiadania. „Chęć gromadzenia dóbr – pisała o polskich komediach współczesnych lat sześćdziesiątych Iwona Rammel – jest [...] moralnie naganna. Jeśli stanowi ona motywację czyjegós postępowania, to wiadomo z góry, że postać taka będzie negatywna. Najprawdopodobniej będzie to przestępca, albo – co na jedno wychodzi – prywaciarz (jako że działalność tych ostatnich zawsze nosi znamiona przestępcze)”<sup>30</sup>.

Ironiczny akcent wobec obsesyjnej antyniemieckości ówczesnych środków masowego przekazu (w tym kina) odnaleźć można z kolei w zachowaniu jednego z antagonistów naszego superbohatera, maharadzy Kawuru (Roman Kłosowski). To pogrobowiec nazizmu. Krokodyla, który pożreć ma Asa, maharadza kupił wszak w Japonii od niemieckiego emigranta z Argentyny, byłego kapitana łodzi podwodnej. Dlatego też z lubością wypowiada niemiecką sekwencję startową („Achtung, achtung, Herman. Drei, zwei, ein, nul, feuer! Torpedo los!”) – krokodyl reaguje jedynie na te słowa. W innym miejscu akcji, w sekwencji wybuchów, maharadza z nadzieją w głosie wypowie słowa: „Wunderraffe!”. W parodii oficjalnych haseł tej epoki nie mogło bowiem zabraknąć sugestii o

zachodnioniemieckim rewanżyzmie. I tu również – dla każdego, kto śledził tematykę polskiego kina lat sześćdziesiątych, jego antyniemieckość widoczna była gołym okiem (oczywiście, tylko w odniesieniu do NRF; NRD pozostawało poza krytyką)<sup>31</sup>.

Parodystyczna funkcja filmu wzmocniona jest groteskowym pęknięciem świata przedstawionego. Wspomniana kontaminacja obu tradycji – komiksowej poetyki *made in USA* oraz polskich realiów nie oznacza ontycznej jednorodności. Oglądając *Hydrozagadkę*, odbiorca ma poczucie nieprzystawalności obu światów. Przekaz staje się hybrydyczny, co jest konsekwencją nie dającej się usunąć sprzeczności pomiędzy formułą pierwowzoru (popkulturową bajką science fiction czy opowieścią bondowską), a siermiężną propagandą komunistyczną (statusem bohaterów i kształtem dialogów)<sup>32</sup>. „W modelu tzw. «socjalistycznej kultury masowej» – pisał Stanisław Barańczak – nigdy nie uda się doprowadzić do pogodzenia ze sobą dwu sprzecznych zapotrzebowań: zapotrzebowań perswazyjnych władz (która, łożąc na środki masowego przekazu, pragnie mieć z tego zysk w postaci efektów propagandowych) i zapotrzebowań ludycznych społeczeństwa. Jedno z drugim się gryzie, bo przecież ideologiczna perswazja z trudem mieści w sobie pojęcie rozrywki, zaś z drugiej strony rozrywka nie znosi przymusu duchowego, będącego nieodłącznym elementem perswazji. Toteż każdy twór kultury masowej, który te dwa zapotrzebowania naraz próbuje spełnić, w sposób nieunikniony staje się hybrydyczny i wewnętrznie niespójny”<sup>33</sup>. Nie wiem, czy tak kategoryczna generalizacja Barańczaka jest trafna (przykład Pancernych czy Klossa pokazuje, że – przynajmniej w opowieściach o wojnie – balans pomiędzy wymogami ideologii i rozrywki udało się chyba osiągnąć), ale bez wątplenia wskazał on na poważną przeszkodę, stającą przed twórcami, którzy próbowali „pożenić” popularny *genre* z wymogami ideologii. *Hydrozagadka* uzmysławia ten problem w sposób dosadny, przez rozwarcie biegunów ideologii i rozrywki do ekstremum. To nie dające się usunąć z filmu świadome, strukturalne pęknięcie.

