



# PANOPTIKUM

FILM / NOWE MEDIA / SZTUKI WIZUALNE  
www.panoptikum.pl

Adres do korespondencji:

Redakcja „Panoptikum”  
ul. Wita Stwosza 58/109  
80-952 Gdańsk  
tel. (058) 523 24 50  
info@panoptikum.pl

REDAKCJA:

Grażyna Świętochowska – redaktor naczelna / graz@panoptikum.pl  
Monika Bokiniec – mobok@panoptikum.pl  
Grzegorz Fortuna Jr. – info@panoptikum.pl  
Julia Gierczak – jgierczak@panoptikum.pl

RADA NAUKOWA:

prof. Krzysztof Kornacki (Uniwersytet Gdański, Polska), prof. Ewa Mazierska (University of Lancashire, UK), prof. Mirosław Przyłipiak (Uniwersytet Gdański, Polska), prof. Jerzy Szyłak (Uniwersytet Gdański, Polska), prof. Piotr Zwierzchowski (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Polska)

RECENZENCI:

- Marcin Adamczak (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)
- Lyubov Bugayeva (Saint Petersburg University, Rosja)
- Lucie Česáľková (Masarykova Univerzita, Czechy)
- Konrad Chmielecki (Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi, Polska)
- Agnieszka Gajewska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)
- Małgorzata Jakubowska (Uniwersytet Łódzki, Polska)
- Konrad Klejsa (Uniwersytet Łódzki, Polska)
- Katarzyna Marciniak (Ohio State University, USA)
- Katarzyna Mąka-Malatyńska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)
- Anna Taszycka - (Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Polska)
- Constantin Părvulescu (Universitatea de Vest din Timisoara, Rumunia)
- Balázs Varga (Eötvös Loránd University, Węgry)

*Redakcja językowa:* Grzegorz Fortuna Jr., dr Elżbieta Busłowska (*język angielski*)

*Projekt graficzny, layout i skład:* Jacek Michałowski / Grupa 3M / info@grupa3m.pl

*Projekt okładki:* Kornel Nurzyński / NESSERart

Materiały zdjęciowe udostępnione za zgodą właścicieli praw autorskich.

*Wydawca:* Uniwersytet Gdański (<http://cwf.ug.edu.pl/ojs/>)

Akademickie Centrum Kultury Uniwersytetu Gdańskiego „Alternator”

© Copyright by Uniwersytet Gdański

Wszelkie prawa zastrzeżone.

Kopiowanie w całości lub we fragmentach jakąkolwiek techniką bez pisemnej zgody wydawcy zabronione.

ISSN 1730-7775

**Szok  
transzformacji**

# Spis treści

## Wstęp

- Grzegorz Fortuna Jr.  
*Wprowadzenie: Szok transformacji* 6
- Joanna Łuniewicz  
*Transformation chic. Przyczynek do semiotyki mody okresu przełomu* 14

## 1. Przemiany medialne

- Krzysztof Jajko  
*Skrzynki, talerze i transformacja. Młodzieńcze lata telewizji satelitarnej nad Wisłą* 30
- Natalia Szeligowska  
*Wszystko jest dla ludzi. Najmłodszy widzowie w Polsce w okresie transformacji systemowej i ich pierwsze doświadczenia z kulturą audiowizualną (i nie tylko)* 53
- Grzegorz Fortuna Jr.  
*Elgąz na tle polskiego rynku wideo* 69

## 2. Transformacja w polskim kinie

- Radosław Pisula  
*Suszyć, skruszyć, zmielić, zważyć. Kino gatunków w filmach z Panem Kleksem* 94
- Marta Hauschild  
*Pontiac Agaty, czyli krzywe lustra transformacji* 110
- Katarzyna Taras  
*Mój Pasikowski. Uwagi o dramaturgizacji obrazu w Krollu, Psach i Psach 2* 128

### 3. Disco polo

Krzysztof Kornacki  
*Disco polo na ekranie. Kinofiliska fantazja* 144

Monika Rawska  
**O, Małgorzato, będzie na bogato.**  
*Dynamika swojskości i światowości w ikonografii wideoklipów disco polo* 160

Szymon Makuch  
*W poszukiwaniu przełomu.*  
*Rola Gali Piosenki Popularnej i Chodnikowej w historii disco polo* 178

### 4. Varia

Krzysztof Weiher  
*Polak Mazurowi wilkiem. Czy Róża Wojciecha Smarzowskiego jest filmem antypolskim?* 190

Dagmara Rode  
*Post-? Uwagi o Ars Electronica 2015* 199

*Noty o autorach* 208

*Contents* 210

# Wprowadzenie: Szok transformacji

Gdyby pokusić się o wyszukanie jednego porównania, które jest najczęściej używane w odniesieniu do okresu transformacji, byłby to niewątpliwie „Dziki Zachód”. Metafora ta pojawia się nie tylko w tekstach popularnonaukowych i publicystycznych, ale nawet w rodzimych filmach dotyczących przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych – czego przykładami są *Yuma* Piotra Mularuka (2012) i *Disco Polo* Macieja Bochniaka (2015), mniej lub bardziej konsekwentnie wykorzystujące westernową stylizację. „Dziki Zachód” stał się tak popularnym zwrotem-wytrychem, że używa się go czasami nieomal bezwiednie jako pewnego rodzaju kalkę myślową, co może budzić sprzeciw bardziej wnikliwych badaczy, ale nie powinno ani przekreślać adekwatności tego określenia, ani przesłaniać jego największej wartości, a mianowicie – zwrócenia uwagi na fakt, że transformacja była burzliwym, pod wieloma względami bardzo skomplikowanym i wartym uwagi okresem, a nie jedynie krótkim przystankiem na drodze z demokracji ludowej do prawdziwej demokracji.

Powyższe stwierdzenie może się wydawać oczywiste, ale w dyskursach politycznym i medialnym często się o nim zapomina – okres transformacji jest w tych przypadkach zazwyczaj albo źródłem prawnych i gospodarczych decyzji, które trzeba poddać jednoznacznej ocenie, albo przepastnym workiem, z którego wyciąga się haki na politycznych przeciwników. Wizja przedstawiana w podręcznikach do historii wcale nie wydaje się bardziej złożona – transformacja jako taka właściwie w nich nie istnieje, wolne wybory odcinają III RP od PRL-u grubą kreską. Tego typu podział być może sprawdza się przy konstruowaniu narracji historycznej, pomaga w budowaniu tożsamości narodowej i spełnia swoją polityczną rolę, zamazuje jednak obraz czasów, które – mimo względnej bliskości czasowej – wymagają rzetelnego opisu i interpretacji. Jeśli zrezygnujemy z jasno określonych granic czasowych i przyjmiemy, że transformacja to nie tylko ważne decyzje polityczne, ale też ogół zmian społecznych, kulturowych i medialnych, które charakteryzowały się chaosem i gwałtownością i prowadziły do pewnej stabilizacji, otworzą się przed

nami nowe perspektywy badawcze. A wraz z nimi pojawiają się równie ciekawe badawcze problemy.

Za pierwszy z nich można uznać już samą periodyzację. Ponieważ w niniejszym tomie zajmujemy się treściami audiowizualnymi, związanymi z nimi praktykami odbiorczymi i szeroko pojętymi zależnościami między sztuką, mediami a społeczeństwem, spróbujmy wyznaczyć granice transformacji właśnie na tym gruncie. Pierwszą datą, która przychodzi na myśl, może być rok 1989, wydaje się jednak, że to granica zdecydowanie zbyt późna, wszak już ustawa o działalności gospodarczej z 23 grudnia 1988 roku (zwana potocznie ustawą Wilczka) otwierała drogę drobnym przedsiębiorcom, w tym założycielom prywatnych wypożyczalni, które znacząco zmieniły krajobraz polskiego rynku filmowego. Wcześniejsza o kilkanaście miesięcy ustawa o kinematografii z 16 lipca 1987 roku likwidowała natomiast monopol państwowy na produkcję filmów. Gdyby szukać początków transformacji jeszcze wcześniej, za kluczowy moment należałoby uznać wydarzenia 1981 roku i kryzys gospodarczy początku lat osiemdziesiątych, który przyczynił się do zmian w polityce produkcyjnej i dystrybucyjnej – dygnitarze coraz częściej dawali zielone światło projektom o dużym potencjale komercyjnym, a w polskich kinach pojawiało się wiele zachodnich filmów rozrywkowych. Wyznaczenie granicy końcowej nie jest wcale łatwiejsze. Rynek wideo, który od roku 1988 rozwijał się z zawrotną prędkością, ustabilizował się na przełomie 1992 i 1993 roku, ale nową ustawę o prawie autorskim uchwalono później, 4 lutego 1994 roku, a założony przez Stowarzyszenie Filmowców Polskich Związek Autorów i Producentów Audiowizualnych, który reprezentował prawa reżyserów, scenarzystów i innych twórców filmowych, pozwalając na czerpanie długotrwałych zysków z eksploatacji filmów, powstał dopiero w roku 1995<sup>1</sup>. W tym samym roku, dzięki ustabilizowaniu inflacji na poziomie około 30 procent, udało się także przeprowadzić denominację złotego.

Kolejny problem związany jest ze źródłami. Choć prac na temat polskiej kinematografii okresu przełomu, rynku wideo, kultury disco polo, praktyk medialnych, rozwoju marketingu i reklamy, przemian modowych, rynku prasowego czy świata gier komputerowych powstaje coraz więcej, na mapie polskiej transformacji ciągle znajduje się wiele białych plam. Wypełnienie ich wymaga często nie tylko długotrwałych kwerend w bibliotekach i archiwach, ale też zbierania historii mówionych. Te ostatnie wydają się jednocześnie problematyczne i niezwykle ekscytujące, wymagają bowiem od filmoznawcy, kulturoznawcy lub medioznawcy wcielenia się w rolę detektywa, który dotrze do konkretnych osób, przekona je do rozmowy i zada odpowiednie pytania. Dalszym etapem prowadzenia badań na podstawie materiałów zebranych w ten sposób musi być uzupełnienie często niekonkretnych wspomnień o daty i dane, a także – i to chyba rzecz najtrudniejsza – oddzielenie faktów od środowiskowych legend.

Największy problem dotyczy jednak samej specyfiki transformacji, jej gwałtowności, chaosu, a często także absurdu, w którym była unurzana. Hiperinflacja lat

<sup>1</sup> A. Wróblewska, *Rynek filmowy w Polsce*, Warszawa 2014, s. 25.

1989-1990 niemal uniemożliwia jakiegokolwiek zakorzenienie podawanych w czasopiśmie cen w rzeczywistości lub przyrównanie ich do dzisiejszych płac. Dynamika ówczesnych zmian prawnych, instytucjonalnych i ekonomicznych zmusza do ciągłego weryfikowania prawdziwości pozyskanych materiałów, a zebrane historie mówione często wydają się niewiarygodne. Jeden z właścicieli wypożyczalni, z którym – razem z Krystianem Kujdą – mieliśmy okazję rozmawiać w ramach projektu VHS Hell, opowiadał, że dzięki odpowiednim przewidywaniom zmian kursu dolara udało mu się spłacić kredyt na budowę domu za pieniądze ze sprzedaży jednego magnetowidu. Słyszac podobne historie, można dojść do wniosku, że transformacja miała miejsce nie w Polsce sprzed ćwierćwiecza, ale w jakimś innym wszechświecie.

Eksplokacja tego wszechświata wymaga nie tylko pozyskania odpowiednich informacji, ale też nakreślenia dla nich tła. W przypadku kultury i popkultury okresu przełomu czynniki społeczne i ekonomiczne odgrywają niezwykle ważną rolę, pozwalają bowiem choć w pewnym stopniu zbliżyć się do zrozumienia minionych czasów; czasów, w których chęć posiadania niedostępnych do tej pory towarów zbiegła się z narastającym bezrobociem, a społeczna i kulturowa emancypacja – ze strachem o przyszłość.

\*\*\*

Za datę kluczową dla transformacji polskiego rynku filmowego należałoby uznać już 13 grudnia 1981 roku. Wraz z wprowadzeniem stanu wojennego kończy się okres dominacji Filmowej Rady Repertuarowej, która od 1956 roku sugerowała władzom kinematografii, jakie zagraniczne filmy należy sprowadzić do Polski. W obliczu kryzysu ekonomicznego i narastających społecznych napięć Centrala Wynajmu Filmów dochodzi do wniosku, że nie da się podreperować budżetu i uspokoić nastrojów społecznych za pomocą bułgarskich dramatów lub ambitnego kina zachodnioeuropejskiego; zaczyna sprowadzać coraz więcej amerykańskich filmów gatunkowych, które ściągają do kin miliony widzów. Najchętniej oglądanym filmem ostatniej dekady PRL-u okaże się ostatecznie nie – jak w latach sześćdziesiątych lub siedemdziesiątych – ekranizacja lektury szkolnej, ale *Wejście Smoka* (reż. Robert Clouse, 1973), które w Polsce zdobędzie widownię większą niż w Stanach Zjednoczonych.

Polityka repertuarowa prowadzona przez władze kinematografii po 1981 roku zmienia zarówno profil widza, jak i kształt rodzimego kina i rynku dystrybucyjnego. *Wejście Smoka* odciska swoje piętno nie tylko na młodych widzach zafascynowanych zdolnościami Bruce'a Lee, ale też – między innymi – na szefostwie zespołu filmowego „Zodiak”. Wyprodukowany przez zespół i wyreżyserowany przez Wojciecha Wójcika kameralny dramat z elementami westernu, *Drzazgi*, wchodzi do kin jako *Karate po polsku*. Zmiana tytułu jest jednocześnie absurdalna – wszystkie sceny walki trwają bowiem łącznie kilkadziesiąt sekund, a ich choreografia wpędziłaby prawdopodobnie Bruce'a Lee w depresję – i niezwykle ciekawa w kontekście przemian polskiego kina. Oto bowiem zespół filmowy działający w ramach



kinematografii sterowanej centralnie stosuje zabieg marketingowy, który kojarzyć się może raczej z praktykami duchowych spadkobierców Rogera Cormana funkcjonujących w warunkach agresywnego kapitalizmu.

*Karate po polsku* to przykład skrajny, ale nie odosobniony. Szefowie zespołów i twórcy filmowi coraz częściej biorą pod uwagę potencjał komercyjny produkowanych filmów, co przekłada się na zjawisko, które nazwać można Polskim Kinem Nowej Przygody<sup>2</sup>. W latach osiemdziesiątych na rodzimych ekranach widzowie oglądają między innymi *Seksmisję* (1983) i *Kingsajz* (1987) Juliusza Machulskiego, trylogię o Panu Kleksie (wszystkie trzy filmy wyreżyserował Krzysztof Gradowski), *Cudowne dziecko* (1986) Waldemara Dzikiego i *Przyjaciela wesołego diabła* (1986) Jerzego Łukaszewicza. Kolaudanci *Kłątwy doliny węży* (reż. Marek Piestrak, 1987), dzisiaj niemal powszechnie uważanej za jeden z najgorszych filmów w historii polskiego kina, chwalą Piestraka za umiejętne naśladowanie wzorców hollywoodzkich, przewidując, że produkcja zyska zainteresowanie Polaków<sup>3</sup>.

Równoległe rozwija się wideo, które w bogatych krajach zachodnich pełni przede wszystkim rolę rynku wtórnego, pozwala czerpać długotrwałe zyski z dystrybucji danego filmu po zaprzestaniu jego wyświetlania w kinach<sup>4</sup>. W Polsce sytuacja będzie odwrotna – na początku lat dziewięćdziesiątych kina opustoszeją, a ich rolę przejmą osiedlowe wypożyczalnie kaset. W pierwszej połowie lat osiemdziesiątych nic jeszcze tego jednak nie zapowiada, magnetowidów jest niewiele, filmy z kaset ogląda się zazwyczaj na pokazach zbiorowych. W 1986 roku obserwator rynku, Piotr Gaweł, stwierdza nawet, że „Wideo jest raczej symbolem niż określonym zbiorem technicznych i praktycznych możliwości, które obiektywnie przemawiałyby za jego zakupem jako trwałym środkiem konsumpcji”<sup>5</sup>. Tezę tę szybko weryfikuje rosnący popyt na kasety i sprawny – choć zupełnie nieformalny – system obiegu kaset. Pierwszym jego ogniwem jest zazwyczaj przedsiębiorczy producent, który zleca stewardesom lub marynarzom przywiezienie upragnionych filmów zza granicy albo nagrywa je za pomocą anteny satelitarnej. Pozyskane w ten sposób VHS-y są później tłumaczone, wzbogacane o głos lektora, kopiowane na puste nośniki i rozprowadzane wśród właścicieli prowizorycznych wypożyczalni lub „wymienialni”, które często mieszczą się na bazarowych stoiskach, w garażach, na zapleczach punktów usługowych lub nawet w bagażnikach wysłużonych polonezów. Oferowany repertuar składa się w dużej mierze z niskobudżetowego kina gatunkowego i erotyki, co budzi szczerą niechęć wielu filmoznawców i krytyków, ale ci nie mają już dawnego autorytetu.

<sup>2</sup> Więcej na ten temat: K. Kornacki, *Polskie Kino Nowej Przygody*, [w:] *Kino Nowej Przygody*, pod red. J. Szyłaka, S. J. Konefała, K. Kaczor, T. Pstrągowskiego, K. Kornackiego, P. Sitkiewicza, M. Bokinię i M. Adamczaka, Gdańsk 2011, s. 79-98.

<sup>3</sup> Proces kolaudacyjny i odbiór *Kłątwy doliny węży* precyzyjnie rekonstruuje Marcin Adamczak w książce *Obok ekranu*: M. Adamczak, *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Poznań 2014, s. 244-253.

<sup>4</sup> Warto w tym miejscu dodać, że rynek wideo był też w krajach zachodnich – szczególnie w Stanach Zjednoczonych – szansą na sprzedaż filmów niskobudżetowych, które w ogóle nie trafiały do kin.

<sup>5</sup> P. Gaweł, *Rynek wideo w Polsce*, „Film na świecie” 1986, nr 334-335, s. 59.

Krytycy filmowi nie są jednak odosobnieni. Wraz z upowszechnieniem się kaset magnetofonowych z muzyką chodnikową – która niedługo później będzie już określana mianem disco polo – posłuch tracą też krytycy muzyczni. Słowa piosenek zespołów takich jak Bayer Full czy Top One mogą być proste, a kompozycja muzyczna banalna, ale słuchaczom to nie przeszkadza; „Jestem kasjerką, jest mi ciężko, pracuję na zmiany. W tych piosenkach się zapominam” – oto jeden z listów, które w reportażu o fenomenie disco polo przywołuje Mariusz Szczygieł<sup>6</sup>. W 1990 roku Sławomir Skręta zakłada pierwszą wielką wytwórnię disco polo, Blue Star; muzyka chodnikowa staje się powoli nie tylko okazją do zapomnienia o problemach codzienności, ale też wielkim biznesem. Wiele dawnych PGR-owskich hal produkcyjnych zostaje przerobionych na kluby disco, co pozwala młodym ludziom – dosłownie – potańczyć na gruzach PRL-u.

Równolegle rozwija się rynek książek, komiksów i gier komputerowych. Wiosną 1990 roku TM-Semic rozpoczyna dystrybucję komiksów o superbohaterach, które czyta prawie całe pokolenie nastolatków. Niestabilność waluty, problemy rynku pracy i pauperyzacja społeczeństwa powodują nawrót myślenia magicznego, a to z kolei nakręca koniunkturę na wydawnictwa ezoteryczne. W 1990 roku pozaregulaminową statuetkę Wiktora dla osobowości telewizyjnej roku zdobywa Anatolij Kaszpirowski, hipnotyzer, którego seanse oglądają miliony Polaków. W kioskach pojawiają się pierwsze współczesne brukowce; wśród nich przodują „Skandale”, wypełnione artykułami, których nie wymyśliliby redaktorzy „Faktu” ani „Super Expressu”. „Prezydent John F. Kennedy żyje! [...] Od 28 lat ukrywa się... w POL-SCE!?”; „Zagadka genetyczna: Connie wygląda na 6 lat – a liczy sobie 37”; „Odebrałem poród yeti” – to tylko niektóre z nagłówek, które w felietonie *Czasopisma zmierzchu* cytuje Maciej Sieńczyk<sup>7</sup>. Obok artykułów pojawiają się – tym razem prawdziwe – ogłoszenia. Na jedno z nich – „Zarabiał dolary na eksporcie kamieni żółciowych” – odpowiada Mariusz Szczygieł<sup>8</sup>. Okazuje się, że mężczyzna, który je zamieścił, sam nie skupuje (jak się okazuje: bydłęcych) kamieni żółciowych, za opłatą rozsyła jedynie kserokopię listu od mężczyzny z Niemiec, który rzekomo za nie zapłaci.

Reportaż Szczygła, w całości składający się z odpowiedzi na anonse prasowe i wynikających z nich rozmów, odkrywa prawdę o magicznych metodach zarobkowych: większość ogłoszeniodawców albo nie ma żadnego sprawdzonego sposobu, albo samemu szuka porady w trudnej sytuacji finansowej. Jeśli świat PRL-u charakteryzował jednoczesny brak bezrobocia i biedy oraz deficyt dóbr konsumpcyjnych, to w czasie transformacji wektory zostały przestawione – wraz z ubóstwem i masowymi zwolnieniami pojawiły się tysiące sposobów na wydawanie pieniędzy. Od 1990 roku reklamy zagranicznych produktów zajmują coraz więcej

<sup>6</sup> M. Szczygieł, 1995: *Usta są zawsze gorące*, [w:] *Niedziela, która zdarzyła się w środę*, Wołowiec 2011, s. 138.

<sup>7</sup> M. Sieńczyk, *Czasopisma zmierzchu*, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/4736-moj-kacik-czasopisma-zmierzchu.html>, (dostęp: 15.05.2016).

<sup>8</sup> M. Szczygieł, 1993: *Polska w ogłoszeniach*, [w:] *Niedziela, która zdarzyła się w środę*, Wołowiec 2011, s. 21-22.

czasu antenowego, sklepy wypełniają się słabo znanym wcześniej asortymentem. Równocześnie przychodzi moda na bardziej zachodni styl życia, co wiąże się nie tylko z konsumpcjonizmem, ale też – między innymi – z chęcią zadbania o własne zdrowie i wygląd (kasetą Marioli Bojarskiej zawierająca instrukcje ćwiczeń typu callanetics rozchodzi się w trzech milionach egzemplarzy i staje się najchętniej kupowanym VHS-em w historii polskiego rynku wideo) czy posiadania zachodnich idoli. W świecie transformacji główne role grają Arnold Schwarzenegger i Sylvester Stallone, a znajomość najnowszego filmu Chucka Norrisa gwarantuje podziw wśród rówieśników w każdej szanującej się szkole podstawowej. Zachód przychodzi do Polski nagle i w dodatku wszystkimi drogami naraz. Powieszenie wizerunku Jeana-Claude'a Van Damme'a nad łóżkiem staje się takim samym przejawem zmieniającej się świadomości jak malowanie blokowisk na pastelowe kolory czy żucie gum Turbo.