Jest ono odczuwane między innymi w konstrukcji głównego bohatera, gdy fantastyczna, kompletnie oderwana od polskich (i materialistycznych) realiów postać wypowiada komunistyczne frazesy na temat BHP. Także wspomniany wybór Nowaka do roli Asa sprawił, że kontrast pomiędzy kreowaną rolą (stereotyp supermana, naprzeciw któremu miała wyjść decyzja o ubraniu odtwórcy w ciemny trykot i pofarbowanie włosów na blond), a pamięcią jego wcześniejszych ról komunistów i sekretarzy (tak zwaną postacią aktorską) jest nie do usunięcia<sup>34</sup>. Kontrast – mój ulubiony – pomiędzy gatunkowym statusem bohaterów (tym razem z opowieści o Bondzie) a społecznym i zawodowym statusem postaci rodem z epoki gomułkowskiej widoczny jest także w scenach z profesorem Milczarkiem. To ktoś o kompetencji zwierchnika Bonda z MI-6 (i takie skojarzenia budzi), a jednocześnie – dzięki gładkiej, nieco zniewieściałej powierzchowności Wiesława Michnikowskiego odtwarzającego tę postać i artykułującego „f” tylnojęzykowe – to kwintesencja inteligenckiego safandudy (gdy się przedstawia, z wielką powagą zaczyna od tytułu: „Jestem profesorem. Moje nazwisko – Milczarek”). Do łez doprowadza mnie scena prezentacji jego współpracowników. Jeżdżące czarnym Citroënem, ubrane w czarne garnitury typki, o pokerowej twarzy zachodnich bodyguardów zostają uprzejmie przedstawieni przez profesora: „A to moi współpracownicy. Docent Frączczak... Magister inżynier Rosiak... Adiunkt Stalończyk”.



Hydrozagadka (1970)



Oprócz polskich filmów sensacyjnych i konstrukcji ich bohatera (do których to formuł najmocniej nawiązuje *Hydrozagadka*) owa hybrydyczność jako istotna cecha rodzimego kina odczuwalna była w wielu innych produkcjach gatunkowych: filmach muzycznych typu *Mocne uderzenie* czy *Przygoda z piosenką*, komediach mieszczańskich, takich jak *Matżeństwo z rozsądku* (choreograficzne partie rodem z musicalu!) czy *Człowiek z M-3*, westernach typu *Prawo i pięść* czy *Rancho Texas* – by ograniczyć się tytułem przykładu do kilku tytułów<sup>35</sup>.



*Hydrozagadka* (1970)

### Bezpośrednia recepcja filmu

Premierowy pokaz telewizyjny (film nie był prezentowany w kinach) odbył się 30 kwietnia 1971 roku po godz. 22, w przeddzień święta 1 maja (trzeba przyznać, że władze telewizji wykazali się tu specyficznym poczuciem humoru). I przeszedł niemal niezauważony przez recenzentów<sup>36</sup>. Ale ten pierwszy pokaz wzbudzić musiał kontrowersje, skoro kilka miesięcy później jeden z krytyków napisał: „Z różnych stron dochodziły mi [..] głosy oburzenia. Co to właściwie ma znaczyć? Jak można coś takiego pokazywać w telewizji?”<sup>37</sup>. Odzew w publikacji był większy po drugim pokazie w dniu 30 lipca 1971 roku (być może zresztą spowodowany wspomnianą w cytowanym fragmen-

cie ustną propagandą). Ta druga projekcja odbyła się w samym środku niemożliwego upału, co – wobec tematu filmu – dodawało pikanterii sprawie (i na co zwracać będą uwagę krytycy).

Generalnie film przyjęto z mieszanymi uczuciami. Doceniając próbę stworzenia parodii (która jest „oparta w dużym stopniu na humorze nonsensu, przedrzeźniania, groteski”<sup>38</sup>) – nietypowej formuły w rodzimym kinie polskim – częściej próbę tę uznawano za nieudaną niż zwieńczoną sukcesem. Powody były różne: jedni zwracali uwagę na amatorską realizację, inni na mało śmieszne gagi i dialogi. Zacytowany poniżej głos nie był odosobniony: „O nic tu nie chodzi, bzdura goni bzdurę, stereotyp nakłada się na stereotyp [...] Bo co atakuje film p. Kondratiuka? Stereotypy filmowe, zespół skojarzeń tzw. masowego odbiorcy [...] Dlaczego więc tę ewidentną amatorszczyznę nakręconą gwoli rozrywki ekipy realizacyjnej poleca się milionowemu audytorium?” – kończył swoją filipikę nieomal donosem autor ukrywający się pod inicjałami „sww”<sup>39</sup>. Zdaniem Stanisława Grzeleckiego (krytyka szanowanego) zasadniczym powodem porażki była nieznamość u przeciętnego widza schematów gatunkowych i postaci, które były parodiowane. Sam recenzent zresztą padł ofiarą ignorancji, pisząc: „Film *Hydrozagadka* jest skrzyżowaniem Jamesa Bonda z Zieloną Gęsią K. I. Gałczyńskiego [...] *Hydrozagadka* jest pełna aluzji do klasycznych sytuacji «bondowskich», przedrzeźnia typowe cechy tego bohatera”<sup>40</sup>. Jak widać, krytyk wyraźnie przeszacował postać agenta 007 (filmy te bowiem – choć nierozpowszechniane – dostępne były poza oficjalnym obiegiem; pisano o nich także na łamach prasy filmowej), ani słowem nie wspominając o Supermanie. Kuriozalną (choć w tym kontekście odrobinę zrozumiałą) była recenzja w tygodniku „Odgłosy” (swoją drogą przychylna filmowi): „Filmu Kondratiuka nie wolno oglądać serio. Zrealizowano go bowiem z dystansem, persyflauzując pewien rozpowszechniony w świecie zachodnim typ filmu przygodowo-sensacyjnego. Szczególnie chodzi tu o filmy z pogranicza fikcji naukowej i sensacji ze szlachetnym i niezwykłym bohaterem Jamesem Bondem. Bond ratuje gwałcone dziewice [!], zwalcza wszelkie złe moce, w tym także krwiożerczych agentów komunistycznych, zjawia się w swym opiętym trykocie i pelerynce na kształt skrzydeł [!] wszędzie tam, gdzie go potrzebują”<sup>41</sup>. Wobec powyższego cytatu nie sposób nie zgodzić się ze zdaniem Grzeleckiego, którego przywołajmy tu po raz ostatni: „Błąd Kondratiuka polegał na tym, że chce miliony bawić tym, co znane jest zaledwie tysiącom”<sup>42</sup>.

Co ciekawe, recenzenci koncentrowali się głównie – tak jak w cytowanych powyżej fragmentach – na konstataowaniu parodystycznych zamiarów autora względem komiksowych i sensacyjnych schematów, niewiele miejsca poświęcając parodii polskich realiów i bohatera pozytywnego. Ten i ów coś napomknął o krytyce mdłego moralizatorstwa, z którym „spotykamy się w różnych okolicznościach w życiu”, ale generalnie ironia wobec tandetnej propagandy zachodniej kultury masowej zdominowała interpretację. Jedyne Michał Misiorny – i to już po pierwszym pokazie – dostrzegł przenikliwie ów lokalny adres: „A Walczak, zwany «Asem»? To jest chyba odbitka marzenia naszego filmu o własnym supermanie, o kimś w rodzaju agenta 007, Jamesa Bonda, tyle, że natchnionego patriotyzmem socjalistycznym. Zarodek takiego supermana mieliśmy w niepokonanym i nieprzechytrzonej postaci Hansie Klossie; a Walczak, w *Hydrozagadce* rozwija ten stereotyp aż poza granice wytwornego kiczu. Wytwornie kiczowata jest w tym filmie także Warszawa: wspaniałe, lśniące miasto, po którym jeżdżą wyłącznie Citroeny DS i Volvo, a razem – marzenie naszego filmu o olśniewającej dekoracji kulis”<sup>43</sup>.