Trudno dokładnie określić, w którym momencie ten okres się kończy, ale w połowie lat dziewięćdziesiątych większość omawianych wyżej zjawisk w jakimś stopniu się cywilizuje. Dobrze widać to na przykładzie polskiego wideo: u progu przemian politycznych 1989 roku rynek ten funkcjonował właściwie tylko w oparciu o kasety pirackie. Po zmianie ustroju pojawiło się wielu dystrybutorów-pionierów, którzy – często prowizorycznymi środkami, co przejawia się choćby w zaskakującym doborze tytułów czy osobliwych okładkach kaset – starali się budować legalny rynek wideo. W latach 1989-1992 popyt na VHS-y był ogromny – liczba firm dystrybucyjnych rosła w tempie geometrycznym, a wypożyczalnie wyrastały na każdym rogu. Widzowie szybko jednak nauczyli się dobierać tytuły nieco uważniej, zainteresowanie tanim kinem gatunkowym zmalało, co przełożyło się na zamykanie wolniej dostosowujących się do nowych realiów firm dystrybucyjnych i mniejszych wypożyczalni, których właściciele dysponowali niewielkim kapitałem. Wydawcy, którzy pozostali w grze, zaczęli uważniej wybierać filmy, parateksty reklamowe przestały być akcydentalne. Po 1994 roku trudno już znaleźć kasety, na okładkach których znajdowałyby się kuriozalne grafiki lub opisy.

\*\*\*

W świecie popkultury i mediów okres transformacji kończy się wraz z profesjonalizacją podmiotów odpowiedzialnych za jego funkcjonowanie i stabilizacją popularności konkretnych fenomenów kulturowych i społecznych. Dziś, po ponad 20 latach od tych przemian, transformacja wraca jednak pod postacią szeregu zjawisk – filmowych, muzycznych czy internetowych. „O ile poprzedzająca modę na lata 90. fascynacja latami 80. miała charakter ponadlokalny i raczej wyłącznie afirmatywny, o tyle nostalgia za najntisami jest już bardziej skomplikowana. Być może dlatego, że stanowiły one punkt zwrotny właściwie w każdej sferze życia – od technologii przez popkulturę aż po sytuację polityczną<sup>9</sup> – piszą Kaja Puto i Jakub Wencel w przedmowie do numeru czasopisma „Ha!art” poświęconego latom dziewięćdziesiątym. Moment pojawienia się sentymentu za okresem transforma-

<sup>9</sup> K. Puto, J. Wencel, *Najntisy: wstęp*, „Ha!art” 2015, nr 52, s. 2.

cji wydaje się jednak bardzo adekwatny; spełniona zostaje tu zasada, wedle której nostalgia za konkretnymi czasami nasila się w momencie, w którym wychowane wówczas pokolenie przekracza trzydziestkę i z rozrzwinięciem spogląda w kierunku czasów swojego dzieciństwa.

Za przykłady współczesnych utworów odnoszących się do okresu transformacji uznać można wspomniane we wstępie *Disco Polo* i *Yumę*. Pierwszy z wymienionych filmów był jednym z największych przebojów zeszłego roku, plasując się na drugim miejscu listy przebojów kinowych rodzimej produkcji. Sukces komedii Bochniaka nie jest jednak ani przypadkowy, ani zaskakujący. Od kilku lat można zaobserwować renesans muzyki z gatunku, którego nazwa pojawiła się w tytule filmu. Jak pisała Agata Jankowska w 2014 roku: „Mainstreamowe media zabiegają dziś o gwiazdy gatunku disco polo, który jeszcze niedawno był uważany za szczyt obciachu. [...] Nocne kluby w największych miastach, także w stolicy, pękają w szwach, a na koncerty gwiazd disco polo ustawiają się kilkusetmetrowe kolejki”<sup>10</sup>. W 2014 kanał telewizyjny Polo TV był najchętniej oglądaną stacją muzyczną w kraju, a teledysk do piosenki zespołu Weekend, *Ona tańczy dla mnie*, obejrzano w serwisie YouTube prawie sto milionów razy<sup>11</sup>.

Współczesne zjawiska nawiązujące do fenomenów okresu transformacji nie zawsze muszą mieć równie merkantylny charakter. Założony przez Krystiana Kujdę w 2010 roku kolektyw VHS Hell (występujący także w roli patrona medialnego niniejszej publikacji) zajmuje się między innymi organizacją pokazów filmowych z kaset wideo w całym kraju. W ciągu sześciu lat działalności odbyło się ponad 100 seansów, a VHS Hell gościło na wielu festiwalach, w tym w mekce kina artystycznego – na Nowych Horyzontach – mimo że repertuar pokazów składa się w większości z zapomnianych niskobudżetowych filmów gatunkowych. Na Facebooku kolektywu można znaleźć między innymi reklamówki kaset, skany okładek i artykułów prasowych o wideo. Jednocześnie rozwija się – ciągle raczej hermetyczny – rynek kolekcjonerski VHS-ów. Jego funkcjonowanie można łatwo zaobserwować na serwisie aukcyjnym Allegro, gdzie rzadko spotykane kasety cieszą się dużym zainteresowaniem i osiągają bardzo wysokie ceny.

Do estetyki VHS nawiązuje także jeden z najbardziej enigmatycznych projektów na polskim YouTube – KrainaGrzybówTV, czyli seria niepokojących filmików zrealizowanych w stylistyce przywołującej na myśl programy dla dzieci z przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. „To wspomnienie liminalnego czasu polskiej transformacji, w którym jeszcze nie wywietrzały PRL-owska naiwność, prostota naiwnego, osłoniętego opiekuńczym systemem życia – a już budziło się nowe, kapitalistyczne słońce”<sup>12</sup> – pisze o programie Przemysław Tacik<sup>12</sup>. W przypadku Krainy Grzybów transformacja jest jednak źródłem nie nostalgii,

<sup>10</sup> A. Jankowska, *Media zabiegają o gwiazdy disco polo. Renesans tego gatunku?*, <https://www.wprost.pl/454108/Media-zabiegaja-o-gwiazdy-disco-polo-Renesans-tego-gatunku/>, (dostęp: 15.05.2016).

<sup>11</sup> Do obejrzenia pod adresem: [https://www.youtube.com/watch?v=JvxG3zL\\_WhU](https://www.youtube.com/watch?v=JvxG3zL_WhU), (dostęp: 15.05.2016).

<sup>12</sup> P. Tacik, *Jutro, ktoś przyszedł. Notatki z Krainy Grzybów*, <http://popmoderna.pl/jutro-ktos-przyszedl-notatki-z-krainy-grzybow/>, (dostęp: 15.05.2016).

ale grozy – uzyskiwanej za pomocą osobliwego połączenia znanej z dzieciństwa estetyki z treściami, które trudno poddać jednoznacznej interpretacji.

Po publikacji każdego z odcinków Internet pęczniał od teorii osób próbujących wyjaśnić sens słów i obrazów zawartych w kilkuminutowych materiałach. Można zresztą odnieść wrażenie, że wspomnienie transformacji właśnie w Internecie czuje się dzisiaj najlepiej. Facebookowe strony, takie jak Duchologia<sup>13</sup> czy U babci straszy, zbierają artefakty czasów przełomu, które są później chętnie komentowane przez użytkowników. Na portalu PolakPotrafi.pl miała natomiast miejsce jedna z najbardziej udanych akcji crowdfundingowych w Polsce – próba reaktywacji „Secret Service’u”, najpopularniejszego polskiego czasopisma o grach komputerowych lat dziewięćdziesiątych. Choć czasopismo musiało zmienić nazwę po dwóch numerach ze względu na problemy z prawami autorskimi, sama zbiórka okazała się sukcesem – dzięki sile sentymentu zebrano trzy razy więcej pieniędzy, niż zakładali twórcy pomysłu.

*Callanetics z Mariolą Bojarską* także można kupić w Internecie; tym razem na płytach DVD, ale w wersji zgranej prosto z oryginalnej kasety wydanej na początku lat dziewięćdziesiątych przez Elgaz.

Jeśli więc transformacja rzeczywiście była Dzikim Zachodem, to – podobnie jak świat kowbojów i traperów – zasługuje na demitologizację, rzetelny opis i interpretację. Mam nadzieję, że numer, który oddajemy w Państwa ręce, choć w niewielkim stopniu się do tego przyczyni.

*Redaktor prowadzący numeru*

Grzegorz Fortuna Jr.

---

<sup>13</sup> Zob. też Olga Drenda, *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w czasach transformacji*, Warszawa 2016.

# Joanna Łuniewicz

Uniwersytet Jagielloński

## *Transformation chic.* Przyczynek do semiotyki mody okresu przełomu

Bohater *Farciarza* Andrzeja Horubały, beneficjent nowego ładu, komentuje ekstatycznie: „Jestem nuworyszem, jestem newcomerem, wyposzczonym wieloma latami życia w komunie. I teraz zaspokajam dziecięce apetyty. Muszę mieć levisy 501, muszę mieć ray bany, muszę mieć telewizor sony, muszę odreagować ileś tam lat lizania przez szybę wielkiego, pięknego, kolorowego świata. Każdy z nas musi<sup>1</sup>. Kilka lat wcześniej przedmiotem pożądania były śniegowce Relax, zastawa Duralex, zegarek elektroniczny z kalkulatorem wygrywający kilka melodyjek. Lata 90. to radość posiadania. Zbieractwo. Cieszenie się kolorem, wzorami, niezobowiązującą materią sztucznych tworzyw. Marzenia utrwalone błyskiem polaroidu, okładki *Harlequin Desire* w karminie i fuksji, jasnowłose rodziny z niemieckich katalogów czy żurnali, ubrane w sportowe buty i kurtki parki.

### Nowoczesna kobieta lat 90.

Nowoczesność staje się fetyszem i narzędziem legitymizacji wizerunku dorabiającej się klasy średniej. Przykładem może tu być książka *Zaprezentuj siebie. Poradnik dla nowoczesnej kobiety*<sup>2</sup> autorstwa Mary Spillane, typowe kompendium wiedzy na temat stroju, makijażu, doboru kolorów, fasonów i dodatków, a także planowania występów publicznych (wydane w Polsce w 1996 roku, wznowione – w 2003). Oryginalny angielski tytuł jest prosty i deskryptywny: *Presenting Yourself. A Personal Image Guide for Women*, polski zawiera w sobie znaczące uzupełnienie. Czym była nowoczesność dla czytelników pierwszego polskiego wydania poradnika? Czy chodziło o europejski i amerykański *glamour*, świat biznesowych kolacji i wielkich firm, o elektryzującą kategorię *businesswoman*?

<sup>1</sup> A. Horubała, *Farciarz*, Warszawa 2003, s. 18.

<sup>2</sup> M. Spillane, *Zaprezentuj siebie. Poradnik dla nowoczesnej kobiety*, przeł. J. Jannasz, Warszawa 2003.

Uwagę zwraca sama uniwersalizująca, czytelna kategoria „kobiety nowoczesnej”, wpisująca się w szereg pokrewnych pojęć zbiorczych przewijających się w narracjach początku dekady. Podobnym konstruktem będzie „kobieta lat 90.”. Oto próbka z innego poradnika: „Tempo dzisiejszego życia, konieczność, wręcz obowiązek zadbanego wyglądu kobiety lat 90-tych (bez względu na to, ile ma lat) – jeśli chce się cieszyć życiowym powodzeniem [...] zmusza do częstego spoglądania w lustro, uwagi i ciągłej korekty wyglądu”<sup>3</sup>. „Nowoczesna kobieta lat 90.” pnie się po szczeblach kariery, cechuje ją przebojowość i niezależność, „ma klasę, własny styl, jest twórcza, aktywna i władcza”<sup>4</sup>. „Narzucając zachowanie skierowane na zewnątrz, ubrania są semiotycznymi chwytami, czyli mechanizmami umożliwiającymi komunikację” – pisze Umberto Eco, ujmując tym samym podstawowe założenie semiotyki ubioru<sup>5</sup>. Kobieta sukcesu potrzebuje więc właściwego uniformu obwieszającego bez zakłóceń chłodny profesjonalizm i gotowość bojową w świecie kapitalistycznych drapieżców. Ta tożsamość nie zakłada posiadania, bogacenia się, obrastania w przedmioty jako nadrzędnego celu – stawką w grze jest przede wszystkim skonstruowanie społecznej osoby w świecie zdominowanym przez mężczyzn, wygranie jednocześnie dzięki i pomimo swojej płci.

Poradnik Mary Spillane dyskretnie przemycza wizję świata biznesu, w którym kobieta zmuszona jest stosować swoiste mimikry i fortele wobec płynnych, nie do końca jeszcze ukonstytuowanych wzorców współdziałania obu płci na płaszczyźnie zawodowej. Uniform służbowy powinien więc wyciszać wszystko, co kojarzy się z miękką, romantyczną kobiecością – loki, pastelowe kolory, kwiatowe wzory. Jednocześnie autorka podkreśla, że całościowe przyjęcie męskiego *dress code* jest niewskazane: „Mężczyźni źle czują się w towarzystwie kobiet, które ubierają się tak samo, jak oni. Chcieliby, żeby ubierały się elegancko, ale jednocześnie [...] kobieco”<sup>6</sup>. Męskie akcenty to prowokacja: „Jeśli lubisz ryzyko, zdecyduj się na męską koszulę i krawat zamiast sznurka pereł” – radzi inny poradnik<sup>7</sup>. Wyważona mimikra pomaga ustrzec się przed niebezpieczeństwami biurowej dżungli: „Noś raczej luźne fasony, inaczej mężczyźni będą cię zaczepiać”<sup>8</sup>.

„Jesteś przeciętną szarą myszką”<sup>9</sup> – diagnozuje bezlitośnie Mary Spillane, gdy przyłapie czytelniczkę na używaniu szminki o kolorze niedobranym do barwy cienia do powiek czy na niedostatecznej dbałości o krój spódnicy. „Większość kobiet bez makijażu wygląda blado, bez wyrazu i nieciekawie”<sup>10</sup>. Kobieto z nadwagą, unikaj „małych dodatków podkreślających, jak jesteś duża”<sup>11</sup>. Elegantko, strzeż się

<sup>3</sup> *Kalendarz domowy babci Aliny*, Kraków 1991, s. 85.

<sup>4</sup> M. Spillane, dz. cyt., s. 14.

<sup>5</sup> U. Eco, *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska i P. Salwa, Warszawa 1998, s. 255.

<sup>6</sup> M. Spillane, dz. cyt., s. 24-25.

<sup>7</sup> K. Roderick, *Poradnik modelki. Tajniki urody – przewodnik dla wszystkich kobiet*, przeł. A. Noworyta, Warszawa 1993, s. 94.

<sup>8</sup> M. Spillane, dz. cyt., s. 84.

<sup>9</sup> Tamże, s. 16.

<sup>10</sup> Tamże, s. 18.

<sup>11</sup> Tamże, s. 62.

potknięcia na wysokich obcasach, gdyż wtedy „wyjdiesz na całkowitą idiotkę”<sup>12</sup>. Bezpardonowość werbalnych kuksańców zdaje się być metodą swoistego dyscyplinowania czytelniczek. „Już słyszę westchnienia wszystkich młodych kobiet »Tylko skąd wziąć na to pieniądze!«. No trudno, trzeba się postarać”<sup>13</sup>.

Dla porównania podaję przykład narracji typowej dla poradników dotyczących mody i stylu drugiej dekady XXI wieku: „Jesteś boginią, więc zasługujesz na odpowiednie traktowanie. Umów się do fryzjera i na manicure, zafunduj sobie długą kąpiel, używaj wspaniałych perfum. Pozwalaj sobie na wszystko, co sprawia, że poczujesz się fantastycznie”<sup>14</sup>. Można zaryzykować tezę, że „nowoczesna kobieta drugiej dekady XXI wieku” nie istnieje (nie tylko ze względu na nieporęczne brzmienie tego sformułowania). Unifikujące kategorie o funkcjach perswazyjnych i wspólnototwórczych, użyteczne w czasach wyłaniania się nowego ładu, są nieadekwatne wobec potrzeb ponowoczesności. Syte społeczeństwo może zastąpić kobietę boginią, a uniwersalny wzorzec – pluralizmem punktów odniesienia, ról i masek.

## Lady B.

„Burda” – niemiecki żurnal z wykrojami, okno na świat kobiet PRL-u, w 1989 roku zaczyna ukazywać się w wersji polskiej. „Miliony kobiet na całym świecie szyją według gotowych wykrojów Burdy!”<sup>15</sup> – głoszą entuzjastyczne raporty redakcji. Charakterystyczna narracja czasopisma opiera się na tworzeniu wyobrażonej międzynarodowej wspólnoty kulturowej, dla której punktem odniesienia pozostają uznane, kanoniczne dzieła sztuki, klasyczne ikony stylu oraz przodujące ośrodki mody. Przykładowo – propozycja czasopisma skierowana w lutym 1992 roku do ludzi młodych opiera się na malarstwie Andy’ego Warhola, październik 1993 roku upływa pod znakiem „boskiej” Marlene Dietrich (spodnie z szerokimi nogawkami i podwyższonym stanem, które upodobała sobie gwiazda), a redakcja informuje skwapliwie: „Co miesiąc przedstawiamy bowiem modele wzorowane na modzie paryskiej”<sup>16</sup> (podkreślenie „Burdy”). Niemcy, ojczyzna założycielki pisma, nie są europejską stolicą mody, a gust jej mieszkańców (wyjąwszy awangardowy pazur i subkulturowe feerie stylistyczne Berlina) uchodzi za mieszczański i konserwatywny. Dlatego redaktorzy tak często powołują się na takie źródła inspiracji jak tradycyjny ubiór kobiet ze sfer ziemiańskich Anglii lub „chłodny wdzięk Wschodniego Wybrzeża”<sup>17</sup>. Szczególne wrażenie robi opis towarzyszący fotografiom białych bluzek z obfitymi żabotami i haftowanymi rękawami: „Wielka gwiazda roku 1991 – Wolfgang Amadeusz Mozart! W 200 rocznicę śmierci wielkiego kompozy-

<sup>12</sup> Tamże, s. 63.

<sup>13</sup> Tamże, s. 16.

<sup>14</sup> N. Garcia, *Mała czarna księga stylu*, przeł. E. Basiak, Warszawa 2011, s. 5.

<sup>15</sup> „Burda” 1992, nr 2, s. 72.

<sup>16</sup> „Burda” 1993, nr 10, s. 4.

<sup>17</sup> „Burda” 1992, nr 3, s. 21.



tora cały świat powraca myślami ku czasom jego twórczości. Także świat mody<sup>18</sup>. „Burda” tworzy – co jest paradoksem wobec efemeryczności odzieżowych trendów – zaczarowany, ahistoryczny świat, do którego polityczne i społeczne wstrząsy nie mają prawa wstępu. Uderza też całkowite pominięcie kontekstów lokalnych. Przykładowo: czasopismo oferuje polskim czytelniczkom szykowne dziewczęce kreacje projektowane z myślą o uroczystości konfirmacji, która, jako obrzęd protestancki, jest w Polsce zdecydowanie rzadkością<sup>19</sup>.

Rekonstrukcja modowych trendów na podstawie niemieckiego żurnala ukazuje następujący wizerunek trendsetterki z początków dekady: elegantka z maszyną do szycia preferuje kontrastowo zestawione, wyraziste kolory (na przykład turkus, fuksję, kanarkową żółć), które chętnie łączy z czernią (nieprzypadkowo wielki powrót święci wówczas dom mody Pucci słynący z wyrazistych, jaskrawych wzorów). Jej ubiór od schyłku lat 80. cechuje zmienna linia sylwetki (bolera, długie bluzery i żakiety bez zaznaczonej talii, spódnico-spodnie, bermudy etc.). Fryzury są dynamiczne – to burza loków lub krótka, rozwiana czupryna zdradzająca nadmiar środków do stylizacji. Popularny pozostaje tapir i pasemka. W szkatułkach znawczynie mody królują duże, wyraziste klipsy oraz masywna, sztuczna biżuteria każdego rodzaju. Wielkie poduszki poszerzają linię ramion, a króciutkie szorty i minispódniczki odważnie eksponują nogi.

Warto zaznaczyć, że – choć początek lat 90. w polskiej modzie wydaje się nie mieć nic wspólnego z minimalizmem – stylizacje łączące obszerną marynarkę, mikroskopijną spódnicę i czółenka, utrzymane w zgaszzonej gamie kolorystycznej (czerni, ciemny brąz, zgniła zieleń), w kinie polskim początku dekady osiągały szczyty wyrafinowania. Wystarczy wspomnieć długonogie, smukłe kobiety w filmach Władysława Pasikowskiego i ich powściągliwą, chłodną elegancję. Minimalistyczna interpretacja dominującego kanonu ukazuje, że groźba kiczu nie leży w konkretnym kroju, ale w doborze dodatków, barw i tkanin. Moda polska – poza nielicznymi wyjątkami – zinterpretowała wzorce Zachodu w neobarokowym stylu, łącząc swobodnie wzory i tkaniny, pasmanterię i ozdobną biżuterię, futra z macią perłową, sztuczne kwiaty ze złota lamą. „Takie były dziewięćdziesiąte: zmateriałizowany karnawał, chwilowa inkarnacja chaosu, zawieszenie porządków, czas, w którym wszystko mogło się wydarzyć. Po latach spędzonych w kazamatkach realnego socjalizmu nadeszła długo oczekiwana odwilż. Wysoka fala rozerwała tamy i do kraju napłynęła struga świeżej krwi z bogatego, acz zepsutego Zachodu<sup>20</sup>.”

### **Pierwsza dama w odcieniu fuksji**

Ponadczasowa klasyka w czasach burz i naporu stanowi bezpieczny punkt odniesienia, pomaga oswoić lęki, stwarza poczucie przynależności do grupy będącej powiernikiem dobrego smaku (czego dowodzi między innymi wytworność

<sup>18</sup> „Burda” 1991, nr 8, s. 86.

<sup>19</sup> „Burda” 1992, nr 2, s. 83.

<sup>20</sup> S. Shuty, *Dziewięćdziesiąte*, Kraków 2013, s. 7.

paryskiej mody ulicy pod niemiecką okupacją). Społeczne i polityczne trzęsienie ziemi może, na płaszczyźnie indywidualnych przeżyć jednostki, doprowadzić do doświadczenia, które Pierre Bourdieu nazywa „rozsunięciem (*la decolage*) struktur subiektywnych i obiektywnych”, czyli do pozbawienia uczestników możliwości sprawnego poruszania się w określonym świecie, co prowadzi do wyobcowania<sup>21</sup>. Klasyczny kanon – beżowe trencze, małe czarne sukienki, skórzane torebki wzorowane na modelach Louisa Vuittona lub domu mody Chanel – stanowi rodzaj busoli, cieszący się obecnie w Polsce ogromnym zainteresowaniem (czego dowodzi między innymi popularność bloga *Ubieraj się klasycznie*). Autorka strony, Maria, oferując uniformy związane z ponadczasowymi wzorcami: *italian chic*, *french chic*, *gamine*, *tomboy*, doradza czytelniczkom nie tylko w kwestii uporządkowania szafy, ale również w procesie odnajdywania harmonii między indywidualnością a sposobami na wyrażanie własnego „ja”, należącymi do dziedziny ubioru. Warto zastanowić się, dlaczego odwołania do paryskich i hollywoodzkich kanonów stanowiły w modzie przełomu tak rzadko obserwowany margines.

Estetyka nawiązująca do stylu Audrey Hepburn czy Grace Kelly pojawiała się przecież w inspiracjach podsuwanych Polkom w okresie transformacji. W sierpniu 1991 roku czytelniczki „Burdy” były czarowane kolekcją ponadczasowych, stylowych dodatków: mokasynów w karmelowym kolorze, prostych zegarków, solidnych skórzanych teczek, pasków ze skóry krokodyla. W 1992 roku czasopismo proponowało między innymi chanelowskie żakiety – białe z czarną lamówką, pudełkowe i bez klap – oraz marynarkę safari wzorowaną na słynnym projekcie YSL. Jolanta Kwaśniewska, pozująca fotoreporterom podczas drugiej tury wyborów prezydenckich, miała na sobie czarne futerko, apaszkę w stylu domu mody Hermès i torebkę na łańcuszku à la Chanel. Jako świeżo upieczona pierwsza dama pokazywała się między innymi w chanelowskim kostiumiku z wełny *bouclé*. Inny przykład: Janusz Gajos w roli Grossa „Siwego”, demonicznego gangstera z kultowych *Psów* (reż. Władysław Pasikowski, 1992), nosi wyjątkowo stylowy płaszcz z wielbłądziej wełny, klasyczny symbol powściągliwego luksusu z wyższych sfer. Nosi go na źle dopasowanym dwurzędowym garniturze, z krawatem spiętym grubą złotą spinką, z ostentacyjnym złotym zegarkiem i tłustymi włosami zaczesanymi do tyłu.