Trudno dziś rozstrzygnąć, jaka była reakcja tak zwanego szarego widza. Nie wydaje się jednak, żeby była entuzjastyczna (kino intertekstualne, zakładające zdystansowany

odbiór oparty o rozpoznanie konwencji, a nie identyfikację z bohaterem, liczyć może zwykle na tysiące, a nie miliony). Wskazywałyby na to przywołane przez recenzenta głosy oburzenia, a także list, który jeden z widzów wysłał do redakcji tygodnika „Dookoła świata”: „Obejrzałem w telewizji arcybzdurę pt. «Hydrozagadka». Miała to być filmowa komedia. Dziwna to była jednak komedia, skoro – a oglądałem to dziwadło w gronie kilku osób – uśmiechnęliśmy się tylko raz, gdy Dobrowolski tłumaczył przemówienie Asa. Nie pisałbym o tym do Was, lecz raczej do pisma filmowego, gdyby w związku z tym filmem nie nasunęły mi się pewne myśli – o uczciwości, o gospodarzeniu publicznym groszem, o szacunku (do siebie!) występujących w tym filmie świetnych przecież aktorów, wreszcie o kształtowaniu gustów<sup>744</sup>”.



Hydrozagadka (1970)

Trudno dziś także rozstrzygnąć, na ile wpływ na taki nieprzychylny odbiór miała przyczyna bardzo doraźna (której jednak bym nie lekceważył). Oto podczas lipcowego pokazu telewizyjnego *Hydrozagadka* została zaprezentowana zamiast... *Kobry*, popularnego Teatru Sensacji. A *Kobra* miała wtedy status kultowy<sup>45</sup>. Ci, którzy zasiedli do telewizorów, aby rozkoszować się Teatrem Sensacji, musieli być srodze zawiedzeni, bowiem zamiast cotygodniowej dawki napięcia otrzymali nawet nie komedię, ale drwinę. Być może dlatego cytowany czytelnik tygodnika „Dookoła świata” dał upust swojej frustracji: „Rozczarowany widz ma prawo zapytać kto zatwierdził ten pozał się Boże scenariusz, kto zlecił go do produkcji, kto wreszcie puścił go na ekran? Dlaczego krytykuje się robotnika, gdy produkuje «chałę», dlaczego usiłujemy robić wszystko, by w dziedzinie materialnej produkcji zerwać wreszcie z brakoróbstwem, dlaczego tyle wysiłku wkładamy w rozpropagowanie hasła dobrej roboty – a równocześnie w produkcji «duchowej» jesteśmy aż tak tolerancyjni? Rozumiem, że film może się nie udać; w żadnym kraju nie rodzą się same „Oskary” [!] – ale co innego film nieudany, a co innego kicz! Czekam na dalszą twórczość reżysera *Hydrozagadki*. Bóg mi świadkiem, że nawet nie wiem jak on się nazywa<sup>746</sup>”. Na szczęście nazwisko Andrzeja Kondratiuka, wbrew zapowiedziom autora listu, nie zniknęło z historii rodzimego kina. Także za sprawą filmu, o którym sfrustrowany widz chciał jak najszybciej zapomnieć.

## Przypisy

- <sup>1</sup> Opis fabuły z portalu filmpolski.pl, <<http://filmpolski.pl/fp/index.php/121160>>, data dostępu: 6.12.2010.
- <sup>2</sup> R. Marszałek, *Film fabularny*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. 6, pod red. R. Marszałka, Warszawa 1994, s. 112–124.
- <sup>3</sup> Jak pisał Konrad Eberhardt: „Podstawowa myśl, którą głosi *Dziura w ziemi*, nie jest odkryciem, to prawda. Mówi ona, że człowiek jest istotą poszukującą, dążącą do jakiegoś wybranego przez siebie celu, że poszukiwanie to nadaje sens jego życiu, zaniechanie dążeń sens ów niweczy”. Idem, *O polskich filmach*, Warszawa 1982, s. 235.
- <sup>4</sup> *Dziura w ziemi* musi dzisiaj w niejakie zakłopotanie wpędzać zwolenników twórczości Andrzeja Kondratiuka. Takie ostrożne wnioski można by wyciągnąć z obserwacji ilości widzów, którzy oglądali ten film na portalu youtube.com (odsłona 6 grudnia 2010). Pierwszą część filmu zaczynało oglądać ponad 10 tysięcy osób, dziewiątą, przedostatnią odsłonę oglądało już niecałe tysiąc, ostatnią zaś (wiadomo, zakończenie) – 2 tysiące. Można by wysnuć wniosek, że zwolennicy kina Kondratiuka szybko odkryli odmienność tematyczno-stylistyczną obrazu i (rozczarowani, o czym świadczyłby gwałtowny spadek oglądalności) rezygnowali z filmu.
- <sup>5</sup> Warto dodać na marginesie, że główną nagrodę na tym samym festiwalu zdobył film Kena Loacha *Kes*. Konkurencja dla Kondratiuka była więc przednia.
- <sup>6</sup> *Kwiaty z pierza, czyli Dziura w ziemi. Rozmowa z Andrzejem Kondratiukiem* [rozmawiał Jacek Nowakowski], [w:] *Debiuty polskiego kina*, t. 1, pod red. M. Hendrykowskiego, Konin 1998, s. 184–185, 190.
- <sup>7</sup> J. Nowakowski, *Filmowa twórczość Andrzeja Kondratiuka*, Poznań 1999, s. 11–26.