Stylizacja majora Grossa jest w pewnym sensie symbolem całej mody okresu transformacji – pomieszania luksusu i tandety, zaniedbania i szyku, skarbów z zagranicy i resztek rodzimego splendoru. Ponadczasowa klasyka pojawia się nie w dyskretnych, estetycznie spójnych stylizacjach, ale w feeriach fasonów, barw i wzorów. Zamiast wyciszać i tonować oddziaływanie całości, zwiększa poczucie chaosu i eklektyczny przesyt. Jako alegoria może służyć scena z transformacyjnej gawędy łotrzykowskiej, *Barbary Radziwiłłówny z Jaworzna Szczakowej* Michała Witkowskiego: „Do lombardu »Bastion« przychodzi nagle staruszka i rzuca na ładę gruby na przegub naszyjnik z najprawdziwszych starych pereł. Trzask. Ile zimnej krwi mnie kosztowało, żeby nie pokazać po sobie żadnego z targających mą duszą uczuć! Nie wiem, czy wiecie, jakie wrażenie robią perły na śmietniku? Jaki odcień

<sup>21</sup> Por. M. Jacyno, *Iluzje codzienności: o teorii socjologicznej Pierre'a Bourdieu*, Warszawa 1997, s. 12.

mają stare perły? Herbaciane róże, mówi wam to coś? Z nutą złota na samym spodzie, jakby jądro perły było złote”<sup>22</sup>.

Perleki wielkiej mody to rzadkość w wielkim lombardzie, którym była Polska transformacyjna. Trendsetterka przełomu, Jolanta Kwaśniewska, znacznie chętniej nosiła charakterystyczne dla rodzimej mody dekady, związane z przemijającymi trendami koloru i wzory: długi zakiet we wstrząsającym kolorze fuksji, w którym została uwieczniona na zdjęciu podczas wyborów parlamentarnych w 1993 roku; całą gamę odcieni nasyconego różu, sukienki z wykładanymi koronkowymi kołnierkami, swojskie kwieciste wzory, masywną sztuczną biżuterię, ozdobne lamówki, duże guziki i złote aplikacje. Sprawiała zwodnicze wrażenie bywalczynie sklepów pasmanteryjnych, która, jak tysiące rodaczek, osobiście przyszywa maszynowo wyhaftowany różany pęk do klapy wizytowego zakietu.

Trend „zrób to sam”, powracający dzisiaj pod postacią DIY, łączył „elitarny” i „plebejski” nurt mody wczesnych lat 90. Modelowa czytelniczka „Burdy” to skrzętna pani domu, która nie tylko samodzielnie szyła, ale – kierując się oszczędnością i pomysłowością – sama zdobiła swoje stroje, używając niezwykle wtedy popularnych dodatków pasmanteryjnych: strasów, ozdobnych taśm, perełek do naszywania, gotowych haftów. Szydełkowała, robiła na drutach swetry według załączonych wzorów, specjalizowała się w patchworkach i wyszywanych krzyżykami widoczkach. Poradnik dla modelek wydany w Polsce w 1993 roku przekonywał: „Tanie dodatki mogą być zrobione z niczego: z wypłowiałej ścierki do naczyń lub psiej smyczy”<sup>23</sup>. Jeszcze w późnych latach 90. „Bravo” uczyło, jak farbować włosy, używając farbki uzyskanej z kolorowej krepiny<sup>24</sup>.

Również małe kompromitacje w rodzaju niebezpiecznie krótkiej sukienki, którą pierwsza dama założyła na spotkanie z królową Anglii w 1996 roku, zwiększały tylko poczucie swojskości i pewność, że piękna, promienna, ciemnowłosa kobieta jest jedną z wielu przedstawicielek swojej płci szukających własnej roli i tożsamości po wstrząsie transformacyjnym. Nieskazitelna perfekcja prasowych zdjęć i przedstawionych na nich stylizacji to cecha następnej dekady. Stroje, fryzury i makijaże amantek w kinie polskim i prasie (szczególnie młodzieżowej) przełomu dziesięcioleci charakteryzują drobne, ale zauważalne niedoskonałości – wystające spod ubrań metki czy ramiączka staników, niedokładnie wydepilowane brwi, odznaczająca się bielizna, krzywo obrysowany kontur warg. Wszystko jest naznaczone znamieniem początku, próbnej wersji, szkicowego charakteru rodzącej się dopiero medialnej i filmowej estetyki. Audrey Hepburn w technikolorze, nieskazitelna jak grafika w stylu pop art, nie mogłaby zostać ikoną stylu dla kobiet lat 90., kiedy swojskość, niedoskonałość i błędy związane z poszukiwaniem właściwej drogi oddziaływały na wyobraźnię znacznie bardziej niż symulacrum uświęcone peanami historyków mody.

<sup>22</sup> M. Witkowski, *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna – Szczakowej*, Warszawa 2008, s. 44-45.

<sup>23</sup> K. Roderick, dz. cyt. s. 96.

<sup>24</sup> „Bravo” 1999, 15 lipca, s. 37.

## Król bazaru

Prostota klasycznych ponadczasowych modeli (nawet gdyby były dostępne finansowo) nie mogłaby też służyć manifestacji pierwszego ekstatycznego powiewu wolności. „Lata dziewięćdziesiąte się zaczynają, *Koko-dzambo* z każdej budy z kasetami dochodzi. Hej dziewczyno, oo, spójrz na misia, aa. *Biehyje rozy* i *Biały miś* [...] Na prognozę pogody codziennie zaprasza szampon przeciwłupieżowy. Świat zwariował, krowy w kombinatach piją wino i słuchają muzyki poważnej, kometa w planetę leci wycelowana”<sup>25</sup>. Estetykę karnawału odzwierciedla więc w pełni nie moda „elitarna”, ale budząca niemal zawsze obrzydzenie elegantów polska konfekcja „plebejska”. To jaskrawe swetry z kordonką, tureckie wzory, tombakowa biżuteria, elastyczne pasy z klamrą w kształcie złotej muszli lub perłowego motyla, puszyste sztuczne futra we wszystkich kolorach tęczy, błękitne cienie na powiekach. Oszałamiający sukces wokalistów disco polo opierał się również na preferowanym przez nich ubiorze, w niczym nieróżniącym się od stylizacji preferowanych przez przeciętnego słuchacza. Pierwsze okładki płyt zespołu Akcent (*Akcent 1*, *Akcent 2: Żegnaj mat!*) przedstawiają młodzieńca (Zenek Martyniuk) z fryzurą „na czeskiego piłkarza” w towarzystwie starszego mężczyzny z bujnym, krótko przyszytym wąsem, ubranego we wzorzystą koszulę, oraz rówieśnika w czarno-żółtym swetrze o pasiastych rękawach.

Kwitnący handel bazarowy, komisy i indywidualna przedsiębiorczość sprawiają, że obfitość dóbr neguje podstawowe w poprzednich epokach predykaty świata rzeczy – ich niemal niewzruszone trwanie w czasie, zmienianie się wraz z właścicielem, obrastanie w historię. To zmierzch ery nicowania jesionek, cerowania skarpetek, przerabiania odziedziczonej odzieży. Surowce są coraz tańsze, siła robocza coraz droższa. „Kupisz raz kurtkę, kupę szmalcu wywalisz, aż tu za kilka lat już niemoda. Niemoda. Nie tak już zażywają, to psuj, to przerabiaj albo na tandetę, na szaberplac daj, a insze sprawuj”<sup>26</sup>.

Zachwyty syntetycznymi tworzywami, możliwościami ropopochodnych włókien opromienia pierwszą połowę lat 90. – to kolejna z nielicznych cech łączących modę „elitarną” i „plebejską”. Tworzywem powracającym w poradach jest na przykład lycra – jeśli jest odradzana, to ze względu na zdolność do eksponowania niedoskonałości figury (polecana raczej pod żakiet, którego nie mamy zamiaru rozpinać)<sup>27</sup>. Polar – „nowa generacja tkanin sportowych”<sup>28</sup> – opisywany jest językiem właściwym dla oświeceniowego zachwyty nad postępem cywilizacyjnym. To jeszcze nie czas charakterystycznych dla nurtów *slow fashion* agresywnych kampanii przeciwko tworzywom sztucznym, skazujących syntetyczne tkaniny na rodzaj medialnego niebytu. W przeciwieństwie do naturalnych włókien da się je farbować na intensywne, niebłaknące kolory; są tanie, pozwalają na osiągnięcie efektu *trans-*

<sup>25</sup> M. Witkowski, dz. cyt., s. 66.

<sup>26</sup> Tamże, s. 203.

<sup>27</sup> M. Spillane, dz. cyt., s. 82.

<sup>28</sup> „Burda” 1991, nr 8, s. 69.

*formation chic* (dziś znanego jako „faszyn from Raszyn”) instant, w pełni seksapilu i blasku. Kosmetyka odkrywająca sztuczne, doplatane włosy; akrylowe paznokcie; syntetyczne klejnoty w otworach ciała proponowała piękno instant, niedrogie i dostępne dla każdego, pozwalające skopiować wizerunek wielkich div – teatralny, nieuznający kompromisów, w czystych, wyrazistych kolorach (marchewkowy odcień cery, platynowy blask włosów, szeroka gama barwna na obszarze paznokci). To początki nowej kobiecości, aspirującej do pracy w miejskich usługach: „Teraz to, panie, tylko balejaże, tylko tipsy nabijane cekinkami, żeby było widać, że już nie musi pracować fizycznie. Bo w takich tipsach ziemniaków nie obierzesz, do pola nie pójdziesz. Ale dłubać w nosie tym tipsem i obgryzać go na przystanku PKS to musi. I grzebać sobie w miejscu publicznym we wszystkich otworach, zębach. Też w pępku nie giezleczo, ale brylancik, podobnie jak i w nosie”<sup>29</sup>.

## Dresiarz

Major Gross w *Psach* nosił płaszcz z wielbłądziej wełny, ale niewiele takich płaszczy widziała Polska u początku dekady. Bohaterem epoki został dres, którego pozycją nawet dziś nie jest w stanie zachwiać swobodny dostęp do konfekcji w stylu *casual*. Polacy pozostali całkowicie niemal odporni na swobodną elegancję Francuzów czy Anglików: na tweedowe lub lniane marynarki, przewiewne płócienne spodnie, jedwabne szale, proste mokasyny wsuwane na bose stopy (nie mylić z modelem przyozdobionym „wisienką”, częścią umundurowania kapitalisty bazarowego). Adidasy to w Polsce rzeczownik pospolity, a sportowe obuwie znanych firm, przedmiot pożądania młodego pokolenia w latach 90., stanowiło satysfakcjonujące uzupełnienie stroju wizytowego czy komunijnego garnituru, a w zestawieniu z wyżej wspomnianym strojem sportowym – uniwersalny ubiór szeroko rozumianego czasu wolnego. Odziany w biało-czerwony dres Silny (Borys Szyk), bohater *Wojny polsko-ruskiej* (reż. Xawery Żuławski, 2008), jest nie tylko członkiem agresywnej subkultury, ale manifestacją polskiego upodobania do prostej symboliki, silnie odczuwanej grupowej przynależności i junackiej, zakorzenionej w tradycji warcholskiego zaścianka swobody.

Dres znamionuje siłę fizyczną. Koncentrację na cielesności: „Głową rodziny jest zazwyczaj Ojciec – Steryd, bywalec salonów masażu i siłowni, amator mięs oraz napojów wysokowych [...] Proszę zwrócić uwagę na odzienie, w zależności od nastroju i dnia dres zmienia barwy, podczas rodzinnego grilla ma kolor biały, podczas ustawek zazwyczaj czerwono-zgnięzielony, a w trakcie mszy żółto-błękitny”<sup>30</sup>. Miękką tkanina – w pierwszej połowie dekady przede wszystkim kresz (fabrycznie gnieciony poliamid) – nie krępuje ruchów, nie uciska, otula skórę komfortową warstwą. Ciało odziane w ten charakterystyczny strój w inny sposób zawłaszcza przestrzeń i wchodzi w interakcję ze światem rzeczy. Dres, noszony przez całe życie jako uniform dzielony z grupą mającą decydujący wpływ na socjalizację jednostki,

<sup>29</sup> M. Witkowski, dz. cyt., s. 203.

<sup>30</sup> S. Shuty, dz. cyt., s. 82-83.

jest materialnym znakiem habitusu w rozumieniu Pierre'a Bourdieu, który pisał: „W pierwotnie syntetycznej zasadzie generującej habitus obejmuje całokształt skutków determinacji, narzuconych przez materialne warunki egzystencji [...] Stanowi on klasę ucieleśnioną (obejmując biologiczne właściwości kształtowane społecznie, takie jak płeć czy wiek)”<sup>31</sup>.

Zamach ramion i rozstaw nóg są szersze, plecy garbią się nieco, ruchy miękną, stają się przyczajone niczym u drapieżnych kotów. W noszącym zdaje się wzrastać świadomość własnego ciała i kryjącej się w nim siły. Dres daje poczucie sprawności i tężyzny niezależne od autentycznej kondycji fizycznej noszącego – wystarczy sam znak sportowej aktywności. Markowe obuwie czy markowy strój to również wyraźna ontologiczna granica pomiędzy kopią a oryginałem, przepustka do świata prawdy i wartości zakłębionych w materię.

Jak opowiada Barbara Radziwiłłówna swojemu ochroniarzowi-kochankowi: „Jaki rozmiar szefowa preferuje? Tylko tyle się zapytałeś, na inną siłownię, co na niej nasza noga postać nigdy nie miała, polazłeś i dla mnie skroiłeś piękne, białe, prawie nowe! [...] To, szefie, Francja-elegancja. Diametralnie inaczej od razu kończy się prezentuje”<sup>32</sup>. Dres – bajecznie kolorowy, zdobny w anglojęzyczne napisy, z rozświetlającą szarość blokowiska bielą markowych adidasów, stał się również znakiem powabnego Zachodu. Ale znakiem wprzęgniętym w narodowe narracje. W teledysku do piosenki *Wolność* zespołu Boys z 1995 – hymnu disco polo – pojawia się między innymi ubrany w jaskrawą sportową bluzę mężczyzna, który przeskakuje konno przez przeszkody. Współczesny Bohun, husarz i ułan, watażka i lisowczyk nosi dres.

## Nocny kowboj

Odniesień do kultury Zachodu – oczywiście przede wszystkim do amerykańskiej – jest w modzie transformacji wiele. Pozostają doskonale czytelne również dziś. „Burda” hojnie szafuje zabawnymi dziś anglicyzmami: *city-look*, *total-look* czy *super easy*. Bohaterowie filmów o losach nieco zagubionej polskiej młodzieży (takich jak *Sara*, reż. Maciej Ślesicki, 1997) zadają szyku w dżinsowych smokingach i strojach cheerleaderek. Do legendy przechodzi amerykańska lotnicza kurtka Franza Maurera (Bogusław Linda) – najbardziej kultowego od czasów Maćka Chełmickiego polskiego (anty)bohatera filmowego. Element stroju rodem z *Top Gun* (reż. Tony Scott, 1986) i dżinsy ostro kontrastują z tureckimi bezrękawnikami i wyświechtanymi marynarkami niedomytych kolegów z branży. Olo (Marek Kondrat) w swych czarnych, pogrzebowych garniturach i swetrach ze sztucznych włókien, choć jest rówieśnikiem Maurera, wydaje się od niego znacznie starszy – nie jest mu dana młodzieńczość, której nośnikiem jest amerykański styl. Tak

<sup>31</sup> P. Bourdieu, *Dystynkcja: społeczna krytyka władzy sądzienia*, Warszawa 2005, s. 539.

<sup>32</sup> M. Witkowski, dz. cyt., s. 70.

jak w przypadku dresu – džinsy odzwierciedlają odmienny habitus. Tu: habitus bohatera westernowego, rewolwerowca poruszającego się miękkim, wyważonym krokiem, zwinnie, z elastyczną gibkością i utajoną w każdym ruchu, gotową do eksplozji energią. Szczególne doświadczenie noszenia džinsów zabawnie i błyskotliwie opisuje Umberto Eco w swojej *Filozofii łądzwi*: „Żyłem zatem, wiedząc, że mam na sobie džinsy, podczas gdy na ogół żyjemy, zapominając o kalesonach czy spodniach. Żyłem dla moich džinsów, a więc zachowywałem się jak ktoś, kto nosi džinsy. W każdym razie przyjąłem pewną postawę. Ciekawe, że ubranie tradycyjnie najmniej formalne i sprzeczne z wszelką etykietą, jest właśnie tym, które najbardziej narzuca pewną etykietę”<sup>33</sup>. Na bohaterze filmu twórcy *Krolla* džinsy są nie tylko częścią garderoby, która zmienia strategię związane z cielesnością, ale złożonym znakiem prowadzącym od indywidualium do idei ogólnej – który Roland Barthes nazwałby mitem: ahistorycznym znakiem paszytniczym<sup>34</sup>.

Inspiracje mitologią USA, szczególnie w ubiorze mężczyzn dojrzałych (na przykład liderów drugorzędnych zespołów disco polo), mogły, w swej wymuszonej młodości i werwie, przybierać formy groteskowe. Jedną z takich postaci pojawia się we wspomnieniach Sławomira Shutego: „Brzuszyśko ledwo spięte skórzaną kamizelką, na nogach džinsowe dekaty, na stopach mokasy z fantazyjnymi frędzlami, więc trąci polską kowbojszczyzną”<sup>35</sup>. Ale w tym continuum mieści się też kalifornijski wdzięk Cichego (Jarosław Jakimowicz), bohatera *Młodych wilków* (reż. Jarosław Żamojda, 1995). Bohater nosi klasyczne okulary Aviator, które – w połączeniu z gładką opalenizną w kolorze herbatnika i szerokim zuchwałym uśmiechem – upodabniają go do Toma Cruise’a w kultowym *Top Gun*. Image dziedzica szybów naftowych uzupełnia olśniewająco biała marynarka, koszulki polo, idealnie skrojone džinsy; z kolei galowy strój, który bohater zakłada na szkolny bal, upodabnia go do championa z teksańskiego rodeo – to haftowana koszula i skórzana kamizelka.

Młodzińczy *glamour* przedstawiony w filmie Żamojdy ukazuje nie wprost, że wczesne lata 90. to okres szczególnie troskliwej dbałości o indywidualny wizerunek. Jest ona – z jednej strony – pochodną wyhodowanej w PRL-u, przejawiającej się tak na płaszczyźnie egzystencjalnej, jak i społecznej czy politycznej, tęsknoty za wyróżnieniem się; z drugiej zaś – nagle objawionej obfitości dóbr. Na ekscentryczny *look* mogły składać się na przykład: czarny obcisły golf, marynarka i złote okulary profesora uniwersytetu, połączone z pirackim kolczykiem w jednym uchu. Kiedy indziej – skórzana kurtka, biała koszula i cieniutki czarny krawat lub karminowa marynarka na prążkowanej podszewce połączona z sarmacko podgolonym karkiem i ciemnymi okularami noszonymi koniecznie w dzień pochmurny. Osobnym tematem są stroje subkultur: anarchizujących antysystemowych punków w koszulkach z napisami powszechnie uchodzącymi za obraźliwe i agrafkami

<sup>33</sup> U. Eco, *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska i P. Salwa, Warszawa 1998, s. 252.

<sup>34</sup> Por. R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2008, s. 239-271.

<sup>35</sup> S. Shuty, dz. cyt., s. 109.

w uszach; metalowców w ramoneskach z naszywkami informującymi o ulubionych zespołach czy (słabe echa najbardziej charakterystycznego dla USA lat 90. trendu) kraciaste koszule i trampki związane z wizerunkiem scenicznym wielkiej gwiazdy grunge'u, Kurta Cobaina.

Tendencja do neosarmackiej „wolności i swobody” manifestowanej ubiorem zanika w latach dwutysięcznych. Według Interaktywnego Instytutu Badań Rynkowych w roku 2006 tylko co dwunasty Polak chciałby wyróżnić się z tłumu<sup>36</sup>.

## Upierścieniowany drapieżca

Niepokojąco przypominają awanturników preludium kapitalizmu, którzy dzięki szalonym pomysłom i nieokiełznanej energii utorowali drogę racjonalnemu kapitalizmowi Stanów Zjednoczonych, natchnionemu duchem protestantyzmu<sup>37</sup>. Buntownicy i ryzykanci, spekulanci i łowcy posagów czynią cnotę z nieodpowiedzialności i miłości do hazardu. „Choć są handlarzami złudzeń – zdeklarowanymi oszustami i kanciarzami – ich twórcza żywotność i radykalne obrazoburstwo nadają pozór cnoty ekscentrycznym obyczajom”<sup>38</sup>. „Burda” nieświadomie osiągała efekt komiczny, proponując żonom balansujących na krawędzi prawa finansistów „strój stylizowany na gangsterskim wizerunku Ala Capone”<sup>39</sup>.

W latach 90. kapitalistę-awanturnika wyróżniały doskonale czytelne, wyraziste znaki. Świeżo nabyty status nie znosił subtelności i półśrodków. Masywna biżuteria musiała odznaczać się z daleka; białe skarpetki, noszone do garnituru, świadczyły o schludności i świątecznym szyku właściciela; dwurzędowy wełniany płaszcz nadawał sylwetce majestatu i masywności. Na prowincji *transformation chic* przybierał wszystkie barwy mitycznych tropików (z domieszką narodowego katolicyzmu): „Wąs obowiązkowo, pachnący wodą kolońską. Okulary jak doktorek, tylko złote. Złotą bransoletę na ręce i sygnet – z mojego lombardu niespłacone fanty. I chyba już nikt ich nie spłaci. He he! Jak mi przykro... Na szyi Najświętszą Panią Fatimską z lombardu, podobno poświęconą w Lourdes. [...] Marynarkę zieloną, z wywinętymi rękawami, żeby podszewkę w paski było widać i bransoletę oraz zegarek”<sup>40</sup>. Co złośliwsi literaci polscy widzą w tej potrzebie kulturowe atawizmy sięgające zwyczajów społeczeństw pierwotnych: „Spalony na pomarańczowo tors dźwiga masywny złoty łańcuch. Złote kajdany na łapach, srebrne sygnety na palcach. Czy to afrykański król który, wybiwszy do cna plemiennych przeciwników, ukrywa się przed haskim trybunałem w żydowskiej kamienicy?”<sup>41</sup>.

<sup>36</sup> Por. P. Sarzyński, *Wrzask w przestrzeni. Dlaczego w Polsce jest tak brzydko?*, Warszawa 2012, s. 136.

<sup>37</sup> Por. B. Barber, *Skonsumowani. Jak rynek psuje dzieci, infantylizuje dorosłych i połyka obywateli*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2008, s. 89.

<sup>38</sup> Tamże, s. 89.

<sup>39</sup> „Burda”, 1992, nr 2, s. 82.

<sup>40</sup> M. Witkowski, dz. cyt., s. 20.

<sup>41</sup> S. Shuty, dz. cyt., s. 81.