- <sup>8</sup> M. Łuczak, *Wniebowzięci, czyli jak to się robi hydrozagadkę*, Warszawa 2004, s. 65–66.
- <sup>9</sup> P. Zwierzchowski, *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu*, Warszawa 2000, s. 36–41.
- <sup>10</sup> M. Łuczak, *Wniebowzięci...*, op. cit., s. 48.
- <sup>11</sup> *Kwiaty z pierza*, op. cit., s. 187.
- <sup>12</sup> Scenariusz pod bardzo długim tytułem – *Hydrozagadka albo trzy kwadransy rozrywki czyli o tym, jak dzielny kawaler Janek Kowalski wikła się w fantastyczne przygody, walczy i zwycięża. Historia fantastyczna spisana przez Andrzeja Bonarskiego i Andrzeja Kondratiuka w oparciu o kroniki miejskie stołecznego miasta Warszawy (burleska)* – w Archiwum Filмотeki Narodowej, sygn. S-13913.
- <sup>13</sup> Takich herosów kreować miały w założeniu zarówno powieść milicyjna, jak i jej filmowy odpowiednik oraz rodzący się wtedy komiks. Zob. J. Jastrzębski, „Ewa wzywa 07” – 07 nie odpowiada oraz *Komiks i stereotypy*, [w:] idem, *Czas relaksu. O literaturze masowej i jej okolicach*, Wrocław 1982, s. 184–199 oraz 217–233; S. Barańczak, *Polska powieść milicyjna. Dominacja funkcji perswazyjnej a problemy gatunkowe*, [w:] A. Kondratiuk, *Hydrozagadka*, scenopis, Archiwum Filмотeki Narodowej, sygn. S-13046.
- <sup>15</sup> *Uchwała sekretariatu KC PZPR w sprawie kinematografii*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, pod red. T. Miczki i A. Madej, Katowice 1994, s. 31.
- <sup>16</sup> Zob. m.in. K.T. Toeplitz, *Wszystko dla wszystkich: kultura masowa i człowiek współczesny*, Warszawa 1978, s. 91–122; P. Kowalski, *Parterowy olimp. Rzecz o polskiej kulturze masowej lat siedemdziesiątych*, Wrocław 1988, s. 6–60.
- <sup>17</sup> Jeśli wierzyć Kondratiukowi, na napisy nie starczyło już pieniędzy, stąd taki pomysł – M. Łuczak, *Wniebowzięci...*, op. cit. s. 61.
- <sup>18</sup> Zucker, Abrahams and Zucker.
- <sup>19</sup> Półamatorska formuła inscenizacji przypomina toporność realizacyjną amerykańskich produkcji klasy C (dziś tak chętnie oglądanych w cyklach „najgorsze filmy świata”). Tadeusz Lubelski w swojej monografii kina polskiego posuwa się nawet do stwierdzenia o prekursorstwie *Hydrozagadki* wobec stylu „kempowego” (*Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 314). Sięgając do tekstu Fabio Cleto (*Wprowadzenie: odmieniając kemp*, tłumaczenie Michał Szczubiałka, „Panoptikum” 2007, nr 6, s. 172) – który z kolei cytuje Davida Bergmana – wymienia takie elementy obecne jego zdaniem w filmie Kondratiuka, jak przesada, sztuczność i skrajność, stwarzanie i wykorzystywanie napięcia z kulturą popularną oraz lokowanie się poza głównym nurtem kultury. Nie można jednak zapomnieć o tym, że film Kondratiuka jest – *summa summarum* – krytyką kiczu, a nie jego afirmacją. Nawet jeśli Kondratiuk z sympatią spoglądał na amerykańską kulturę masową, nawet jeśli reżyser i aktorzy dobrze się bawili podczas realizacji filmu, to nie da się owej parodystycznej intencji filmu zupełnie zanegować. Camp zaś, jak wiadomo, ma afirmatywny stosunek do wspomnianego estetycznego nadmiaru kulturowych przekazów, w tym także – tekstów popkultury (zob m.in. A. Serafin, *Krótki kurs historii campu*, [w:] *CAMPania, Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, pod red. P. Oczki, Warszawa 2008, s. 8–19). Jeśli już szukać motywacji, to intencje Kondratiuka bliższe byłyby twórcom pop-artu, sięgających do popkultury z dwuznaczną motywacją: krytyki i fascynacji.
- <sup>20</sup> J. Szyłak, *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku*, Gdańsk 1999, s. 25–29.
- <sup>21</sup> *Spotkania i rozmówki. Z Andrzejem Kondratiukiem* [rozmawiał „ski”], „Film” 1970, nr 32, s. 2.
- <sup>22</sup> Zob. J. Jastrzębski, *Komiks i stereotypy*, s. 222–224.
- <sup>23</sup> Jak ważna była aktorska interpretacja dialogów, wskazują poczynione przez Kondratiuka i Bonarskiego już na etapie pisania scenariusza didaskalia: „Między treścią wypowiedzianych kwestii i środkami gry aktorskiej – kompletna zgodność [...] Powaga i zaangażowanie w sens słów” – Scenariusz, op. cit.
- <sup>24</sup> Wobec ewidentnej filmowej zgrzywy Kondratiuka zbyt poważnie brzmiały chyba słowa monografisty twórczości reżysera (J. Nowakowski, *Filmowa twórczość Andrzeja Kondratiuka*, op. cit., s. 93), który zobaczył Asa, „jako współczesnego Prometeusza kultury popularnej. To ktoś, kto chce poprawiać rzeczywistość, chce czynić ją lepszą i doskonalszą, i wolną. Jest przy tym idealistą wprzęgniętym (propagandyści tamtej doby powiedzieliby z pewnością: zaangażowanym) w służbę dla «dobra kraju i obywateli». Kondratiuk wychodzi jeszcze od niemalże pozytywistyczno-naprawczej wizji osiągnięcia ludzkiego szczęścia, choć czyni to w ramach poetyki filmowego komiksu”. Dopowiedzmy – parodii komiksu. Nie da się o tym zapomnieć podczas projekcji filmu, widząc realizatorskie „szwy”, stylistyczny eklektyzm, predykcję do kabaretowej inscenizacji i środowiskowej zabawy.
- <sup>25</sup> Ciekawe jednak, że w scenopisie As opisywany jest jeszcze jako młody człowiek – scenopis, op. cit.
- <sup>26</sup> J. Jastrzębski, *Komiks i stereotypy*, op. cit.
- <sup>27</sup> Zwraca uwagę, że w podtytuł scenariusza użyto formuły: „W oparciu o kroniki miejskie stołecznego miasta Warszawy” – zob. przypis 13.