Grupa bezwzględnych, ale utrzymujących pozory praworządności finansistów, ukazana w *Młodych wilkach*, konwersuje w duchu Rzeczypospolitej szlacheckiej – „To będzie nasze księstwo pomorskie!”, „Wypijemy za naszą przyjaźń, za autostradę, za starą wiarę...”. To powrót do idei indywidualnego władztwa, szlachty na folwarkach. U kapitalistów wzbogaconych na handlu przy użyciu szczęk (dosłownie i w przenośni) straszą na palcach groteskowe sygnety legitymizujące nieistniejące arystokratyczne tradycje. Słyszący z wyrafinowanego elitaryzmu Jacek Dehnel tak przedstawia różnicę pomiędzy współczesnym dandysem w stylu retro a starzejącym się przedsiębiorcą wzbogaconym w czasach transformacji: „Różnice szły oczywiście dalej – prezes nosił obrączkę i zegarek od Cartiera (odkąd dowiedział się, że rolexy noszą tylko nowobogaccy), Helsztyński – sygnet [...] i płaski, stary zegarek firmy, której nazwa Włosowi nic nie mówiła”<sup>42</sup>.

Do uniformu młodych wilków tamtego okresu należą również kurtki skórzane. Małgorzata Musierowicz, znana z hołdowania dawnym obyczajom i ostrej krytyki konsumpcjonizmu, w jednej ze swoich powieści następująco opisuje grupę dobrokiewiczów: „Wśród gości hotelu Merkury [...] przeważały wymalowane panie w jaskrawych, kusych strojach oraz różne inne indywidualia, za to wyraźnie dawał się odczuć brak ludzi wytwornych. Spora część klienteli składała się z młodych mężczyzn w dresach lub skórzanych kurtkach. [...] Bierz większą partię, bierz dziesięć kontenerów – doradzał komuś pleczysty trzydziestolatek ze złotym łańcuszkiem na nadgarstku, ubrany w lśniącą nowiutką kurtkę skórzaną”<sup>43</sup>. Ta część garderoby należy do najsilniej nacechowanych znaczeniowo strojów w ogóle – nosili ją buntownicy na motocyklach, piloci, członkowie subkultur. Gdy okrywa plecy punka, rozdarcia, naszywki i ćwieki świadczą o indywidualnej więzi budowanej podczas długich wieczorów z igłą i nitką i szalonych ucieczek przed grupami skinheadów. Zawłaszczona przez biznesmena, lśniącą nowością, roztacza aurę zwierzęcej niemal siły. Gruba skóra układa się w fałdy podkreślające zarys ramion. Sugeruje łowiecką agresję. Odwołuje się do archetypu nonkonformisty w hollywoodzkim stylu: kowboja czy motocyklisty; manifestuje niezgodę na standardowy uniform biznesowy, czyli garnitur. Jednocześnie jest to bunt oswojony, wprzęgnięty w tryby konsumpcji. Podporządkowany jednemu zasadniczemu celowi – manifestacji świeżo nabytego bogactwa. Nawet dziś trudno tanio kupić umiłowaną przez narybek biznesu lat 90. kurtkę z grubej świńskiej skóry.

Niektórzy z komentatorów widzą w śmiałych rozwiązaniach stylistycznych cechujących uniform nuworysza głęboko uzasadnione psychologicznie mechanizmy odreagowywania estetycznej traumy. Przykładowo – wspomniane wcześniej mokasyny „z wisienkami” są znakiem sprzeciwu wobec ogromnych złotych klamer zdobiących często obuwie Edwarda Gierka<sup>44</sup>. Ale warto zastanowić się, czy sarmackie egrety wysadzane drogimi kamieniami, złotogłów, pasy słuckie, szable w wykładanych drogimi kamieniami pochwach, ostentacyjny przepych i nielegal-

<sup>42</sup> Jacek Dehnel, *Balzakiana*, Warszawa 2008, s. 228-229.

<sup>43</sup> M. Musierowicz, *Imieniny*, Poznań 1998, s. 127-128.

<sup>44</sup> Por. W. Kalicki, *Zachowuj się albo girni!*, „Książki. Magazyn do czytania” 2012, nr 3, s. 52.

ne przyjęcia na zamku Horeszków nie dowodzą, że zły smak jest odwiecznym dziedzictwem narodowym polskiej klasy posiadaczy.

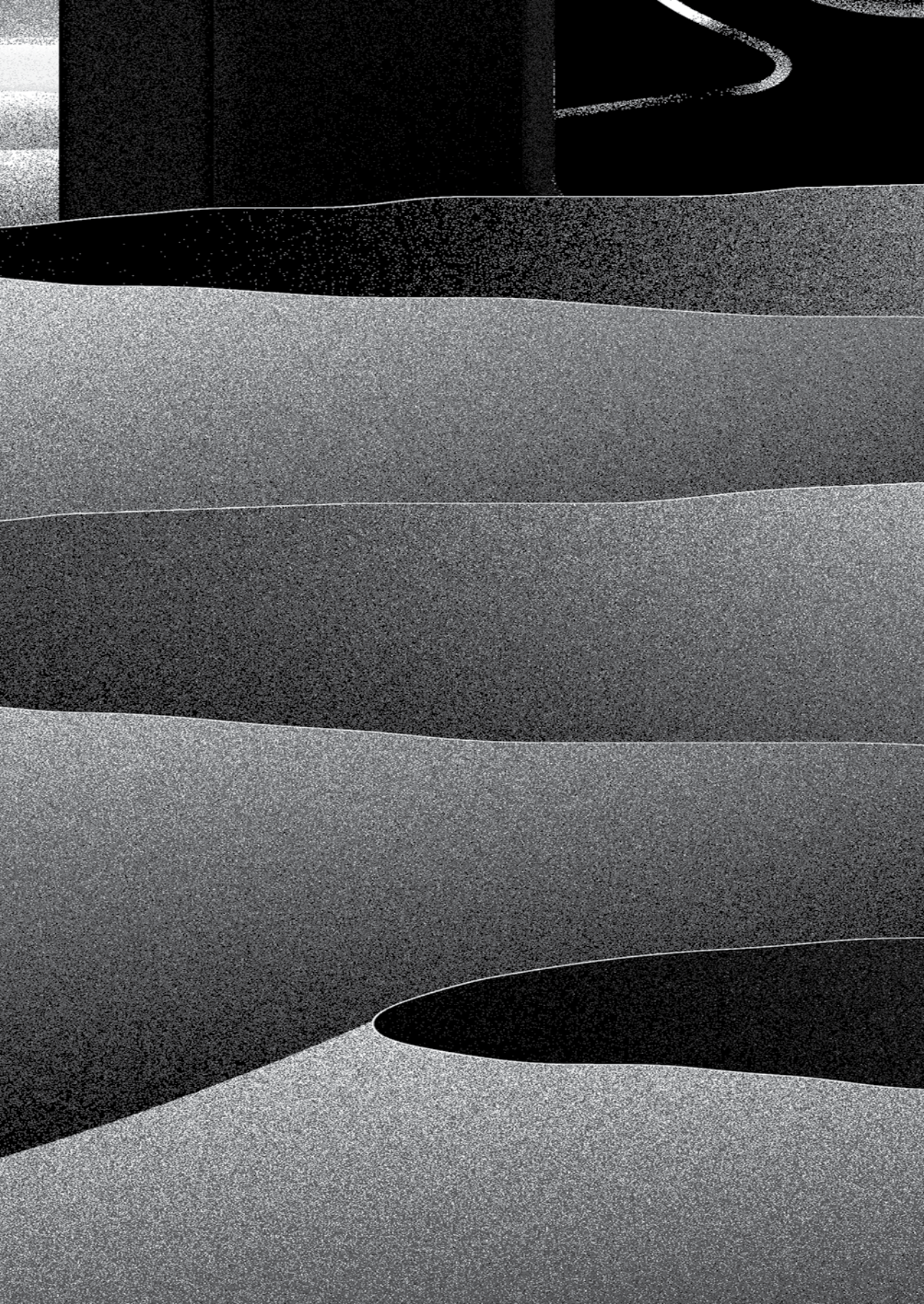
„Blichtr jest *passé*. Obsypana cyrkoniami ostentacja czerwonych dywanów jest niemodna. Nadeszła epoka nowej skromności” – orzekł Karl Lagerfeld na początku obecnej dekady<sup>45</sup>. Patrząc na ulice wielkich polskich miast, łatwo zauważyć, że nowy minimalizm – rozmaite odcienie szarości łączone z bielą i czernią; obszerne, jednokolorowe tuniki noszone do wąskich spodni, geometryczne ostre kroje i surowe, nieobrubione krawędzie – to jeden z najważniejszych nurtów w modzie ostatnich lat. Styl, który wynika z przesytu. Poza „wielkim ośrodkami” wciąż słychać syreni śpiew *glamouru* lat 90., wciąż docenia się uroki jarmarcznego romantyzmu, poetykę kolażu i atrakcyjność fotomontaży, a przede wszystkim poczucie, że wszystko wolno, jak w średniowieczny mięsopest. „Życie, to są chwile, chwile / Tak ulotne, jak motyle, / A zegar daje znak, / Nie zatrzymasz go i tak” – śpiewa wciąż koncertujący zespół Akcent. Baśniowy urok polskiej mody lat 90. zdaje się zastygać gdzieś w skrytych, polyskliwych formach, niezmiennych jak stary plakat z Britney Spears, wiszący latami na ścianie dziewczęcego pokoju.

<sup>45</sup> N. Garcia, *Strategia stylu*, przeł. E. Basiak, Warszawa 2012, s. 29.

### ***Transformation chic. Contribution to semiotics of fashion in the era of transition***

The subject of reflection in present article was Polish fashion in the era of transformation, examined as testimony to cultural and social changes as well as a proof of crystallization of new social, class and gender transformations. The first characteristic figure is “the modern woman of the 90s” – thus defined by economic advancement and also emancipatory attitude expressed among others in the formula of the era’s guidebooks. Media created another ideal: a model reader of “Burda” magazine; she was able to combine pining for European chic with economic thrift. Jolanta Kwaśniewska is confronted with these ideals herein.

Clothes, that were chosen by the changing society, were divided into two groups: “elitist” and “plebeian”. “Burda” belonged to the former. The “plebeian” current is represented in the transition period by the king of bazaar and the chav. The former exemplifies the carnival spirit and eclecticism of the `90s; the latter, the most characteristic class habitus of the decade within the meaning of Pierre Bourdieu. Equally crucial is combining the new inspirations with national traditions – most of all: longing for fantasy, independence and sumptuousness of the Sarmatians with longing for mythical America. The paper is concluded with a reflection on sartorial minimalism as a way to counter esthetic chaos of the transition period.



# **1. Przemiany medialne**

# Krzysztof Jajko

Uniwersytet Łódzki

## Skrzynki, talerze i transformacja. Młodzińcze lata telewizji satelitarnej nad Wisłą

Telewizja satelitarna stała się faktem. Już podobno co piąty dom w kraju ma satelitarny talerz. W Warszawie na budynku przy Rondzie ONZ takich anten jest aż dwanaście. Ośrodek Badania Opinii Publicznej podaje, że 10 proc. gospodarstw domowych ma dostęp do zagranicznych programów, odbieranych drogą satelitarną. Przyjmując, że z jednego telewizora korzystają 2-3 osoby, można szacunkowo zakładać, iż satelitarna społeczność nad Wisłą liczy już 2-3 miliony stałych odbiorców.

[...] Bez przesady można już mówić o prawdziwej gorączce satelitarnej, która opanowała cały kraj. Kto może, stawia talerz na dachu, włącza na balkon, przytwierdza do ściany. W najgorszej sytuacji są mieszkańcy wieżowców pozbawionych balkonów. Oni mają jedyne wyjście – założenie wspólnej anteny i instalacji kablowej<sup>1</sup>.

Biorąc pod uwagę, iż tę wesołą nowinę redaktor Franciszek Skwierawski obwieścił czytelnikom „Rzeczpospolitej” w połowie 1991 roku, można by odnieść wrażenie, że początek historii telewizji satelitarnej w Polsce zbiega się w czasie z narodzinami III RP. Perspektywa taka jest niezwykle kusząca, pozwala bowiem na snucie bardzo chwytliwych paralel. Oto w ślad za wyzwoleniem politycznym idzie otwarcie naszego kraju na wszelkie dobrodziejstwa, jakie ma do zaoferowania kapitalistyczny raj, na czele z pluralistycznymi, niezależnymi mediami. W tym sensie zmiany w praktykach dnia codziennego stanowią pochodną szerszych procesów dziejowych, za których przebieg odpowiada stojąca na czele społeczeństwa wąska elita władzy.

Już w tym miejscu pozwolę sobie uciąć tego rodzaju publicystyczne z ducha dywagacje. Opisana tak barwnie przez Skwierawskiego satelitarna gorączka z począt-

<sup>1</sup> F. Skwierawski, *Satelitarna gorączka*, „Rzeczpospolita” 1991, 4-5 maja, s. 10.

ku lat 90. w żadnym wypadku nie uzasadnia stwierdzenia, że charakterystyczne białe talerze pojawiły się na tle polskiego nieba dopiero w III RP. Jak to często bywa z gorączką, także i ta satelitarna charakteryzowała się powolnym wzrostem temperatury. Zanim kreska na termometrze skoczyła bardzo wysoko w górę, już w latach 80. wystąpiło kilka satelitarnych stanów podgorączkowych. Problem w tym, że wówczas niezbyt uważnie śledzono owe wahania temperatury. A nawet jeżeli już ktoś sięgnął po termometr, to odczyt na nim był na tyle niski, że wstrzymywano się przed zbyt daleko idącą diagnozą. Jak często wykazywano, pewną grupkę obywateli nękało drobne satelitarne przeziębienie, z pewnością nie stał za tym jednak żaden złośliwy wirus stwarzający zagrożenie infekcji szerokich mas.

W artykule tym wcielę się w rolę bardziej dociekliwego diagnosty i przebadam dwa konkretne ośrodki zapalne satelitarnej gorączki: importerów sprzętu elektronicznego do odbioru TV SAT i producentów anten. Choć mam świadomość, że zaproponowana przeze mnie historia satelitarnej choroby nie obfituje w tak niespodziewane zwroty akcji, jak to się dzieje w serialu *Dr House*, to jednak wydaje mi się, iż czytelnik nie powinien doznać stanu znużenia lekturą. W dużej mierze jest to zasługą opisywanych przeze mnie nosicieli satelitarnego bakcyła. Każdy z nich stanowi dowód na to, że w schyłkowym PRL-u, który zazwyczaj kojarzony jest z powszechną apatią społeczeństwa uwięzionego w niemających końca sklepowych kolejkach, było miejsce na entuzjazm i chęć niesablonowego działania. Liczę na to, że – jak każdy dobry diagnosta – przede wszystkim nie zaszkodzę moim pacjentom i w oparciu o przeprowadzone z nimi wywiady opiszę ich dzieje jak najbardziej rzetelnie. Zanim jednak do tego dojdzie, na wstępie chciałbym nakreślić szerszy kontekst zjawiska, kładąc szczególny nacisk na kwestie techniczne i prawne.

## Telewizja z nieba

Nie ulega wątpliwości, że określenie „telewizja satelitarna” odnosi się do medium oraz towarzyszących mu praktyk odbiorczych, które wszystkim czytelnikom są dobrze znane (jeżeli nawet nie z własnego doświadczenia, to przynajmniej z opowieści innych). Ta swojskość „kosmicznej telewizji” w takim samym stopniu ułatwia, jak i utrudnia zadanie jej historykowi. Z jednej strony nie musi on – jak badacz archeologii mediów zajmujący się urządzeniami, które z różnych przyczyn nie weszły do powszechnego użytku – opisywać przedmiotu swych badań od podstaw. Z drugiej jednak strony, ponieważ pamięć medialna jest krótka i stare formy kontaktu z daną techniką szybko i niepostrzeżenie ustępują miejsca nowym instrukcjom, historia danego medium bardzo łatwo wpaść może w pułapkę ahistoryczności. Bez dwóch zdań opis fenomenu telewizji satelitarnej narażony jest na takie niebezpieczeństwo. Szczególnie jeżeli obszar badań (w sensie geograficznym oraz czasowym) zawężamy do Polski doby transformacji. Nie mam tu jednak na myśli transformacji w sensie zmiany ustrojowej i jej następstw, jak to się często zdarza w dyskursach naukowym i publicystycznym opisujących współczesną historię naszego kraju. Zdecydowanie bliższe jest mi szersze rozumienie terminu „trans-

formacja”, które proponuje Jacek Kurczewski. W jego ujęciu proces transformacji w Polsce rozpatrywać należy z perspektywy emancypacji dokonującej się w różnych obszarach naszego kraju. Oprócz emancypacji ustrojowej, można jego zdaniem wskazać także na emancypację o charakterze społecznym i gospodarczym. Takie szersze spojrzenie na proces transformacji wiedzie z kolei do zanegowania wygodnych podziałów na okres przed 4 czerwca (ewentualnie 12 września) 1989 roku i okres po tych datach. Jak pisze Kurczewski: „Zrozumienie terażniejszości dokonywane jest w trakcie nieustannej reinterpretacji przeszłości, a zatem, żeby zdać sobie z tego sprawę, nie można od przeszłości uciekać, ale – przeciwnie – traktować zmieniający się obraz przeszłości jako ruchomy punkt odniesienia w reinterpretacji terażniejszości”<sup>2</sup>. Zarysowana tu pokrótce metoda, która pod względem interpretacyjnego mechanizmu przypomina zasadę koła hermeneutycznego, jest niezwykle twórcza, pozwala bowiem na ukazanie zmian dokonujących się w naszym kraju jako pewnego kontinuum. Taki jest też zamysł tego artykułu. Chcę w nim dowieść, że w przeciwieństwie do polityki czy publicystyki, gdzie odcinanie pewnych okresów „grubą kreską” jest bardzo użyteczne, w badaniu historii mediów oraz związanych z nimi praktyk odbiorczych tego typu podejście absolutnie się nie sprawdza.

Gdyby trzymać się ściśle danych faktograficznych, to za początek dziejów telewizji satelitarnej nad Wisłą można by uznać rok 1975. To właśnie wtedy, na skutek przyłączenia Polski do międzynarodowej organizacji krajów socjalistycznych Intersputnik, w Psarach w Górach Świętokrzyskich rozpoczęła pracę naziemna stacja łączności satelitarnej. Od razu należy zaznaczyć, że w tamtych czasach niezależnie od tego, po której stronie żelaznej kurtyny eksploatowano sygnały z kosmosu, komunikacja satelitarna opierała się na tym samym schemacie działania. Podstawę łączności stanowiły satelity telekomunikacyjne służące głównie przekazywaniu rozmów telefonicznych, zaś programy telewizyjne transmitowano niejako przy okazji. Co jednak najważniejsze, transpondery umieszczone na satelitach telekomunikacyjnych posiadały bardzo małą moc (20 W), w związku z czym do odbioru sygnałów audiowizualnych konieczne było zastosowanie anten parabolicznych o ogromnej średnicy (pierwsza antena zainstalowana w Psarach liczyła 12,5 metra, druga – bagatela – 32 metry)<sup>3</sup>.

Te czysto techniczne ograniczenia powodowały, że przez długi czas telewizyjna łączność satelitarna sprowadzała się do komunikacji pomiędzy dużymi sieciami telewizyjnymi. W przypadku Polski dostęp do sygnału z kosmosu miał oczywiście monopolista w zakresie emisji programów telewizyjnych – Radiokomitet. A ponieważ instytucja ta, jak wszystkie inne (a może nawet bardziej), podlegała bezpośredniej kuratelii Partii, bez większej przesady stwierdzić można, iż monopol na telewizję satelitarną w PRL-u w pierwszych latach jej funkcjonowania posiadało państwo. To władza decydowała, które zagraniczne programy nadają się do roz-

<sup>2</sup> J. Kurczewski, *Ścieżki emancypacji. Osobista teoria transformacji ustrojowej w Polsce*, Warszawa 2009, s. 47.

<sup>3</sup> J. Dolecki, *Centrum łączności satelitarnej w Psarach*, „Audio-Video” 1985, nr 1, s. 10-11.



powszechniania w socjalistycznej Polsce, i za pośrednictwem sieci rozsiewczej Telewizji Polskiej retransmitowała je wciśnięte w ramówkę pierwszego lub drugiego programu. Przy okazji warto zauważyć, że Partia wykazywała się w tym względzie ogromnym cynizmem, o czym najlepiej świadczy wypowiedź wizytującego stację w Psarach w roku 1975 ministra łączności, Edwarda Kowalczyka: „[...] człowiek współczesny może być wolny dzięki dostępowi i korzystaniu z informacji”<sup>4</sup>. Oczywiście, czego przedstawiciel władzy nie dodał, była to wolność szczególnego rodzaju. Wszak obywatel mógł odbierać i korzystać tylko z tych informacji, które wcześniej wyselekcjonowało dla niego odpowiednie gremium ekspertów od poprawnego myślenia.

Ta praktyka reglamentacji dostępu do telewizji satelitarnej przetrwała do końca istnienia PRL-u. Najlepszym tego dowodem jest niezwykle popularny u schyłku lat 80., prowadzony przez redaktora Jerzego Klechę program *Blżej świata*, w którym raczono polskich odbiorców wyimkami z telewizji zachodnich, między innymi teledyskami. Z zagranicznych materiałów audiowizualnych chętnie korzystały także redakcje informacyjne, na czele z *Panoramą*. Biorąc pod uwagę wszystkie wymienione powyżej fakty, wysnuć można tezę, iż w latach 70. i 80. dla dużej części Polaków oglądanie telewizji satelitarnej było równoznaczne z oglądaniem retransmitowanych przez TVP zachodnich materiałów audiowizualnych w ramach programów rodzimych. Telewizja satelitarna w warunkach państwa socjalistycznego stanowiła zatem całkowite wypaczenie idei przyświecającej upowszechnianiu telewizji satelitarnej na Zachodzie. O ile tam, poprzez obsługę sieci telewizji kablowej, nowe medium służyło gruntownemu poszerzeniu oferty programowej, o tyle w Polsce wykorzystywano je zaledwie w celu nieznacznego wzbogacenia własnej ramówki telewizyjnej, w oparciu o zasadę ścisłej selekcji niepoprawnych politycznie lub obyczajowo materiałów.

Nie oznacza to wszakże, że władza zachowała monopol na telewizję z nieba do ostatnich dni istnienia PRL-u. Otóż już na początku lat 80. pojawiły się na Zachodzie zestawy satelitarne umożliwiające przechwytywanie kosmicznego sygnału nadawanego przez satelity telekomunikacyjne i oglądanie go bez pośrednictwa sieci kablowych. W ten sposób na długo zanim nadawcy telewizyjni oficjalnie zdecydowali się na bezpośrednią transmisję programów do widzów prywatnych (DBS – *Direct Broadcasting Satellites*), w Europie możliwym stał się indywidualny odbiór telewizji satelitarnej. Podobnie jak w przypadku innych medialnych nowinek, wieść o *Free TV SAT* bardzo szybko zawędrowała nad Wisłę. Dużo wskazuje na to, że już na przełomie 1983/1984 roku do Polski pokątnie sprowadzać zaczęto pierwsze zestawy do odbioru telewizji satelitarnej. Wyposażone w anteny o średnicy 180 centymetrów bez problemu pozwalały na przechwytywanie sygnałów z zachodnich satelitów telekomunikacyjnych Eutelsat czy Intelsat. Tym samym w Polsce wykształcać zaczęła się właściwa dla telewizji satelitarnej postawa odbiorcza. Jej istota sprowadzała się do niczym nieskrępowanego wyboru spośród ogromnej ilości proponowanych przez nadawców treści. Od tego momentu w naszym kraju

<sup>4</sup> K. Michalewicz, *Ziemia, kosmos, ziemia. W stacji satelitarnej w Psarach*, „Studio” 1975, nr 5, s. 32.

odbiór sygnałów z kosmosu odbywa się zatem dwutorowo. Z jednej strony zdecydowana większość Polaków skazana jest na wybiórcze programy pokroju *Blżej świata*, z drugiej strony rosnąca z roku na rok garstka szczęśliwców karmi swe zmysły nieprzerwanym potokiem obrazów i dźwięków z Zachodu.