- <sup>28</sup> Warto zacytować ten dialog: Mężczyzna: Będziemy pili koktajl w łózkach. Zdejm kapelusz / Jola: Jurku uspokój się / Mężczyzna: Czytam „Time” i „Epoce”. Pijam tylko Ballantine’a. Pałę Winstony. Dla ciebie mam Wintermensy, zagraniczne czekoladowe cygara. Zdejm kapelusz. Zdejm ten kapelusz / Jola: Jesteś playboyem, masz konsumpcyjny stosunek do życia. Żal mi ciebie, nie zdejmę kapelusza / Mężczyzna: Kładzimy się do łóżka – zdejm kapelusz / Jola: Jurku uspokój się / Mężczyzna: Będziemy uprawiać miłość francuską. Zdejm kapelusz / Jola: Nie zdejmę kapelusza (uderza mężczyznę w twarz).
- <sup>29</sup> P. Pawełczyk, *Polityczny model konsumpcji*, Toruń 1994. Pisałem o tym także w tekście *Bohater w przydeptanych kapciach. Zbigniew Cybulski w kinie „małej stabilizacji”*, [w:] *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*, pod red. M. Jankun-Dopartowej, M. Przyłipiaka, Kraków 1996, s. 73–88
- <sup>30</sup> I. Rammel, „*Dobranoc, ojczyzno kochana, już czas na sen...*” *Komedia filmowa lat sześćdziesiątych*, [w:] *Syndrom konformizmu?*, op. cit., s. 69.
- <sup>31</sup> Zob. m.in. R. Marszałek, *Film fabularny*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. 6 (1968–1972), pod red. R. Marszałka, Warszawa 1994, s. 52–60. Praktyczną realizację zasady antyniemieckości opisuje na przykładzie filmu *Sąsiedzi* (1969, reż. A. Ścibor-Rylski) Piotr Zwierzchowski. Zob. idem, *Czy „Sąsiedzi” opowiadają o sąsiadach. Filmowa wizja bydgoskiego września 1939*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 43, s. 48–65.
- <sup>32</sup> W kontekście uwypuklenia owej hybrydyczności także pół-amatorska metoda inscenizacji staje się – *nolens volens* – komentarzem do poziomu polskiej techniki kinematograficznej. Jak wiadomo, dla zrealizowania dobrej opowieści gatunkowej potrzeba zarówno „know how” – a ze znajomością narracyjnego rzemiosła oraz zasad gatunkowych polscy reżyserzy zawsze mieli problem – jak i odpowiednich nakładów i technologii. Siemniężność scenografii i efektów specjalnych w *Hydrozagadce* (np. wyposażenie laboratorium w sekwencji z prof. Milczarkiemu czy wykorzystanie projekcji wstecznej) nie odbiegała dalece od ówczesnego polskiego standardu w filmach sensacyjnych, horrorach czy science fiction.
- <sup>33</sup> S. Barańczak, *Książki najgorsze i parę innych ekscesów krytycznoliterackich*, Poznań 1990, s. 84. Hybrydyczność gatunkową podkreślał Barańczak także w swoim klasycznym tekście o powieści milicyjnej (idem, *Polska powieść milicyjna*, op. cit.). Także Jerzy Jastrzębski w odniesieniu do powieści milicyjnej dostrzegał gatunkową nieokreśloność, pisząc: „*Mariaż detective story* i reportażu zrodził hybrydy, potwórki, które utraciły najlepsze cechy swych rodziców, zachowując jednocześnie wady” (idem, „*Ewa wzywa 07...*”, op. cit., s. 198).
- <sup>34</sup> Dobrze tę sprzeczność racjonalizował w swoim tekście Jean-Pierre Brossard, *Szkic do portretu aktora*, „Kino” 1980, nr 9, s. 19–24.
- <sup>35</sup> Opisywana hybrydyczność formuły socjalistycznego kina gatunkowego nie była oczywiście jedynie specyfiką polskiej kinematografii. Na tę cechę, jako najważniejszy element poetyki, zwraca uwagę Petra Hanáková, opisując tzw. *bláznivé komedie* realizowane w Czechosłowacji w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych (eadem, *The Films We are Ashamed of: Czech Crazy Comedy of the 1970s and 80s*, [w:] *Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc*, red. E. Närepea, A. Trossek, E. Kunstakademie, Tallin 2008. Dziękuję Pani Grażynie Świętochowskiej za wskazanie tej analogii i udostępnienie tekstu.