Opisana powyżej praktyka prywatnego importu odbiorników i anten TV SAT do Polski sprawiła, że – identycznie jak w przypadku innego, niezwykle popularnego wśród rodaków medium, a więc wideo – nastął czas satelitarnej anarchii. Władza w miarę szybko zreflektowała się jednak, iż nie może dopuścić do sytuacji, w której straci kontrolę nad kolejnym sektorem audiowizualnej komunikacji. Tym bardziej, że o ile technika wideo stanowiła domenę eskapistycznej rozrywki<sup>5</sup>, o tyle telewizja satelitarna groziła przedostaniem się do kraju za pośrednictwem zachodnich kanałów informacyjnych wywrotowych treści o charakterze czysto politycznym. Czarę goryczy przelała informacja, zgodnie z którą państwa zachodnie podjęły decyzję o zawieszeniu na europejskim niebie jeszcze do końca lat 80. satelitów DBS umożliwiających – dzięki transponderom o mocy 45 W – odbiór programów telewizyjnych nawet za pomocą anten o średnicy 60 centymetrów.

Dla Partii otwartym pozostawało tylko jedno pytanie: jak uporać się z tym niechcianym dzieckiem kosmicznej komunikacji? Świadectwem targających władzą rozterek jest wydana w roku 1987 przez Ministerstwo Obrony Narodowej książka *Gość czy intruz z kosmosu?*. Choć na prawie 200 stronach jej autorzy kluczową pomiędzy jedną a drugą z wymienionych w tytule opcji, ostateczna konkluzja wypływająca z tego elaboratu jest w miarę klarowna: na dzień dzisiejszy, kiedy telewizja rodzima nie jest w stanie zaproponować w miarę atrakcyjnej alternatywy dla eksplodujących żywymi kolorami i dźwiękami programów zachodnich, należy przystąpić do kontrofensywy o charakterze pozaartystycznym. Taka konfrontacyjna postawa jest w pełni uzasadniona, gdyż, jak dowodzą autorzy publikacji, co do „ewidentnego zainteresowania zachodnich ośrodków propagandowych systemem DBS z zamiarem wykorzystania go w walce ideologicznej przeciwko społeczeństwom państw o odmiennych ustrojach, neutralnych, a nawet zaprzyjaźnionych – nie mamy wątpliwości”<sup>6</sup>.

Trudno ustalić, kiedy dokładnie powyższe słowa przelano na papier. Uwzględniając jednak cykl wydawniczy, można zakładać, że do tego natchnionego procesu twórczej kreacji doszło na początku 1986 roku. Mniej więcej w tym samym czasie, bo 20 lutego, Minister Łączności wydał słynne rozporządzenie regulujące prawo do

<sup>5</sup> Wyjątek od tej reguły stanowiły wydawane w drugim obiegu kasyety wideo, na których rozpoznawano zakazane treści o tematyce politycznej. Taką pozakiniową dystrybucję zorganizowano chociażby dla głośnego półkownika *Przestuchanie*. Przeprowadzone w ramach projektu Nowe Media PRL wywiady z członkami Śląskiego Klubu Fantastyki wskazują, że nielegalne pokazy tego filmu odbywały się nie tylko w środowiskach opozycyjnych, ale także wśród niezaangażowanych w politykę fanów science fiction. Fakt ten wskazuje, iż kasyety z wywrotowymi treściami mogły docierać do sporej części społeczeństwa. Jednak biorąc pod uwagę niewielką liczbę tytułów, które wydano w drugim obiegu, skala zjawiska z pewnością była dożo mniejsza aniżeli w przypadku „pirackiej” dystrybucji rozrywkowych filmów z Zachodu.

<sup>6</sup> A. Fryszkiewicz, M. Grabski, J. Sarosiek, *Gość czy intruz z kosmosu?*, Warszawa 1987, s. 71.

posiadania „odbiorników innych niż powszechnego użytku”. Tę bezprecedensową decyzję resortu w taki sposób na łamach „Polityki” tłumaczył Janusz Fajkowski, dyrektor Departamentu Służby Radiokomunikacyjnej w Ministerstwie Łączności: „Żadnemu państwu nie jest obojętna sprawa odbioru obcych systemów satelitar-nych. Nie można też tego puścić na żywioł. Jak wyglądałyby nasze dachy, gdyby każdy instalował sobie indywidualną antenę? Jakiś ład przestrzenny w krajobrazie musi zostać zachowany. Poza tym jest jeszcze kwestia formalna i prawna, a przede wszystkim – opłat za korzystanie z obcych systemów satelitarnych”<sup>7</sup>. Jak większość wypowiedzi przedstawicieli władzy, także i tę cechował wysoki stopień hipokryzji. Konieczność wprowadzenia zezwoleń na posiadanie i używanie telewizji satelitarnej uzasadniano bowiem, wskazując na problemy, o które tak naprawdę nikt nie dbał.

Zgodnie z postanowieniami ministerialnego rozporządzenia każdy obywatel, któremu zamarzyło się posiadanie telewizji satelitarnej, oprócz dysponowania kieszą wypełnioną po brzegi dewizami (cena zestawu TV SAT w połowie lat 80. sięgała 1500 dolarów)<sup>8</sup>, musiał uzyskać także zezwolenie na zakup oraz dalsze używanie nowego medium. Ponieważ jednak szczegółowych zasad przyznawania zezwoleń nie ustalono od razu, odpowiedzialna za ich przydział Państwowa Inspekcja Radiowa (PIR) wstrzymywała się z jakąkolwiek decyzją do marca 1987 roku. Formalnie zatem przez ponad rok legalne posiadanie oraz używanie telewizji satelitarnej w Polsce było niemożliwe. Ustawa zabraniała bowiem samowolnej instalacji anten oraz odbiorników TV SAT, a nikt (poza Radiokomitetem) nie mógł liczyć na wystawienie mu wymaganego zezwolenia.

W ciągu tego roku satelitarnej prohibicji w okręgowych wydziałach PIR złożono w sumie 260 wniosków<sup>9</sup>. Liczba ta – w porównaniu z liczbą osób, które w tym samym czasie były szczęśliwymi posiadaczami magnetowidów – nie przedstawia się zbyt imponująco<sup>10</sup>. Bez wątplenia czynnikami hamującymi masowy dostęp do telewizji satelitarnej były wysoki koszt komponentów elektronicznych i problemy, jakich nastroczały w szmuglu anteny o średnicy 180 centymetrów. Być może wpływ na ograniczenie liczby wniosków miała również wypowiedź przedstawiciela ministerstwa wskazująca na to, że zezwolenia planowano wydawać przede wszystkim instytucjom i osobom, którym są one potrzebne, na przykład z racji wykonywanej pracy, a więc dziennikarzom, badaczom kultury masowej czy producentom sprzętu telewizyjnego<sup>11</sup>.

Władza – widząc, że skala satelitarnego szaleństwa nie jest zbyt duża – odzyskała rezon i ostatecznie zgodziła się na wydanie wnioskodawcom odpowiednich

<sup>7</sup> M. Henzler, *U wrót satelitarnego rajy*, „Polityka” 1986, 3 maja, s. 12.

<sup>8</sup> Warto przypomnieć, że na początku 1987 roku na czarnym rynku jednego dolara można było nabyć za 970 złotych (zob. *co - gdzie-za ile?*, „Top” 1987, nr 1, s. 7). Natomiast przeciętne wynagrodzenie w tym samym czasie wahało się w granicach 30 tysięcy złotych.

<sup>9</sup> J. Mojkowski, *Świat w talerzu*, „Polityka” 1987, dodatek „Polityka-Eksport-Import”, nr 6, s. 8.

<sup>10</sup> W 1987 roku liczbę wszystkich magnetowidów w Polsce szacowano na około 600 tysięcy. Zob. K. T. Toeplitz, *My i nasz system*, „Polityka” 1987, 20 czerwca, s. 1, 7.

<sup>11</sup> M. Henzler, dz. cyt.

zezwoleń. Zasadniczo nie zmieniało to jednak faktu, że dostęp do telewizji satelitarnej nadal obciążony był licznymi trudnościami, na czele z restrykcjami o charakterze czysto urzędowym. Należy bowiem pamiętać, że zanim PIR wydał pozytywną decyzję, każdy wniosek opiniował odpowiedni dla danego okręgu Urząd Ministerstwa Spraw Wewnętrznych. Oczywiście do spełnienia była jeszcze cała masa formalności. Każdy wnioskodawca musiał wypełnić liczne druki (osobno występowało się o zezwolenie na zakup zestawu TV SAT, a osobno o możliwość jego używania) oraz uiścić odpowiednie opłaty skarbowe<sup>12</sup>.

Te niewątpliwie spowalniające ekspansję telewizji satelitarnej nad Wisłą urzędowe procedury szybko stały się przedmiotem ataków co bardziej postępowych publicystów, szczególnie tych skupionych wokół „Polityki”. Największym wojownikiem o wolność dostępu do kosmicznej komunikacji okazał się Krzysztof Teodor Toeplitz, któremu nie przeszkadzało to jednocześnie popierać jedynej słusznej polityki Wojciecha Jaruzelskiego. Owa dość ekwilibrystyczna postawa jednego z kluczowych piór schyłkowego PRL-u każe zresztą podejrzewać, iż cała ta publicystyczna batalia o satelitarną abolicję była z góry ustawiona. W każdym razie Toeplitz w swych licznych artykułach, oburzając się głównie na absurdury urzędniczej maszyny, dobitnie wskazywał na konieczność odrzucenia, jak to ujmował, „postawy separatystycznej”<sup>13</sup>. Zdaniem publicysty, na skutek dokonującej się właśnie rewolucji medialnej definitywnie kończą się czasy monopolu jakiegokolwiek władzy na informację. Aby nadać swym rozważaniom odpowiednią rangę, Toeplitz sięga po autorytet z najwyższej politycznej półki. Jak czytamy: „Ten proces, wywołany przez technikę, zbiega się w niezwykle szczęśliwy sposób z okresem przemiany myślowej wywołanej w naszym obozie przez gorbaczowskie hasło »jawności«. Oznacza ono w istocie odejście od prób konstruowania rzeczywistości »słusznej«, na rzecz rzeczywistości prawdziwej oraz ambicję przedstawienia systemu informacyjnego z modelu restrykcyjnego, polegającego na tłumieniu informacji niekorzystnych lub niepomysłnych na model polemiczny, to znaczy konfrontujący racje przy poszanowaniu dla podstawowej materii informacyjnej, traktowanej jako jawna”<sup>14</sup>. Nie ulega wątpliwości, iż w tym ustępie Toeplitz wykazał się sporym darem egzegetycznym. Z pewnością nikt nie mógłby mu postawić zarzutu nadinterpretacji, skoro Michaił Gorbaczow już na pierwszej stronie swojej książki-manifestu *Przebudowa i nowe myślenie*, odnosząc się do kwestii stosunków międzynarodowych, pisze: „Powinniśmy obcować ze sobą, powinniśmy rozwiązywać problemy w duchu współpracy, a nie wrogości”<sup>15</sup>. Zdecydowanie mniej finezyjnie, ale ze zdecydowanie większym zapalem aniżeli Toeplitz, wolności dostępu do telewizji satelitarnej domagał również na łamach „Polityki” Jacek Mojkowski. Jak pisze w artykule z marca 1987 roku: „Tłumaczyć się pod koniec wieku w urzędzie, dłaczego chce się oglądać telewizję, to jednak jakaś bzdura”<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> J. Machejek, *Odmówić, odmówić, odmówić...?*, „TV SAT Magazyn” 1989, nr 1, s. 7.

<sup>13</sup> K. T. Toeplitz, dz. cyt.

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> M. Gorbaczow, *Przebudowa i nowe myślenie. Dla naszego kraju i dla całego świata*, tłum. A. Kurkus, J. Malczyk, H. Mirska-Lasota, I. Zakrzewski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988, s. 5.

<sup>16</sup> J. Mojkowski, dz. cyt.

Na przetarte przez publicystów prasowych szlaki w ostatnich miesiącach istnienia PRL-u wkroczyła władza. Dnia 13 lutego 1989 roku Minister Transportu, Żeglugi i Łączności wydał rozporządzenie, które praktycznie zniosło wszystkie dotychczasowe ograniczenia w dostępie do telewizji satelitarnej. Odtąd każdy, kto chciał odbierać telewizyjne programy z kosmosu, musiał wyłącznie zarejestrować swój odbiornik u naczelnika właściwego urzędu pocztowo-telekomunikacyjnego. I tym razem nie obyło się jednak bez pewnych komplikacji. Choć rozporządzenie weszło w życie na początku marca, Inspekcja Generalna PIR wysłała do wszystkich podległych sobie jednostek telex, w którym zaleciła przekazywanie uprawnień i spraw związanych z rejestracją Okręgowym Dyrekcjom Poczty, Telefonu i Telegrafu od 1 do 30 kwietnia<sup>17</sup>. W rezultacie trudno dziś wskazać konkretną datę, od której w Polsce zaczyna się era wolnego dostępu do telewizji satelitarnej.

Wydaje się, że ta zmiana podejścia władzy do telewizji z nieba wynikała w dużej mierze z wypracowania w ramach RWPg planu satelitarnej kontrofensywy. Zgodnie z ustaleniami, które poczyniono już w roku 1987, w latach 1990-1992 na orbicie geostacjonarnej pojawić się miały pierwsze socjalistyczne satelity radiodyfuzyjne, w latach 1990-1993 planowano budowę szeregu naziemnych stacji nadawczych między innymi w Polsce, Rumunii oraz Czechosłowacji, zaś do roku 1992 do powszechnej sprzedaży wprowadzone miały zostać urządzenia odbiorcze TV SAT do użytku indywidualnego<sup>18</sup>. Te dalekosiężne plany zniweczył oczywiście nagły rozpad bloku sowieckiego w drugiej połowie 1989 roku. Z drugiej strony, znając słabości socjalistycznej gospodarki planowej, można przypuszczać, iż w rzeczywistości satelitarna kontrofensywa państw RWPg ciągnęłaby się zdecydowanie dłużej, aniżeli założono w oficjalnie ogłoszonym harmonogramie prac.

Jak zatem widzimy, proces upowszechniania telewizji satelitarnej w Polsce przebiegał wielotorowo, na co wpływ miały w równym stopniu czynniki techniczne, jak i polityczne oraz legislacyjne. Z pewnością poważnym nadużyciem byłoby stwierdzenie, iż do wybuchu satelitarnej gorączki przyczyniły się zmiany ustrojowe. Wszak już od kwietnia 1989 roku znikają wszelkie restrykcje związane z posiadaniem i używaniem zestawów do odbioru TV SAT. Co więcej, na lata 1983/84-1986 przypada okres satelitarnej anarchii, kiedy to co bardziej przedsiębiorczy Polacy pokątnie zaopatrują się w nieobjęte prawnymi regulacjami odbiorniki i anteny. Jak będę się starał wykazać w dalszej części artykułu, wymienione powyżej czynniki spowodowały, że na długo zanim w Polsce doszło do ustrojowej transformacji, rynek telewizji satelitarnej był już w pełni ukształtowany, zarówno w zakresie handlu urządzeniami odbiorczymi, produkcji anten, jak i usług związanych z ich instalacją.

<sup>17</sup> MAJ, *Wolno, wolno, wolno*, „TV SAT Magazyn” 1989, nr 2, s. 6.

<sup>18</sup> A. Jamilowski, *Program z satelity*, „Pan” 1987, nr 1, s. 46, 60.

## Importerzy

Problem indywidualnego odbioru telewizji satelitarnej w PRL-u wypłynął na forum publicznym w momencie, gdy światło dzienne ujrzało rozporządzenie Ministra Łączności z roku 1986. Natomiast, o czym była mowa wcześniej, pierwsze zestawy odbiorcze TV SAT pojawiły się nad Wisłą prawdopodobnie już na przełomie lat 1983/1984. Przez ponad dwa lata posiadanie telewizji satelitarnej w socjalistycznej Polsce stanowiło zatem domenę sfery prywatnej. Ten zupełny brak zainteresowania pierwszym satelitarnym stanem podgorączkowym ze strony czynników oficjalnych (takich jak chociażby prasa) powoduje, że opis wczesnych lat ekspansji nowego medium w PRL-u jest dość utrudniony. W zasadzie bazować można w tym względzie wyłącznie na wywiadach ze świadkami historii. Poniżej postaram się opisać pierwsze lata telewizji satelitarnej nad Wisłą w oparciu o relację Marka Czajkowskiego, który pierwsze zestawy TV SAT zaczął sprowadzać do Polski tuż po zakończeniu stanu wojennego<sup>19</sup>. Ponieważ jednak w latach 80. proceder tak zwanego prywatnego importu rozkwitł na niespotykaną wcześniej skalę, niemożliwym jest ustalenie, kto pierwszy przemycił do Polski zestaw do odbioru TV SAT, ani też ile w sumie takich urządzeń przywieziono do naszego kraju przed rokiem 1986.

W przypadku Marka Czajkowskiego pomysł na sprowadzanie odbiorników satelitarnych za żelazną kurtynę od początku wykraczał poza wąskie ramy importu prywatnego. Jeszcze w czasie stanu wojennego razem ze swym przyjacielem, polonusem mieszkającym na stałe w Szwecji, postanowił założyć w Skandynawii prywatną firmę o nazwie Porion. Pierwotnie miała się ona zajmować importem różnego rodzaju urządzeń, sprzętu, a nawet mebli z Polski do Szwecji. Wstępne plany szybko uległy jednak zmianie i w kolejnych latach spółka specjalizowała się już wyłącznie w imporcie anten i odbiorników satelitarnych, ale w przeciwnym kierunku:

To był przypadek. Ten mój wspólnik poszedł na takie targi elektroniczne w Sztokholmie. I na tych targach po raz pierwszy [zobaczył telewizję satelitarną]<sup>20</sup>. Bo w Szwecji to też była nowość. W Ameryce to się wcześniej pokazało. I on tam na tych targach w Szwecji mówi: „A jest tam taka firma, [która] wystawia anteny satelitarne, i może by coś z tym zrobić. Mi się to bardzo spodobało. Następnego dnia przyjechałem do Sztokholmu, kupiłem trzy anteny satelitarne, wszystkie, jakie na tej wystawie były. Pamiętam, zapłaciłem chyba z 10 tysięcy dolarów za to wszystko. To były wtedy ogromne pieniądze. Za 10 tysięcy dolarów to można było kupić sześć Fiatów 125p. I te anteny sprowadziłem do Polski.

<sup>19</sup> Przeprowadzony przez autora artykułu wywiad zarejestrowany został dnia 16 września 2015 roku w Warszawie i znajduje się w zbiorach projektu badawczego Nowe Media PRL, który realizowany jest w Instytucie Kultury Współczesnej UŁ (podobnie rzecz ma się ze wszystkimi innymi wywiadami przywoływanymi w tym tekście).

<sup>20</sup> Fragmenty wypowiedzi w kwadratowych nawiasach dodałem w trakcie redakcji wywiadu, aby dostosować formę relacji mówionej do wymogów tekstu pisanego.

Jak dalej wykazuje Marek Czajkowski, wwóz do Polski sprzętu do odbioru telewizji satelitarnej nie stanowił większego problemu, ponieważ w pierwszej połowie lat 80. nikt, łącznie z celnikami, nie wiedział, do czego te urządzenia właściwie służą. Powodzeniu całej operacji sprzyjał także fakt, iż kupione na targach w Sztokholmie anteny miały specyficzną budowę. Czasze nie były wykonane z litego materiału, ale z siatki. Jednak to, co ułatwiło przewóz sprzętu przez granicę, szybko okazało się poważnym problemem:

Jak te anteny przywieźliśmy do Polski, to próbowaliśmy przez trzy miesiące odebrać jakiś sygnał na tych antenach, ale się okazało, że się nie da. I nie było takiej możliwości. Bo po pierwsze Polska była w takim zasięgu [satelitów], że to nie działało. A po drugie te anteny miały inną częstotliwość tych konwerterów.

Wyraźnie niezrażony całą przygodą Czajkowski z miejsca podjął działania mające na celu zapoznanie się z nowym medium i ustalenie, jakie parametry techniczne muszą mieć urządzenia, aby działały w Polsce. Świadek tak oto kwituje ten okres poszukiwań: „Była to wspaniała przygoda. Z pół roku to trwało, zanim to wszystko rozszyfrowaliśmy”.

Gdy już ustalono, jakie odbiorniki (tak zwane skrzynki) i anteny nadają się do odbioru telewizji satelitarnej nad Wisłą, Czajkowski sprowadził sobie pierwszy zestaw do własnego użytku. Oczywiście TV SAT, w przeciwieństwie do wideo, było medium, którego posiadanie trudno było ukryć, ze względu na konieczność instalacji dużych rozmiarów anteny parabolicznej (w Polsce dobrą jakość sygnału gwarantowały w latach 80. anteny o średnicy od 180 centymetrów wżwyz):

Ja mieszkałem wtedy na szóstym piętrze i postawiłem tę antenę na dachu. Nikogo się nie pytałem o zgodę, tylko sobie ją postawiłem. I w sąsiednim [bloku] mieszkał komendant milicji. I oczywiście się zainteresowali, co to jest. Skąd to się wzięło i dlaczego to ma tak być. I potem doszły do mnie takie plotki, że to podobno ja jestem jakiś wysoki funkcjonariusz i to jest jakaś specjalna satelita do odbioru specjalnych danych. Nawet nie wiedzieli, że to jest telewizja. I [powiedzieli]: „Nie ruszać tej sprawy”.

Ustalenie, czy organa podlegające Ministerstwu Spraw Wewnętrznych rzeczywiście zignorowały sprawę samowolnej instalacji przez Czajkowskiego anteny satelitarnej, wykracza poza przyjęte w tym artykule cele i wymaga gruntownych badań, chociażby w archiwach IPN. Nie ulega jednak wątpliwości, że w pierwszych latach problem telewizji satelitarnej dla władzy w zasadzie nie istniał. Świadczy o tym najdobitniej fakt, iż rozporządzenie Ministra Łączności datuje się dopiero na początek 1986 roku. Także z relacji Czajkowskiego wynika, że przez długi czas mógł on prowadzić swoją działalność bez większych przeszkód. Co więcej, nieuregulowany w żaden sposób status telewizji satelitarnej działał na korzyść całego przedsięwzięcia:

Ten sprzęt, jak się przewoziło przez granicę, to można było powiedzieć, że to jest odbiornik do odbioru telewizji satelitarnej. Bo to nie było w taryfie celnej. Bo wtedy nikt sobie nie wyobrażał, że coś takiego może być. To się nie mieściło w żadnych przepisach, tak jakoś szczęśliwie. W związku z tym stawka celna była zero. Bez problemu się to przewoziło. Nawet nie trzeba było tego chować i oszukiwać.

Warto w tym miejscu zauważyć, że sam świadek próbuje przedstawić własną interpretację tej dziwnej, defensywnej postawy władzy:

To było śmieszne, bo to był przecież nielegal. Przecież czasy komuny były. Ale ponieważ władza miała już wtedy kłopoty... Dowiedziałem się, że w Komitecie Centralnym była ta sprawa postawiona. Ale towarzysze machnęli: „Nie, to niewarte zwracania sobie tym głowy. Tutaj ludzie nie mają co jeść, tu podwyżki są żarcia, a my się tu jakimiś antenami dla miliarderów zajmujemy”.

Oczywiście w tym wytłumaczeniu jest sporo racji, z drugiej jednak strony wydaje się, że przymknięcie przez władzę oka na pokątny import zestawów do odbioru TV SAT wynikało z ogólnej słabości systemu socjalistycznego w dostosowywaniu się do ciągle zmieniających się warunków (zarówno tych wewnętrznych, jak i zewnętrznych). Przecież w roku 1983 czy 1984 w gospodarce planowej PRL-u nie można było uwzględnić takiego fenomenu jak telewizja satelitarna indywidualnego odbioru, bo podstawowe wytyczne dla rozwoju gospodarczego na kolejne lata tworzono w momencie, gdy nowe medium jeszcze nie funkcjonowało. Pamiętajmy także o tym, że oficjalnie przyjęty przez grupę RWPG plan rozwoju socjalistycznej telewizji satelitarnej dla państw Europy Środkowej przypadał dopiero na lata 1990-1993.

Nie ulega wątpliwości, że fakt tego immanentnie wpisanego w gospodarkę socjalistyczną „planowego poślizgu” był niezwykle korzystny dla firm takich jak Porion. Choć na lata 80. przypada w Polsce okres gruntownych reform gospodarczych, mających na celu „urealnienie” systemu i jego liberalizację w sensie ekonomicznym, to jednak nadal niepodważalnym pozostaje dogmat o hamowaniu konkurencji, jaką dla firm państwowych mógłby rodzić coraz bardziej prężny sektor prywatny. Do roku 1989 absolutnie niewyobrażalną była sytuacja, w której jakiś rzemieślnik czy też spółdzielnia rzemieślnicza wytwarza więcej produktów danej kategorii aniżeli specjalizujący się w ich produkcji moloch państwowy. Podobnie rzecz miała się z handlem i wszelkiego rodzaju usługami. A zatem jedynym obszarem, gdzie „prywaciarze” mogli się wykazać, były gospodarcze luki wynikające ze zbyt powolnego mechanizmu aktualizacji harmonogramu rozwoju państwa<sup>21</sup>.

Po tym, gdy Marek Czajkowski zainstalował antenę satelitarną w swoim bloku, a następnie za pomocą sieci AZART udostępnił programy sąsiadom, o jego firmie

<sup>21</sup> Por. D.T. Grala, *Reformy gospodarcze w PRL (1982-1989). Próba uratowania socjalizmu*, Warszawa 2005, s. 260, 268-269.



zaczęło robić się głośno. Automatycznie pojawili się też pierwsi klienci złaknieni sygnału z kosmosu. Rekrutowali się oni zasadniczo z dwóch kręgów społecznych:

Byli ludzie biznesu, ale tego prywatnego biznesu. Byli artyści: aktorzy, muzycy. Do nas często przyjeżdżał Krajewski. Bo tam były programy muzyczne na satelicie. Głównie byli [jednak] ludzie z prywatnego biznesu. To byli ludzie, którzy w tamtych warunkach komunistycznych prowadzili jakieś drobne przedsiębiorstwa i stać ich było na to, żeby sobie kupić antenę za dwa tysiące dolarów.

W tej wypowiedzi uderza przede wszystkim fakt, iż rynek telewizji satelitarnej w Polsce w okresie 1983/84-1986/87 był rynkiem całkowicie zamkniętym. Mówiąc krótko, polegał on na tym, że „prywaciarze” sprowadzali niedostępny w kraju sprzęt innym „prywaciarzom”. Oczywiście sytuacja ta stanowiła odzwierciedlenie szerszych procesów społecznych. Ponieważ na lata 80. przypada szczytowy okres niedoboru na wszelkie dobra konsumpcyjne oferowane w oficjalnym obiegu, ci, którzy na skutek prywatnej aktywności gospodarczej posiadali jakąkolwiek nadwyżkę pieniędzy, niejako zmuszeni byli do innych form inwestowania wytworzonego przez siebie kapitału. Jak wykazuje Jerzy Kochanowski, nieuspołeczniona działalność „dawała duże, często nieopodatkowane i niewykazane dochody, lokowane w jak najbardziej czarnorynkowych dewizach i złocie, lub skłaniała do rozwijania technik przemysłowych, dostarczających zarówno wyżej wspomniane przedmioty tezauryzacyjne, jak i nieosiągalne na oficjalnym rynku artykuły luksusowe”<sup>22</sup>.

Owo zawężenie grupy docelowych klientów na zestawy TV SAT do kręgu „prywaciarzy” rodziło też pewne korzyści z punktu widzenia marketingowego. Ponieważ działający w sektorze nieuspołecznionym przedsiębiorcy stanowili dość zwartą, połączoną bliskimi relacjami osobistymi społeczność, wieść o nowym medium niosła się tu bez konieczności zastosowania jakiegokolwiek reklamy. Było to o tyle istotne, że przed rokiem 1987, kiedy powstało pierwsze specjalizujące się w publikacji ofert reklamowych czasopismo „Top”, informacji o prowadzeniu sprzedaży zestawów do odbioru TV SAT nie można było w zasadzie ogłosić na forum publicznym:

To była poczta pantoflowa. To jeden drugiemu sobie przekazywał. Na tą antenę satelitarną to trzeba było mieć parę złotych, w związku z czym kupowali to ludzie zamożni na tamte czasy. I jak ktoś sobie taką telewizję zainstalował i jak zaprosił gości, jak oni zobaczyli, co on ma, to było pięciu kolejnych klientów. Tych pięciu klientów dawało kolejnych pięciu klientów. Także to się odbywało taką pocztą pantoflową.

O skuteczności tej oddolnej reklamy niech świadczy fakt, iż bardzo szybko firma Porion zaczęła sprzedawać średnio 10-15 zestawów TV SAT miesięcznie. W skali roku do rąk prywatnych trafiało zatem około 100 odbiorników i anten. Je-

<sup>22</sup> J. Kochanowski, *Tylnymi drzwiami. „Czarny rynek” w Polsce 1944-1989*, Warszawa 2015, s. 20.

zeli przypomnimy sobie, że do PIR-u w latach 1986-1987 wpłynęło 260 wniosków o zezwolenie na odbiór telewizji satelitarnej, można założyć, że w dużej mierze występowali z nimi klienci firmy Porion.

Oczywiście nie trzeba dodawać, że handel sprzętem TV SAT odbywał się na szczególnych warunkach. Ponieważ komponenty elektroniczne były poza zasięgiem socjalistycznej myśli technicznej, w grę wchodził wyłącznie import z krajów zachodnich. W rezultacie w satelitarnych transakcjach złotówka traciła jakąkolwiek wartość. Aby posiadać zestaw do odbioru TV SAT, należało dysponować walutą wymiennalną. Co więcej, trzeba było zgromadzić jej sporo, zwłaszcza jeżeli pragnęło się kupić naprawdę dobry sprzęt, taki jak na przykład stanowiącą podstawę oferty firmy Porion japońską aparaturę MASPRO:

Ona miała tylko jeden feler: była droga. Wiadomo, że wszystko, co japońskie, jest zdecydowanie droższe. I taki typowy zestaw MASPRO to mógł kosztować nawet pod dwa tysiące dolarów. To były wtedy duże pieniądze. Dzisiaj to się coś takiego za darmo dostaje.

Tak wysokie koszty luksusu pod tytułem telewizja satelitarna nikogo (oczywiście spośród tych, którzy posiadali dewizy) nie zrażały. Wokół nowego medium wytworzył się bowiem niezwykle stan społecznej ekscytacji:

To był taki entuzjazm wtedy. Entuzjazm polegał na tym, że nagle był dostęp do informacji ze świata. Bo przecież była „Trybuna Ludu”, „Życie Warszawy” i pierwszy i drugi program telewizji.

Ten entuzjazm przyciągał do firmy Porion nie tylko „prywaciarzy”. Bardzo szybko u jej drzwi pojawili się pasjonaci nowych technik medialnych z całej Polski. Ich celem było jednak nie tylko wejście w posiadanie zestawu do odbioru TV SAT, ale przede wszystkim upowszechnianie telewizji satelitarnej również poza Warszawą. Czajkowski szybko zorientował się, że można wykorzystać potencjał medialnych pasjonatów, czyniąc z nich instalatorów telewizji satelitarnej. Dlatego szybko rozpoczął szkolenia pozwalające przyszłym monterom zapoznać się z podstawowymi kwestiami technicznymi TV SAT:

Myśmy się instalacją nie zajmowali jako firma. Natomiast myśmy szkolili ludzi zainteresowanych telewizją satelitarną z całej Polski. Zaczęli do nas przyjeżdżać tacy, którzy chcieli się tym zająć. Nie mieli dostępu do anten, nie mieli dostępu do sprzętu, nawet kabla koncentrycznego nie było. W związku z tym oni do nas przyjeżdżali i myśmy ich szkolili. Korzyść była taka, że oni instalowali te anteny, a myśmy te anteny za ich pośrednictwem sprzedawali.

Oni zarabiali na instalacji. Mieli też prowizję, jeżeli sprowadzili jakiegoś nowego klienta.

Ci pierwsi „profesjonalni” instalatorzy w Polsce pochodzili z różnych miast, między innymi z Krakowa, Gdańska, Turku czy Łodzi. Wśród nich był także

mieszkający w Mielcu Jerzy Lubacz. Śledząc jego działalność na terenie południowej Polski, trzeba przyznać, że Czajkowski miał dobre przeczucia co do tkwiącego w medialnych pasjonatach potencjału. Oto kilka wypowiedzi Jerzego Lubacza obrazujących, na jak szeroką skalę prowadził on działalność u schyłku lat 80. i w jak dużym stopniu jego kolejne posunięcia przyczyniały się do upowszechniania wiedzy o telewizji satelitarnej wśród Polaków:

Chciałem z tą firmą [Porion] nadal współpracować, żeby się rozwijać i brać od nich ten sprzęt i montować dla ludzi. Trudny jest start w tej dziedzinie, jak nikt nic nie wie. Więc powstał u mnie pomysł, żeby podłączyć tutaj bloki. No i pomógł mi kolega z serwisu, który zajmował się AZAR-T-em [...]. I przygotowaliśmy wkładki na osobny kanał specjalny. I w to podłączyliśmy najpierw jeden program, a później zakupiłem drugi sprzęt i podłączyłem drugi program. I podłączyłem po kolei sześć bloków.

[...]

Żeby rozpropagować cały ten... po zakupie tej anteny satelitarnej i po tym eksperymencie to tutaj robiłem tak zwane pokazy. Pokazy sprzętu satelitarnego i jego odbioru. Pokazywałem w Domu Kultury w Tarnowie w Azotach, w Rzeszowie i w Boguchwale [...]. I po tych pokazach natychmiast pojawiły się zamówienia. Pierwsze zamówienia, jakie miałem, to miałem montaż w Poznaniu – firma zagraniczna zamówiła. Dzięki gazecie ktoś tu do mnie dotarł. [...] Później robiłem i w Krakowie, i w Brzesku, i Tarnowie. To już potem tego było bardzo dużo. [...] Przyjeżdżało tu [również] masę ludzi do mnie do domu oglądać to<sup>23</sup>.

W celu przedstawienia jak najbardziej pełnego obrazu zjawiska, warto także dodać, że ponieważ monopol na handel zagraniczny w PRL-u posiadały wyłącznie spółki państwowe, szwedzka firma Porion musiała korzystać z pośrednictwa partnera krajowego. Oto co na ten temat mówi Czajkowski:

Robiliśmy to za pośrednictwem firmy, która się nazywała Labimex. To była Centrala Handlu Zagranicznego Labimex. Ale to było krótko i potem machnęliśmy na to ręką. Oni musieli być tak zwanym obowiązkowym pośrednikiem.

Zysk takiego państwowego kooperanta kształtował się na poziomie od pięciu do siedmiu procent całej wartości handlowej operacji. Z punktu widzenia firmy Porion była to bez wątpienia stawka niezwykle korzystna, w związku z czym nie musiała się ona uciekać do jakichkolwiek nielegalnych form przemytu sprzętu przez granicę.

Z biegiem lat sytuacja na rynku telewizji satelitarnej w Polsce uległa wyraźnej dynamizacji. Oprócz firmy Porion pojawili się kolejni dostawcy zestawów do od-

<sup>23</sup> Przeprowadzony przez autora artykułu wywiad zarejestrowany został dnia 3 marca 2015 roku w Mielcu.

bioru TV SAT. W roku 1988 na łamach czasopisma „Top” autor artykułu poświęconego telewizji satelitarnej nad Wisłą wymienia następujące spółki: SATELIT, PULSON, VIKOR czy SERVISCO<sup>24</sup>. Śledząc w tej samej gazecie kolumny z reklamami, można zauważyć, że w kolejnych latach do tej wciąż jednak wąskiej elity dołączały kolejne podmioty. Warto w tym miejscu wymienić chociażby działającą w Warszawie firmę ARCON, pochodzącą z Gdańska spółkę DIGITAL czy też urzędującą w Zielonej Górze firmę ROMATEC. Sytuacja wszystkich wymienionych tu importerów „drugiej fali” była o niebo lepsza aniżeli pionierów w rodzaju firmy Porion. Przede wszystkim mogli oni liczyć na dodatkowy kanał komunikacji z klientami, jakim była prasa. Oprócz wspomnianego czasopisma „Top” już na początku roku 1989 w kioskach pojawił się wydawany w Łodzi miesięcznik „TV SAT Magazyn”. O czym dobitnie świadczy jego tytuł, był on poświęcony wyłącznie telewizji satelitarnej, celując w jej dotychczasowych odbiorców i osoby planujące zakup satelitarnego sprzętu.

Nowo powstające firmy od początku korzystały także z doświadczeń organizacyjnych spółki Porion, stosując model biznesowy polegający na tworzeniu w terenie filii zajmujących się instalacją i sprzedażą sprzętu. Jak wynika z reklam drukowanych w czasopiśmie „TV SAT Magazyn” w roku 1991, firma DIGITAL dysponowała na terenie całego kraju 14 filiami, zaś spółka ROMATEC miała aż 43 ekspozytury. Jedną z nich stanowiła firma Jerzego Lubacza.

W świetle powyższych danych nie dziwi fakt, że do zdecydowanego podwyższenia satelitarnej gorączki doszło właśnie około roku 1991. Wszak istniał już wtedy sprawnie działający rynek usług związanych ze sprzedażą i instalacją sprzętu do odbioru TV SAT, do którego wykształcenia nie doszłoby z pewnością tak szybko, gdyby nie pionierskie, sięgające jeszcze roku 1983/1984 działania firm w rodzaju spółki Porion.

Warto zresztą zauważyć, że ten żywiołowy i szybki rozwój konkurencji wymusił na Marku Czajkowskim zmianę strategii biznesowej. Kolejny rozdział w dziejach firmy Porion stanowi już bowiem nie telewizja satelitarna indywidualnego odbioru, ale telewizja kablowa. Zaczynając od Żoliborza, firma Czajkowskiego do końca lat 90. „okabluje” niemal całą Warszawę. Co więcej, stworzy nawet dla swych abonentów telewizję lokalną o nazwie Porion TV. Ale to już temat na osobny artykuł. W tym miejscu chciałbym sobie pozwolić tylko na poczynienie kilku komentarzy do niektórych wypowiedzi Marka Czajkowskiego.

Przede wszystkim zwrócić uwagę należy na zjawisko entuzjazmu, jakie telewizja satelitarna wyzwała u Polaków. W liczbach bezwzględnych grono szczęśliwych posiadaczy zestawów do odbioru TV SAT było może niewielkie, ale już zjawisko oglądania tej wolnej od ingerencji czynników państwowych telewizji odbywało się na szerszą skalę. Wszak, o czym wspomina Czajkowski, powszechną praktyką był odbiór zbiorowy. On sam często gościł u siebie znajomych zainteresowanych sygnałem z kosmosu, a nawet – podobnie jak Lubacz – udostępnił go za pomocą

<sup>24</sup> *Inwazja z kosmosu*, „Top” 1987, 25 grudnia, s. 6.

sieci AZART sąsiadom z bloku. W tym sensie, nawet jeżeli władzy za sprawą zezwoleń udało się zniechęcić obywateli do posiadania telewizji satelitarnej, to i tak nie mogła ona do końca wpłynąć na ograniczenie dostępu do jej oglądania. Zresztą wydaje się, że tak naprawdę głównym czynnikiem hamującym upowszechnianie telewizji satelitarnej w Polsce nie były względy natury politycznej lub legislacyjnej, ale ekonomicznej. Po pierwsze, wraz z powstaniem w okolicach roku 1989 dużej liczby nowych firm specjalizujących się w sprzedaży zestawów TV SAT, w warunkach zwiększonej konkurencji ceny tych urządzeń zaczęły spadać. Po drugie, aby przyciągnąć do siebie większą liczbę klientów, importerzy zaczęli sprzedawać odbiorniki i anteny za złotówki. Tym samym dostęp do telewizji satelitarnej stał się możliwy nie tylko dla „prywaciarzy”, ale również dla „zwykłych” obywateli.

Ważne jest także spostrzeżenie Marka Czajkowskiego, w którym wiąże on satelitarny entuzjazm z poczuciem wolności. Jakkolwiek górnolotnie by to nie brzmiało, telewizja satelitarna za sprawą bezpośredniego, niczym niezapośredniczonego kontaktu ze światem Zachodu rzeczywiście dawała poczucie wyrwania się z oków państwa totalitarnego. Na tym zresztą polegała jej przewaga nad wideo, które w hierarchii „wolnościowych” mediów postawiłbym niżej. Potwierdza to zresztą następująca wypowiedź Czajkowskiego:

Przed wszystkim odbierałem Filmnet. To był taki ciekawy program, bo tam chyba w środek takie soft porno leciało. I to była ogromna atrakcja. Już wtedy magnetowidy były i ludzie to sobie oglądali. No ale ja miałem to z kosmosu, więc to była duża atrakcja.

Na pierwszy rzut oka soft porno i wzniosłe słowo „wolność” wydają się gryźć ze sobą. Ale gdy spojrzymy na sprawę z szerszego punktu widzenia, tak jak to widzi chociażby John Fiske czy Michel de Certeau, takie zanurzone w banalnej codzienności praktyki kulturowe mogą posiadać niezwykle silny potencjał wybuchowy<sup>25</sup>. Czego z kolei dawno już dowiódł Marshall McLuhan, medium to nie tylko przekaz, ale i sam przekazywacz. Innymi słowy: w równym stopniu ważna jest treść, którą obieramy, jak i narzędzie, za pomocą którego to robimy. Władza socjalistyczna próbowała upowszechnić wśród Polaków przekonanie, że – oglądając programy pokroju *Blżej świata* – obcują z telewizją satelitarną. Tak naprawdę odbierali oni wyłącznie programy nagrane i retransmitowane z telewizji satelitarnej. W tym wypadku nie było mowy o medialnej wolności. Ta stanowiła przywilej wszystkich tych, którzy uzyskali dostęp do bezpośredniego sygnału z kosmosu, nawiązując tym samym formę „elektronicznej teleportacji” na zewnątrz opresyjnego systemu.

Ostatnia sprawa to ów wspomniany przez Czajkowskiego „przypadek” stojący za całą późniejszą działalnością firmy Porion. Owszem, fakt, iż jego wspólnik trafił na targach w Sztokholmie na stoisko z zestawami do odbioru TV SAT, rozpatrywać można w kategoriach szczęśliwego zbiegu okoliczności. Jednak nad tym przypadkiem nadpisany był pewien szerszy układ okoliczności, które uznać należy za

<sup>25</sup> Zob. J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. K. Sawicka, Kraków 2010; M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008.

sprzyjające zaistnieniu zjawiska zorganizowanego importu odbiorników TV SAT do Polski. Chodzi tu o kluczowy czynnik zapalny, a więc kontakty zagraniczne. Tylko osoby posiadające znajomości za granicą mogły przyjąć rolę osób wdrażających nową technikę medialną nad Wisłą. Chyba najlepszym na to przykładem jest kolejny bohater mojego artykułu, Zdzisław Żniniewicz, zwany także „Zdzisławem Precyzyjnym” albo „Anteniarzem”.

## Anteniarze

Brzmi to niebywale, ale jest prawdą: w końcu lat 80. Polska z dnia na dzień wyrosła na europejskiego potentata w zakresie produkcji anten satelitarnych. Ten przedziwny sukces eksportowy był zasługą ekscentrycznego rzemieślnika ze Szczecina, który wcześniej w swym prywatnym zakładzie wytwarzał między innymi plastikowe zapalniczki czy też słynne okulary konferencyjne (używał ich nawet rzecznik prasowy rządu, Jerzy Urban). Punktem przełomowym w działalności Żniniewicza okazały się jednak anteny satelitarne. To właśnie one, jak pisał w roku 1987 reporter „Głosu Szczecińskiego”:

[P]rzyniosły mu sławę, że o pieniądzach nie wspomnę. Pokazane na ubiegłorocznych poznańskich targach zrobiły furorę. Zapachniało wielkim światem. Postęp jest bardzo szybki. Wystarczy spóźnić się miesiąc i wypada się z rynku. Żniniewicz i wszyscy z nim współpracujący nie spóźnili się<sup>26</sup>.

Jednym z tych współpracowników był Adolf Bogacki, który w kolejnych latach, już na własną rękę, produkował równie dużo anten co „Precyzyjny Zdzisław”. To właśnie w oparciu o przeprowadzony z nim wywiad odtworzę w przeważającej mierze historię satelitarnego cudu w Szczecinie. Niestety Zdzisław Żniniewicz, a więc *spiritus movens* antenowego biznesu, zmarł w roku 2007, w związku z czym w artykule tym fragmenty jego prasowych wypowiedzi stanowiąc będą tylko uzupełnienie dla opowieści Adolfa Bogackiego. Zaczniemy od wypowiedzi Żniniewicza:

Facet, który ode mnie kupuje okulary mówi mi kiedyś tak: „Słuchaj Dzisiu (dziwnie wymawia moje imię, a nazwiska w ogóle nie próbuje) – mam dla ciebie robotę. Anteny będziesz robił. Satelitarne. Wiesz, trend światowy, jak szybko zaczniesz, będziemy w czołówce”. Namawiał mnie, zachęcał, dwa razy tu przyjeżdżał, a ja nie chciałem o tym słyszeć, bo mi się wtedy okulary dwuogniskowe marzyły<sup>27</sup>.

A jednak, pomimo tej początkowej niechęci do kolejnego w swojej karierze przebranzowienia, Żniniewicz postanowił zaryzykować. Od razu zaczął też zachęcać do współpracy Adolfa Bogackiego, który podobnie jak on posiadał warsztat rzemieślniczy na obrzeżach Szczecina:

<sup>26</sup> K. Matlak, *Sława, pieniądze i...*, „Głos Szczeciński” 1987, 18-19 lipca, s. 6.

<sup>27</sup> A. Dulemba, *Skok na antenę*, „Polityka” 1986, dodatek „Polityka-Eksport-Import”, nr 15, s. 1.

On mi mówi: „Od jutra bierzemy się za anteny”. „Co ty, zwariowałeś, [nie mam] ani pojęcia, ani...”. Ale [on] mówi: „Ja u siebie mam ludzi, którzy policzą matematycznie, jak to powinno być, a nasza sprawa jest, żeby zrobić oprzyrządowanie i żeby produkować”. I tak było. I tak było<sup>28</sup>.