- <sup>36</sup> To zresztą stały problem recepcji filmów telewizyjnych w PRL, które – w porównaniu do filmów kinowych – recenzowane były rzadko.
- <sup>37</sup> W. Orłowski, *Zagadka wodna*, „Odgłosy” 8.08.1971, nr 32.
- <sup>38</sup> S. Grzelecki, *Kapelusz aktorki*, „Życie Warszawy”, 18.08.1971, nr 197.
- <sup>39</sup> sww, *Krokodyl poszedł w Polskę*, „Zarzewie”, 15.08.1971, nr 33.
- <sup>40</sup> S. Grzelecki, *Kapelusz aktorki*, op. cit.
- <sup>41</sup> W. Orłowski, *Zagadka wodna*, op. cit.
- <sup>42</sup> S. Grzelecki, *Kapelusz aktorki*, op. cit.
- <sup>43</sup> M. Misiorny, *Hydrozagadka*, „Głos Wyrbrzeża”, 4.05.1971, nr 104.
- <sup>44</sup> Janusz S., *Zagadka*, „Dookoła świata” 5.09.1971, nr 36.
- <sup>45</sup> Miłośnicy filmów Stanisława Barei zapewne przypominają sobie jeden z odcinków *Alternatyw*, w którym bohater, grany przez Wojciecha Pokorę, ze złością reaguje na wyłączenie prądu – częstą „inicjatywę” PRL-owskich elektrowni – właśnie w czasie trwania *Kobry*, sycząc przez zacisnięte zęby: „*Taka Kobra!*”. Badając historie kin gdańskich, trafiłem na okólnik dyrektora Wojewódzkiego Zarządu Kin, który prosi podległych mu kierowników kin, aby wśród swoich pracowników zrobili sondę czy – cytuję – „w związku z atrakcyjnym czwartkowym programem telewizyjnym */Kobra/* należy wprowadzić dzień wolny od pracy w czwartek każdego tygodnia, czy też utrzymać nadal dzień wolny w poniedziałek?” – Okólnik nr 1/62 WZK, Archiwum Państwowe w Gdańsku, zespół Neptun Film, sygn. 3887, teczka 20, k. 3.
- <sup>46</sup> Janusz S., *Zagadka*, op. cit.

## Summary

The paper describes the realization, poetics and direct Deception of Andrzej Kondratiuk's film *Hydrozagadka* (1971). In the sixties Kondratiuk created mostly short forms gravitating towards irony, grotesque, provocative happenings, games with conventions. Therefore, the formula of his cinematic debut in 1970, *Dziura w ziemi*, was surprising, as it referred to propagandist drama constructing the positive socialist hero, even if filtered by subjective sensitivity. *Hydrozagadka* can be interpreted as distancing from the debut, with its parody of Polish positive hero and socialist mass culture created in the collage style. The subject of parody was the new type of villain-chasing socialist superhero promoted at time. The main protagonist, As (performed by Józef Nowak, actor associated with roles of communists "believer") has the features of Superman but communist consciousness. Simultaneously, the film is – *nolens volens* – a parody of comic-strip stories "made in USA": their paper heroes, childish fantasy, improbable plots, simplified psychology and axiology, banal humanism and intrusive didacticism. This fusion of both traditions is marked by genre hybrid emphasized by the director and typical for a large portion of Polish counterparts of genre cinema of the time, in which it was difficult to combine the ideological requirements with the imperatives of entertainment.