Efekty tego szalonego przedsięwzięcia przerosły oczekiwania wszystkich. Oto jak pierwszy test anten satelitarnych „Made in Poland” opisał w roku 1986 sam Żniniewicz:

Montujemy, szukamy satelity i nagle, cholera! Odbieramy jeden program, drugi, trzeci. Jak „moi” Szwedzi nigdy wódki nie pili, tak tym razem wszyscy chodzili w sztok zalani. Włącznie ze mną. I oni i ja wiedzieliśmy co jest grane: mieliśmy w perspektywie ciężkie miliony koron<sup>29</sup>.

Ten bezgraniczny, podlany sporą ilością alkoholu entuzjazm Szwedów był w pełni zrozumiały. Produkcja anten w Polsce miała jedną, ale za to kluczową zaletę. Jak krótko ujmuje to Bogacki: „[...] było taniej. Taniej, taniej i jeszcze raz taniej”. Bogacki wymienia także główne powody, dla których handel antenami z Polski był za granicą przedsięwzięciem niezwykle opłacalnym. Oprócz robocizny, nad Wisłą zdecydowanie taniej wychodziło wykonanie oprzyrządowania. Poza tym kurs dolara w PRL-u był tak wysoki, że realna cena anten, po jakiej sprzedawano je na Zachodzie, była wielokrotnie większa od tego, co dostawał producent krajowy.

Warto w tym miejscu doprecyzować, że początkowo dwaj rzemieślnicy ze Szczecina produkowali nie tyle anteny, co same lustra. Jak wykazuje Bogacki, całą resztę, a więc cynkowanie kołnierza (tylna część anteny) czy malowanie w lakierniach proszkowych wykonywano w Szwecji<sup>30</sup>. Nie ulega jednak wątpliwości, że stworzenie lustra było najbardziej problematycznym zadaniem. Wymagało bowiem – z jednej strony – wytworzenia formy, z drugiej: opracowania odpowiedniej technologii produkcji. Żniniewicz bardzo przezornie strzegł swoich tajemnic, głównie tych związanych z metodą produkcji formy, bo, jak mówił: „tu mi już z wielkich koncernów ludzie przyjeżdżają, żeby ją poznać”<sup>31</sup>.

Rąbka tajemnicy uchyła Adolf Bogacki, żartobliwie dodając, że jeżeli ktoś chciałby dzisiaj zastosować szczecińską technologię, to ma na to jego zgodę. Otóż okazuje się, iż wykonanie tak precyzyjnego instrumentu jak antena satelitarna, zbierająca sygnały spływające z kosmosu z wysokości prawie 36 tysięcy kilometrów, możliwe było przy zastosowaniu metod wręcz chałupniczych:

<sup>28</sup> Przeprowadzony przez autora artykułu wywiad zarejestrowany został dnia 15 września 2015 roku w Szczecinie.

<sup>29</sup> A. Dulemba, dz. cyt.

<sup>30</sup> Co ciekawe, ponieważ w Polsce nie było lakierni proszkowych, anteny, które sprzedawano na rynek krajowy, w ogóle nie były malowane. Naturalny proces utleniania aluminium sprawiał, że antena była wystarczająco matowa, żeby promienie słońca się od niej nie odbijały i nie niszczyły konwertera.

<sup>31</sup> A. Dulemba, dz. cyt.

[...] forma do wytłoczenia lustra była zrobiona z betonu. No poważnie, poważnie (śmiech). Jeszcze jest chyba tutaj u mnie któraś z matryc zrobiona z betonu. Wykonanie lustra parabolicznego nie jest wcale aż takie trudne. Nie budowaliśmy pras. [Lustra] były po prostu tłoczone powietrzem (śmiech).

To był nasz pomysł. Najpierw zrobiliśmy małą antenkę. Próbowaliśmy, czy to tłoczenie pójdzie powietrzem. No jak wyszło małe, to musiało wyjść i duże. Trzeba było [tylko] więcej powietrza (śmiech).

Ujmując rzecz jak najprościej: istniała metalowa konstrukcja, w którą wkładano kawałek aluminiowej blachy, a gdy ta została już przymocowana śrubami, przez specjalny otwór zaczynano wtlaczać sprężone powietrze. Na skutek działania jego ciśnienia bardzo ciągliwa ze swej natury aluminiowa blacha dochodziła do formy i przyjmowała jej paraboliczny kształt. Ta także wymyślna technologia produkcji szczecińskich anten miała oczywiście liczne słabości, z których największą stanowiła betonowa forma. Ale i z nią, zgodnie ze słowami Bogackiego, jakoś sobie radzono: „Jak ubytki były, to dołożyło się betonu (śmiech). Było, jak murarze mówią: lej wodę, syp piach i nie żałuj materiału”.

Oczywiście trudno zakładać, aby wytwarzane w ten sposób anteny mogły dorównać jakością urządzeniom powstającym na Zachodzie. Zresztą sam Bogacki otwarcie wymienia główne słabości swojego produktu:

[...] trzeba uczciwie powiedzieć, że talerz szwedzki był z blachy co najmniej 60-70 procent grubszej. Tamta antena była sztywna taka, a to nasze wiotkie. Dalej tamta antena cała była tłoczona, natomiast u nas wytłoczone było lustro, natomiast kołnierze wzmacniające były w zupełnie inny sposób robione.

Świadomość wszystkich tych słabości polskich produktów mieli także handlujący nimi Szwedzi, dlatego bardzo starannie ukrywali fakt, że oferowane przez nich anteny pochodzą z Polski. Gdy zatem pewnego razu w szwedzkiej prasie ukazał się artykuł o Żniniewiczu i jego działalności, Szwedzi popadli w panikę. Tak opowiada o tym Bogacki:

Kurcze... Tam się w tej gazecie w Malmö na dwie strony pojawił artykuł, jak to polski producent anten ze Szczecina... A przecież oni nas uznawali – to się teraz zmieniło – jako dziki kraj. Niedźwiedzie, a nie jakieś tam anteny. [I kontrahenci] jemu przekazali, że jak się jeszcze coś pokaże u nas, że ty robisz dla nas anteny, to zapomnij, że [choć] jedną antenę kupimy od ciebie. No bo kto kupował antenę w Szwecji, no to uważał, że ta antena jest produktem szwedzkim, a nie jakimś tam polskim.

Pomijając wszystkie wymienione wcześniej konstrukcyjne niedociągnięcia, szczecińskim antenom trzeba jednak oddać honor w dwóch punktach: po pierwsze działały, a po drugie wykonywane były ze „szlachetnego” tworzywa, a zatem aluminium. O czym bowiem świadczy wywiad z Markiem Czajkowskim, nie



wszyscy krajowi producenci anten, którzy poszli w ślad za Żniniewiczem i Bogackim, robili talerze „z blachy”. Na przykład jego podwarszawski dostawca stosował do tłoczenia luster żywice epoksydowe:

Mieliśmy takiego producenta, który produkował łódzie z tworzyw sztucznych. Takie kanu. I myśmy przywieźli taką antenę z zagranicy i zlecieliśmy mu zrobienie formy. I on na bazie tej jednej czaszy, którą mu dostarczyliśmy, produkował nam te anteny do tych odbiorników, które myśmy sprowadzali ze Szwecji.

On tych czasz nawet później dość dużo robił. Przestał nawet łódki robić, bo robił dla nas cały czas czasze.

Pozwoliłem sobie poruszyć temat materiału, z jakiego wykonywano w PRL-u anteny satelitarne, nie tylko po to, by dowartościować produkty szczecińskich rzemieślników. Trzeba pamiętać, iż w latach 80. dostęp sektora prywatnego do rynku surowców był poważnie ograniczony. W rezultacie zdobycie aluminium było nie mniejszym wyzwaniem aniżeli budowa matrycy czy wymyślenie technologii produkcji. W początkowym okresie swej działalności Bogacki i Żniniewicz musieli się uciekać do „czarnorynkowych” metod uzyskiwania deficytowego materiału. Z czasem jednak, gdy o polskich antenach satelitarnych zrobiło się głośno, państwo zaczęło spoglądać na szczecińskich rzemieślników bardziej przychylnym okiem. Zakład Adolfa Bogackiego otrzymał nawet pod koniec lat 80. status jednostki innowacyjno-wdrożeniowej. Wynikały z tego wymierne korzyści:

Jak ja miałem tę jednostkę innowacyjno-wdrożeniową, ja mogłem kupować maszyny, mogłem budować obiekty i miałem ulgi (tak zwane ulgi inwestycyjne). Ale te ulgi należały się tylko wtedy, jak płaciłem podatki.

Bogacki nie kryje zresztą sentymentu za tymi dawnymi formami wspierania prywatnej przedsiębiorczości przez państwo:

Wbrew pozorom, jak się dzisiaj uważa, że to wszystko, co w dawnych czasach, co za tej tak zwanej komuny było takie złe, to wcale tak nie jest. Bo też byli ludzie mądrzy. Chociażby na przykładzie tych jednostek innowacyjno-wdrożeniowych [to widać]. [...] To była ustawa rządowa na to.

Robiło się robotę. Ludzie mieli zatrudnienie. W przypadku eksportu wpływały dewizy. No dlaczego nie pomóc temu... Nie weźmiemy podatku, jak on coś wybuduje.

Oczywiście można się spierać o to, czy rzeczywiście tego rodzaju inicjatywy gospodarcze rządu schyłkowego PRL-u były efektywne, czy też dobre wspomnienia Bogackiego o jednostkach innowacyjno-wdrożeniowych funkcjonują na zasadzie sentymentu za dawnym państwem opiekuńczym, które stara się maksymalnie regulować rynek. Jak dowodzi Dariusz T. Grala:

Reżim w latach osiemdziesiątych, wdrażając projekt reformy gospodarczej, usiłował usprawnić sektor państwowy [...]. Tymczasem dużą dynamikę

wzrostu tak pod względem liczby jednostek gospodarczych, zatrudnienia i sprzedaży wykazywały przedsiębiorstwa prywatne, a nie zakłady państwowe. Sytuacja taka nie podobała się wielu działaczom wyższego szczebla PZPR, w związku z czym w praktyce gospodarczej stosowano wiele barier rozwoju sektora nieuspołecznionego<sup>32</sup>.

Warto także przypomnieć, iż pod koniec lat 80. na łamach prasy dochodzi do krytyki jednostek innowacyjno-wdrożeniowych. Magda Sowińska w swym artykule *Pod górkę* zauważa, że:

po dwóch latach istnienia ustawy o jednostkach innowacyjnych straciła ona praktycznie rację bytu. Przedstawiciele jednostek już od początku tego roku zastanawiają się na czym właściwie polegają preferencje, którymi ponoć – w intencji ustawodawcy – są objęci. Nowe rozwiązania, które funkcjonują w naszej gospodarce, zwłaszcza te od stycznia 1989 roku, gwarantują wszystkim przedsiębiorstwom warunki korzystniejsze, a co najmniej porównywalne z tymi, jakie zapisano w ustawie o jednostkach innowacyjnych<sup>33</sup>.

Wydaje się raczej, że sukces anteniarzom ze Szczecina, podobnie jak wcześniej importerom, zapewniło wykorzystanie pewnej luki w systemie gospodarki planowej. W tym wypadku chodziłoby nie tylko o dostarczanie produktu, który znajdował się poza zasięgiem przedsiębiorstw państwowych, ale w ogóle o sam fakt przetwarzania surowca, jakim było aluminium, i sprzedaży go w postaci anteny satelitarnej za wyższą cenę. Na co wskazują liczne artykuły prasowe z końca lat 80., krajowy eksport miał charakter iście patologiczny. Prym na rynkach zagranicznych wiodły bowiem wyłącznie zakłady zajmujące się wydobywaniem surowców naturalnych (na przykład kopalnie węgla i siarki), ewentualnie ich wstępną obróbką (huty). Nikt natomiast nie przywiązywał wagi do rozwoju zakładów przetwarzających surowce na konkretne produkty. Oczywiście taka strategia eksportowa gwarantowała bezpośredni zysk bez konieczności ponoszenia kosztów inwestycyjnych w zapóźnioną technologicznie branżę przemysłową. Z drugiej jednak strony, na skutek tej ekonomicznej krótkowzroczności państwo ponosiło ogromne straty, albowiem surowiec jest zawsze kilkakrotnie tańszy aniżeli wytworzony na jego bazie konkretny produkt<sup>34</sup>. Anteniarze ze Szczecina ewidentnie szli pod prąd tej nieudolnej strategii eksportowej PRL-u, co przyczyniło się do ich sukcesu.

Na koniec warto także dodać, że Żniniewicz posiadał niezwykle zdolności marketingowe, które w równym stopniu jak za granicą wykorzystywał w kraju. W przywołanej na samym wstępie relacji reportera „Głosu Szczecińskiego” pojawia się informacja o furorze, jaką anteny Żniniewicza wywołały na Targach Poznańskich. Jak wynika z relacji Adolfa Bogackiego, do satelitarnego stoiska pchały się tłumy:

<sup>32</sup> D.T. Grała, dz. cyt., s. 268.

<sup>33</sup> M. Sowińska, *Pod górkę*, „Top” 1989, 13 października, s. 13.

<sup>34</sup> Zob. J. Baczyński, *Przeciaganie kabla*, „Polityka” 1986, dodatek „Polityka-Eksport-Import”, nr 8, s. 4.

To był chyba 1986 rok, Targi Poznańskie. Najbardziej oblegane stanowisko w ogóle – dział telewizji satelitarnej. Była taka Walasiakówna, kilka tych dziewczyn – miss Polski. Także atrakcje były przednie. Można było patrzeć na ekran. Co tam szło: bez przerwy ta muzyka zachodnia. Dwa czy trzy telewizory. Z tego, co pamiętam, to było w przyczepie kempingowej na terenie targów to stoisko.

To, co się działo... Ja pamiętam, wracaliśmy z urlopu z żoną przez Poznań. No to mówię, chodź, wstąpimy na te targi. Kurcze. Młodzieży. Oblepiona wkoło. Kto tam mógł [coś] dojrzeć.

Zresztą nie tylko Poznań uzyskał możliwość zasmakowania w urokach telewizji satelitarnej. O czym donosi czasopismo „Ekran”, w tym samym roku Żniniewicz ze swoim objazdowym stoiskiem TV SAT dotarł do Warszawy<sup>35</sup>. Tak tamto wydarzenie wspomina Marek Czajkowski: „Ja na tym pokazie byłem. Widziałem to, co on tam zrobił. No to był taki pokaz przed Pałacem Kultury. I tam sobie mógł każdy podejść i zobaczyć. On tam pokazywał, co to jest”.

Bez wątpienia te innowacyjne jak na ówczesne czasy działania marketingowe w dużym stopniu przyczyniły się do upowszechnienia wśród Polaków świadomości istnienia fenomenu telewizji satelitarnej i tym samym kładły podwaliny pod późniejszy rynek sprzedaży anten. A ten bardzo szybko się rozrósł, o czym dobitnie świadczą następujące słowa Adolfa Bogackiego: „Było ogromne zapotrzebowanie na Polskę, Ukrainę, Białoruś, Niemcy”. W kraju najważniejszymi klientami dla szczecińskich anteniarzy byli instalatorzy, tacy jak Jerzy Lubacz, który zaopatrywał się w anteny właśnie u Bogackiego. Oczywiście przy tak chłonnym rynku bardzo szybko pojawili się nowi producenci anten. Jak twierdzi Bogacki, na początku lat 90. dużo talerzy wytwarzano na Podkarpaciu i w Warszawie.

Podobnie zatem jak w przypadku importerów elektronicznych komponentów do zestawów TV SAT, także sektor produkcji anten był u zarania III RP w pełni uformowany. Pozostawało już tylko tłoczyć blachę i wprowadzać kolejne udoskonalenia. Dla przykładu Adolf Bogacki na przestrzeni kilku lat opatentował wiele nowych rozwiązań w zakresie mocowania anten, a także około roku 1995 wszedł w posiadanie własnej lakierni proszkowej.

\*\*\*

Dzisiaj, kiedy czasy satelitarnej gorączki mamy dawno za sobą, a dostęp do coraz to nowszych mediów umożliwiających niczym nieskrępowaną komunikację uznawany jest niemalże za jedno z gwarantowanych praw obywatelskich, przedstawione w tym artykule historie pionierów polskiego rynku TV SAT nabierają posmaku baśniowych legend o rycerzach zmagających się ze smokami, a jeszcze częściej z wiatrakami. Dlatego też warto nieustannie spoglądać

<sup>35</sup> *Telewizja satelitarna ruszyła...*, „Ekran” 1987, nr 24, s. 14-15.

w przeszłość wykraczającą poza rok 1989, a tym samym, jak słusznie zauważa Kurczewski, reinterpretować terażniejszość. Także transformacja może ulec transformacji.

*Tekst powstał w ramach projektu badawczego Nowe Media PRL. Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/07/B/HS2/00419.*

### **Boxes, dishes and the country's transformation. The early days of satellite television in Poland**

This article describes the expansion of satellite television within the context of the socialist system. In the first part of the study, the broader technical and political background of the process have been characterized. In the second part, which is mainly based on interviews conducted with satellite TV equipment dealers and satellite dish manufacturers, the author explores the ways in which the medium was adopted by Poles in the 1980s.

# Natalia Szeligowska

Uniwersytet Łódzki

## ***Wszystko jest dla ludzi. Młodzi widzowie w Polsce w okresie transformacji systemowej i ich pierwsze doświadczenia z kulturą audiowizualną***

Niniejszy tekst jest efektem przeprowadzonych przeze mnie w czerwcu 2015 roku badań jakościowych na grupie ośmiu respondentów, których wczesny wiek szkolny przypadł na lata dziewięćdziesiąte. Analiza uzyskanego materiału (wywiadów metodą historii mówionej) dokonana na podstawie transkrypcji pozwoliła na częściowe uchwycenie sylwetki młodego widza w Polsce w okresie transformacji systemowej. Warunkiem wstępnym uczestnictwa w badaniu był odpowiedni wiek uczestników, dlatego respondentami są mężczyźni w wieku od 27 do 33 roku życia.

Badany	A	B	C	D	E	F	G	H
Rocznik	1989	1989	1988	1988	1987	1985	1984	1983

Wśród badanych znalazły się zarówno osoby, które dorastały na wsiach, jak i te, które dorastały w dużych miastach (Łódź, Trójmiasto). Zadawane im pytania miały charakter ogólny i – w zależności od tego, jaki był przebieg wywiadu – ulegały odpowiedniej modyfikacji. Pytani o swoje uczestnictwo w kulturze audiowizualnej w latach dziewięćdziesiątych mężczyźni opowiadali między innymi o swoich pierwszych doświadczeniach z telewizją, kasetami VHS i kinem.

W tym miejscu warto zaznaczyć, że w planach mam przeprowadzenie analogicznego badania na próbie złożonej z kobiet, co pozwoli na uzyskanie pełniejszego obrazu tego, jak wyglądało uczestnictwo młodych widzów w kulturze audiowizualnej lat dziewięćdziesiątych.

## Programy telewizyjne

Zapytani o swoje ulubione seriale i programy telewizyjne z dzieciństwa respondenci najczęściej wymieniali serial animowany *Batman* (wspomina o nim czterech z ośmiu badanych) i nadawany wówczas na stacji RTL 7 *Dragon Ball* (4/8). Dużą popularnością cieszyła się także polsatowska *Czarodziejka z Księżycy* (3/8). Innymi chętnie przywoływanymi przez mężczyzn serialami animowanymi były: *X-man*, *Spiderman*, *Kacze opowieści*, *Chip i Dale Brygada RR*, blok programowy *Walt Disney przedstawia* w TVP1 oraz serie kojarzone przez nich ze stacją Cartoon Network (*Space Ghost*, *Captain Caveman*, *Scooby-Doo*, *Kocia ferajna*, *Johnny Bravo*) i Polonią 1 (*Yattaman*). Z seriali aktorskich najczęściej przywoływano *Herkulesa* z Kevinem Sorbo, *Nowe przygody Supermana* z Deanem Cainem oraz wzorowany na japońskich serialach Super Sentai *Power Rangers* (3/8). Dwóch na ośmiu respondentów wspomniało o *McGyverze*, *Drużynie A*, *Z Archiwum X* i *Twin Peaks*, a w wypowiedziach pojedynczych badanych padły tytuły takie jak *Doktor Quinn* czy *Kroniki młodego Indiany Jonesa*. Warto zauważyć, że żaden z respondentów nie wspomina szczególnie polskich animacji i seriali (za wyjątkiem *Przygód Misia Colargola* i serialu *Wow*). Zdaniem jednego z badanych (H) brakowało w nich tak zwanego ducha przygody i czynnika fantastycznego, zdaniem innego (G) – „walki z prawdziwym złem”.

**G:** [o stacji Tele-24] [...] tam leciały najfajniejsze rzeczy. Nie takie zgrzebne bójki, nie takie rzeczy dla dzieci, tylko dla takich dorosłych dzieci, prawdziwych, wiesz, twardzieli, którzy lubią *Czarodziejkę z Księżycy*. To nie były kreskówki o jakimś psie, o Reksiu, którego, wiesz... jak go szanować? *Zaczarowany ołówek*? Nie no, *Zaczarowany ołówek*, wiadomo, był niezły, ale nie walczył z czymś autentycznym, z takim wiesz – wielkim złem! Z takim wielkim złem walczyła właśnie *Czarodziejka z Księżycy*.

**H:** Przygoda, kryminał, fantasy! Jakieś takie rzeczy, których w polskich bajkach jakoś nie uwzględniano. Jak tak sobie przypominam, najbardziej epicką polską bajką był *Miś Colargol*, bo on faktycznie – w kosmos leciał, na Dzikim Zachodzie był. Wszystko to miało taki swój urok, no... mniej rozmachu, ale urok miało. Generalnie ja zawsze wołałem takie historie, w których się dużo dzieje, postacie dokądś podróżują.

Z polskich produkcji telewizyjnych wymienione zostały także programy dla dzieci: *Tik-Tak*, *Ciuchcia* i *Teleranek* (respondenci mówili o nich bez większego entuzjazmu) oraz programy rozrywkowe: *Dziennik Telewizyjny* Jacka Federowicza i *Śmiechu warte*, które, jak podkreślali badani, oglądano w ich domach, ponieważ wówczas wydawały się niezwykle zabawne. Trzech spośród respondentów przyznało, że próbowało obejrzeć któryś z tych programów jeszcze raz po latach, jednak eksperymenty te skończyły się wielkim zawodem, gdyż – jak mówi jeden z nich (H) o *Dzienniku Telewizyjnym* – „tego się nie da oglądać”.

Co ciekawe, ponad połowa badanych w swoich wypowiedziach przywoływała konkretne godziny emisji ulubionych programów, chociaż tylko jeden z respon-

dentów (H) zdecydował się przed wywiadem sięgnąć po udostępnione do wglądu materiały stymulacyjne (losowo wybrane ramówki wszystkich ówczesnych stacji telewizyjnych z lat 1990-1999) i nawet on nie poświęcił im zbyt wiele uwagi (większość z badanych odrzuciła ową możliwość, twierdząc, że wystarczająco dobrze wszystko pamięta). Dotyczy to przede wszystkim dwóch seriali rysunkowych – *Batmana* i *Spider-Mana*. Godziny emisji tej drugiej serii szczególnie zapadły w pamięć jednemu z badanych (E), który przywołał nawet swoje wspomnienia związane z decyzją TVP o zmianie godziny emisji tego serialu.

**E:** Biegłem ze szkoły do domu, bo leciał *Spider-Man: The Animated Series*, to chyba było na TVP o godzinie 15.00. Akurat sprawa była o tyle fajna, że w podstawówce szkoła była pół kilometra od domu w wiosce, więc to był krótki spacer. No ale kiedy tam się zajęcia kończyły, powiedzmy za piętnaście trzecia, to trzeba było troszeczkę tej prędkości nabrać, żeby zdążyć. Później, kiedy serial przenieśli na godzinę 10.00, to chyba miało związek z tym, że w innych szkołach, w większych miastach, zajęcia były takie jakby na dyżury, jakby to powiedzieć... na zmiany, to po prostu oglądalność sławniejsza była rano. Albo też ktoś w Telewizji Polskiej po prostu podjął bardzo kretyńską decyzję i zarządził ten serial, co nie byłoby pierwszym takim przypadkiem w historii tej telewizji, no ale z 15.00 przeszedł na 10.00 i niestety trzeba było wagarować, żeby go oglądać, a... a to były jeszcze czasy, kiedy nie można było sobie spokojnie ściągnąć z Internetu, nie mieliśmy też nagrywania w odtwarzaczu. Był sam odtwarzacz VHS-ów bez możliwości nagrywania, więc bardzo ucierpiałem z tego powodu.

Jeden z badanych (F) przy okazji wspomnienia serialu *Twin Peaks* przywołał także dokładną godzinę jego emisji, czyli 21.00.

**F:** Hm, takim rykoszetem wtedy też docierał, oczywiście to było nieco później, oglądany po godzinie 21.00 razem z mamą *Twin Peaks*. Tak naprawdę zdałem sobie niedawno sprawę, że *Twin Peaks* znałem już bardzo dobrze po tym właśnie pierwszym seansie w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych i to też jeszcze, według mnie, jakoś wpłynęło na moją psychę. Bardzo mocno odcisnęło swoje piętno.

## Wypożyczalnia kaset wideo

Bardzo dużym podobieństwem cechują się wspomnienia wszystkich badanych (niezależnie od tego, czy dorastali oni w dużym mieście, czy na wsi) dotyczące wypożyczalni kaset wideo. Część z nich pamięta dokładnie, kiedy i z kim chodzili wypożyczać filmy, i przywołuje związane z tym wspomnienia. „Tam jeździliśmy co niedziela” – opisuje na przykład jeden z mężczyzn (B) swoje wypadki do wypożyczalni z ojcem. Wszyscy badani zdają się zwracać szczególną uwagę na możliwość interakcji, jaką zapewniały wycieczki do wypożyczalni kaset wideo, które nierzadko angażowały całe rodziny. W wielu przywoływanych przez responden-

tów wspomnieniach to kasety VHS były tematem rozmów, a nawet powodem spotkań z rodziną i znajomymi.

**B:** Moi rodzice zawsze namawiali mnie bardzo do oglądania filmów. Eee, jak mój tata wychodził do wypożyczalni, dla mnie specjalnie, po jakies filmy, to ja pamiętam takie, takie wspomnienie jak... właśnie on wychodził i mojej mamie się przypomniało, żeby mi coś wypożyczyć. Właśnie wpadła na jakiś pomysł, żeby mi wypożyczyć jakiś film i wychyliła się z okna, i, haha, wiesz, jak to było w latach dziewięćdziesiątych – matka, która wychyla się z okna i wrzeszczy coś tam na podwórko, nie? To była dokładnie ta scena, tylko krzyknęła mu wtedy „Wypożycz mu *Beetlejuice’a!*”

**C:** Miałem wypożyczalnię kaset pod nosem, więc w piątek brałem kilka sztuk, żeby trzymać je cały weekend. Pamiętam ścianę z filmami ninja, te urocze, białe pudła zastępcze i nakaz przewijania. Najczęściej brałem *Akademii Policyną*, *Wojownicze Żółwie Ninja*, *Karate Kida*, *Trzech małych latów ninja* i *Transformers: The Movie*.

**E:** Z wypożyczalni pamiętam, że wróciłem kiedyś z kilkoma filmami z Godzillą. Trochę nie byłem świadomy, co to jest. Była kreskówka Hanny-Barbery o Godzilli strasznie wypaczająca ten koncept... Ona leciała w sobotnim paśmie rano, no to zobaczyłem, że jest Godzilla, i skojarzyłem z tym. Tata był trochę bardziej świadomy, co to jest, i był przekonany, że mnie to zawiedzie. Natomiast kiedy zobaczyłem, że jest to coś zupełnie innego niż to gówno, co leci w telewizji, to byłem jeszcze bardziej uradowany, że tam jest jakiś wielki potwór, który zije ogniem. A nawet nie ogniem, tylko tymi... promieniami radioaktywnymi. I demoluje miasto!

Jeden z respondentów (G) szczególnie podkreślał, że pracownicy wypożyczalni pełnili w tamtych czasach funkcję „przewodników” po świecie kaset wideo, których zadaniem było informować klientów o tym, co warto zobaczyć.

**G:** No więc z latami dziewięćdziesiątymi to, co mi się najbardziej kojarzy, to są kasety wideo i to, że spędziliśmy z bratem długie dni, oglądając filmy na kasetach wideo, i tam rzeczywiście często pożyczaliśmy te filmy i nie było wiadomo, na co się trafi. To było tak, że brałeś to po okładkach, tego było takie multum, można było sobie w wypożyczalni kaset wybierać, no i oglądaliśmy tego mnóstwo, bardzo się cieszyłem. Filmy takie, jak [podeksycytowanym głosem – dop. aut.] *Krótkie śpięcie*, filmy takie, jak ten, którego tytułu nie pamiętam, o mordercy, który się przenoślił przez prąd i opętywał miksery i różne urządzenia domowe<sup>1</sup>. Mnóstwo rzeczy, których po prostu nie pamiętasz, a jakoś do ciebie wracają. Jakby estetyka kaset wideo to jest jedna rzecz... [...]. Pan z wypożyczalni kaset wideo był dla mnie rzeczywiście takim trochę przewodnikiem. Można go było zawsze dopytać

<sup>1</sup> Film, o którym wspomina badany, to najprawdopodobniej *Elektroniczna zjawia* (*Ghost in the Machine*) Rachela Talalaya z 1993 roku.



i jakby, jakby dowiedzieć się, co by polecił, co jest nowego. Ja zawsze chodziłem do... miałem taką osiedlową wypożyczalnię kaset wideo, była przy jakimś takim domu, eee, przy jakiejś takiej świetlicy dla dzieci, takiej osiedlowej. Potem była jeszcze jedna przy szkole. Rosły te wypożyczalnie jak na drożdżach. I tam rozmowa z gościem od VHS-ów, pamiętam, że zawsze była taka, że można się było wszystkiego dowiedzieć – a co jest nowego, a kiedy będą nowe filmy, że taki film będzie. I on to wszystko wiedział. I to nie było tak, że jakoś z gazet się dowiadywałem, tylko właśnie ja nie czytałem żadnej prasy, jeśli chodzi o filmy – ja się dowiadywałem właśnie od pana od kaset wideo.

Jak twierdzi jeden z respondentów (E), lata 1990-1995 były złotym okresem wypożyczalni nawet na mazurskich wsiach. Inny badany (C), który – choć, jak sam stwierdził, mieszkał na tak zwanym „wygwizdowie” – to wypożyczalnię kaset wideo miał „pod nosem”. Reakcja badanych na pytanie o wypożyczalnię była zdecydowanie najbardziej entuzjastyczna. Z wielką przyjemnością opisywali oni, jak to „regularnie wynosili stamtąd tony VHS-ów”, i wspominali swoje najlepsze filmowe odkrycia związane ze spacerem wzdłuż zapełnionych filmami półek i wybieraniem filmów „po okładkach”.

## Odtwarzacze i kasety wideo

Wspomnienia części z respondentów związane z ich wizytami w wypożyczalniach kaset wideo muszą jednak dotyczyć przede wszystkim drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych, gdyż większość z nich podkreślała, że stosunkowo późno nabyto w ich rodzinie odtwarzacz kaset VHS, a jeden z badanych (B) poza lokalną, osiedlową wypożyczalnią wylicza wypożyczalnię Beverly Hills Video w Łodzi, która została otwarta dopiero w 1997 roku. Badani – mówiąc o pochodzeniu swoich domowych magnetowidów – często podkreślają, że sprzęt tego typu był wówczas bardzo drogi.

**B:** Pamiętam, że mój ojciec dobrze jeszcze wtedy zarabiał, więc kupił taki super telewizor Sony, i stać nas było na super magnetowid, więc bez przerwy, wiesz, oglądaliśmy.

**G:** Pamiętam pierwsze doświadczenie z VHS-ami. Było takie, że mama przywoziła wideo z Japonii, bo była na stypendium w Japonii, i kiedy mieliśmy to wideo w domu, mieliśmy dość mało kaset, które mogliśmy oglądać, i ruszył taki długi obieg, żeśmy się wymieniali tymi kasetami ze sobą, kiedy nie było jeszcze takiej sieci wypożyczalni. Bo ja dosyć wcześnie miałem wideo i na przykład ojciec z pracy przynosił jakieś takie pirackie VHS-y zgrane od kogoś. Nie wiadomo, skąd to przyszło.

**H:** Mój pierwszy VHS wiąże się z głupią historią. Miałem dość późno [magnetowid – dop. aut.], w 1996 roku, wcześniej moi koledzy mieli i był VHS na świetlicy w szkole, i tam obejrzałem jeszcze raz *Gwiezdne wojny*,

eee, i, i, i *Akademię Policijną*. [...] W 1996, ponieważ ja byłem wtedy już mega fanem kina, a wiąże się to z... Zmarł mój dziadek i dostałem w spadku po nim ten VHS. Dostałem urządzenia, na które nas nie było stać. A dziadek mieszkał długi już czas w Szwecji u siostry mojej mamy. Kiedy zmarł, po prostu stwierdzili, że całość tego sprzętu, tego ekwipunku, który posiadał u siebie w mieszkaniu, przywiozą nam. Dzień, w którym przyjechał samochód, w którym na przyczepie był nowy telewizor – znaczy nowy, dla nas nowy, stary jakiś tam – dwudziestocalowy Panasonic, wow! [...] No więc, Panasonic, VHS, jeszcze ciocia mi zgrała kasety z bajkami Disneya po szwedzku, wieża do słuchania... No, po prostu, pamiętam, że to był jeden z najszcześniejszych dni w moim życiu.

O różnych osobliwościach związanych ze zdobywaniem kaset VHS respondenci opowiadali z równie wielkim entuzjazmem jak o swoich pierwszych wycieczkach do wypożyczalni. W tym przypadku doświadczeń było tyle, ilu respondentów. Część z nich do tej pory nie potrafi dokładnie odpowiedzieć na pytanie, skąd właściwie w ich domach brały się kasety wideo z filmami (G: „Nie wiadomo, skąd to przyszło”). Wielu badanych wspomina VHS-y „pożyczone od kuzynki” lub wujków z olbrzymią kolekcją kaset. Respondent, którego wypowiedź cytuję powyżej (H), mówi o cioci, która „zgrała mu kasety z bajkami”. Pozwala to twierdzić, że kasety VHS pomagały w utrzymywaniu kontaktów z krewnymi.

**A:** Z ojcem oglądałem jako dzieciak mnóstwo horrorów, często na jakichś niemieckich kanałach z satelity czy na VHS-ie jakimś, który udało mu się przynieść... Mieliśmy wtedy jeszcze wcześniej jeden magnetowid, na który on przynosił VHS-y – nie wiem, czy nagrywane, czy wypożyczone jakieś, czy coś mi przegrywał, czy coś. W każdym razie oglądałem z nim dużo horrorów i science fiction. Eee, a mój wujek miał właśnie ogromną kolekcję VHS-ów. Ogólnie z polskimi filmami, ale nie tylko. No właśnie między innymi dzięki mojemu wujkowi poznałem *Zabójczą broń* i właśnie taką sensację amerykańską. Choć nie powiem, że on mnie jakoś tym zaraził, ale ten, na pewno był, no, po angielsku się mówi, wiesz, *enabler*, takim „umożliwiczem” tego, że mogłem zakochać się w takich, eee, w takich filmach.

**B:** Mieliśmy, mieliśmy w pizdę tych, tych kaset, bo ojciec je też nałogowo kupował. Tak, tak, za gruby hajs. *Speed: Niebezpieczna prędkość*, wiesz, szklane pułapki i zabójcze bronie. To wszystko, wszystko było na gablocie, wiesz, w salonie. Było mnóstwo tych kaset.

**F:** Mój tata przez jakiś czas był mechanikiem samochodowym i, wiesz, pracował też wieczorami na naszej stacji benzynowej. Oj, ta stacja benzynowa po pewnym czasie – ale to chyba był już taki schyłek jednak – stała się też wypożyczalnią kaset VHS i pamiętam, że do dzisiaj zostały mi stamtąd kasety, których nie pozwoliłem obciąć, kiedy interes jednak był zamykany... To była właśnie kasetka *Masters of the Universe*, czyli z filmem, który był jednak produktem lat osiemdziesiątych, ale była też kasetka, która, hm, na

którą każdy się rzucał, myśląc, że to już *Mortal Kombat*, czyli film, który był niedawno całkiem w kinie i pojawił się na VHS-ie. Tak naprawdę to była tylko taka 75-minutowa animacja, która wprowadzała właśnie do wątków filmu *Mortal Kombat*, a na okładce byli filmowi bohaterowie, i to było takie, takie, no...

**H:** Pamiętam *Piękną i Bestię* po szwedzku, uczyłem się na pamięć piosenek, nic nie rozumiałem. To znaczy te historie były tak prosto opowiedziane, że to było jasne. Jeszcze piracka kopia, ten obraz mi się tam rozjeżdżał...

## Filmy

Jeśli chodzi o konkretne tytuły, wyliczano filmy takie jak: *Gwiezdne wojny*, *Indiana Jones*, *Park Jurajski*, *Waleczne serce*, *Niekończąca się opowieść*, *Speed*, *Niebezpieczna prędkość*, *Zabójcza broń*, *Powrót do przyszłości*, *Robocop*, *Akademia Policyjna*, *Gremliny 2*, *Interkosmos*, *Ace Ventura: Psi detektyw*, *Superman*, *Batman*, *Terminator 2* czy *Predator*. Często z ust respondentów padały określenia w stylu „typowe sensacyjniaki” czy „szklane pułapki i zabójcze bronie”. Warto zauważyć, że tylko jeden z badanych (E) uważał je za określenia pejoratywne i z takim zamiarem też ich używał. Choć większość respondentów zauważała po latach, że ich ulubione filmy często były po prostu „kiepskie”, to jednak nie oceniała ich zbyt surowo. Kilku z nich podkreśla, że filmy te oglądało się wówczas po kilka, kilkanaście razy, tak, że potem znało się je „na pamięć”. Wszystko to sprowadza się do prostego wyrażenia użytego przez jednego z respondentów (C): „wszystko jest dla ludzi”. Uwagę zwraca również to, że w wyliczance ulubionych filmowych tytułów z dzieciństwa wymienianych przez mężczyzn pojawia się wiele filmów nakręconych z myślą o starszych widzach. Dwóch badanych (C, F) szczególnie zapamiętało sytuacje, w których pozwolono im na obejrzenie filmów, których prawdopodobnie (ze względu na wiek) nie powinni byli oglądać.

**C:** Byłem jedynakiem, którego wychowywała samotnie mama, więc miałem fory i żadnej walki [o pilota] nie było, bo najczęściej oglądaliśmy podobne rzeczy. Powinno mi się zabraniać pewnych rzeczy, bo miałem traumę pół życia z powodu tego, że mama zostawiła mnie z *Laleczką Chucky*, mówiąc, że to tylko film. Miałem pełne gacie. Pamiętam, że nałogowo oglądaliśmy serial *Życie jak sen*, przez który pokochałem klasyczne kino, i jakieś latynoskie telenowele – *Maria Celeste*, *Luz Clarita*. Wszystko jest dla ludzi.

**E:** Tam, w tych pierwszych latach, kiedy jeszcze nie weszła nowa ustawa<sup>2</sup>, to nie było w żaden sposób regulowane, każdy mógł tym handlować, nieważne, czy to miał te VHS-y legalnie, czy były tam przegrywane dziesiąty raz z niemieckiej kopii. Tego było mnóstwo. To się odbijało też na jakości tych filmów. Na szczęście miałem rodzinę, w której byli w miarę świadomi tego, co warto obejrzeć, a co nie, więc nie musiałem oglądać jakichś gów-

<sup>2</sup> Ustawa z dnia 4 lutego 1994 roku o prawach autorskich i prawach pokrewnych.

nianych filmów karate ani sensacyjniaków... Raczej miałem dobrze wyselekcjonowane te filmy.

**F:** Pamiętam taką sytuację, kiedy oglądałem już któryś raz, to były też lata 90., któryś raz oglądałem już *Zabójczą broń 2* i pamiętam, że kiedy wychodziłem siku na pewnej bardzo całkiem mocnej scenie erotycznej, kiedy tam Mel Gibson chowa się z taką holenderską księgową, taką dobrą dziewczyną, ale to była bardzo fajna scena, w tym domku nad wodą, no i pamiętam, że wychodząc stamtąd, wracałem, no i moja mama wiedziała dokładnie, że znam tę scenę na pamięć, bo tak dokładnie wiem, w którym momencie wyjść, i śmiała się ze mnie, mówiąc, ile razy już widziałem tę scenę, i to było, to było takie pierwsze uczucie... ale pamiętam chyba jeszcze właśnie oglądanie *Hellraisera*, ale to jest bardzo, bardzo wczesne doświadczenie, koniec lat 80., początek lat 90., kiedy siedziałem właśnie pod kołdrą, no i rodzice wraz z wujostwem, chyba lekko podpici, bo była jakaś impreza domowa, oglądali na VHS właśnie tego *Hellraisera*, no i po prostu wydali mi się wtedy tacy strasznie głupi, moi rodzice, wiesz, że pozwalają mi na coś takiego i jeszcze śmieją się, wiesz, z powodu mojej reakcji, że tak się bałem, oglądając te sceny.

## Pierwsze doświadczenia kinowe

O ile wcześniej nie dało się wyszczególnić drastycznych różnic w relacjach respondentów wynikających z ich pochodzenia, to przy okazji pytania o pierwsze doświadczenia kinowe można było dokonać wyraźnego podziału na tych, którzy dorastali w miastach, i na tych, którzy dorastali na wsiach. Ci drudzy nie mieli możliwości zbyt często uczestniczyć w seansach kinowych, ze względu na niedogodności geograficzne. W końcu mowa o małych chłopcach, którzy nie mogli sami wybrać się do kina oddalonego o sto czy więcej kilometrów i byli w tej kwestii całkowicie zależni od swoich rodziców, którzy często woleli zostać w domu i obejrzeć film na wideo.

**C:** [o swoim pierwszym doświadczeniu kinowym – dop. aut.] *Batman i Robin* niedługo po premierze, wyświetlany na szmacie w szkolnej świetlicy. Byłem zaczarowany. Dzisiaj ludzie się z tego śmieją, ale w odpowiednim wieku łyżwy ukryte w butach i bat-karta kredytowa są najlepszymi rzeczami, jakie można pokazać na ekranie. [...] Do kina zacząłem chodzić późno i to na jakieś *Ogniem i mieczem* czy *Quo vadis*, bo mieszkałem w wygwizdowie.

Na szczególną uwagę zasługuje wypowiedź jednego z respondentów (F) na temat kina, w którym to w 1994 roku miał on okazję po raz pierwszy uczestniczyć w seansie filmowym, oglądając *Flintstonów* lub *Króla Lwa* (respondent nie potrafił rozstrząść, który z tych dwóch filmów obejrzał jako pierwszy).

**F:** Hm, a więc to będzie albo *Król Lew*, albo *Flintstonowie*. Oba te filmy oglądane były w kinie, w kinie w Krasnobrodzie, i oba te seanse kojarzą mi

się z jednym, że po prostu tak bardzo, bardzo chciałem, żeby tam był taki lektor telewizyjny, bo te filmy były skierowane dla dzieci, a lektorem w tym filmie był koleś, który czytał dialogi przez mikrofon i siedział gdzieś tam za naszymi plecami... i to było, to było mega straszne, bo ten sprzęt był takiej średniej jakości i on nie był za dobrym lektorem. [...] Jakimś wielkim fanem kina się nie stałem, a to może dlatego, że dobre kino, najbliższe, to było, wiesz, prawie 100 kilometrów ode mnie.

Inny badany (E) zauważa, że „rytm kina” w latach 90. był inny niż dzisiaj, mając na myśli to, że filmy, które na VHS-ie często można było zobaczyć dopiero rok po premierze, w kinach były wyświetlane dłużej niż ma to miejsce obecnie.

E: Seans, który szczególnie przeżyłem, to *Jurassic Park*, to chyba też był 1993 rok, a może 1994, nie pamiętam. Film z 1993, natomiast mogłem obejrzeć w 1994, bo wtedy filmy były troszeczkę dłużej w kinach emitowane. Hm, też ten rytm kina inaczej wyglądał, bo po pół roku nie można sobie było kupić już płytki czy kasety i obejrzeć. Dopiero po roku ukazywały się filmy na VHS-ach, że można było w domu obejrzeć, także... także one w kinach też dłużej były. Więc jeżeli był na premierze w wakacje 1993, to w lutym czy marcu 1994 dalej, dalej był on wyświetlany w niektórych mniejszych kinach.

Zupełnie inną kwestią jest to, że po upowszechnieniu się magnetowidów wizyty w kinie przestały być dla polskich widzów tak atrakcyjne. Już w pierwszej połowie lat 90. można było odnotować wyraźny spadek zainteresowania uczestnictwem społeczeństwa w publicznych instytucjach kultury (w tym także kinem) na rzecz domowych form uczestnictwa kulturowego<sup>3</sup>. Za ową „orientację domocentryczną” odpowiadało przede wszystkim upowszechnienie się w Polsce sprzętu audiowizualnego<sup>4</sup>. W 1993 roku 97% mieszkańców Poznania deklarowało, że spędza przed telewizorem od jednej do ponad pięciu godzin dziennie, a 51% – że tygodniowo ogląda od jednego do pięciu (lub więcej) filmów na wideo<sup>5</sup>. W roku 1992 tylko 20% przebadanych poświadczало, że ogląda filmy w kinie, a aż 65%, że z kaset wideo, kiedy jeszcze cztery lata wcześniej sytuacja ta wyglądała niemal zupełnie odwrotnie (20% – widoekasety, 47% – kino)<sup>6</sup>. Przyczyny malejącego w przywoływanym okresie (ale i wcześniej, jeszcze przed transformacją systemową) zainteresowania kulturą zinstytucjonalizowaną należy się zatem dopatrywać przede wszystkim w rozwoju mediów (a konkretniej – technik przenoszenia dźwięku i obrazu), a nie w kłopotach finansowych większości społeczeństwa (choć nie należy ich bagatelizować) czy w zbyt wysokich cenach biletów kinowych. Możliwość połączenia rozrywki z wypoczynkiem w zaciszu domowym wydawała się wówczas dużo bardziej obiecująca niż wycieczka do kina (zwłaszcza w przypadku

<sup>3</sup> M. Golka, *Transformacja systemowa a kultura w Polsce po 1989 roku. Studia i szkice*, Warszawa 1997, s. 47.

<sup>4</sup> Tamże, s. 48.

<sup>5</sup> Tamże, s. 40. (Źródło: Rocznik kultury w 1993, GUS).

<sup>6</sup> Tamże, s. 50. (Przebadala M. Falkowska).

osób żyjących w małych miasteczkach i na wsiach, w których kina nie było). Nie bez znaczenia było też to, że liczba kin w Polsce od lat siedemdziesiątych znacząco malała (w 1970 roku było ich 3232, w 1992 już tylko 705) ze względu na rosnącą popularność najpierw telewizji, a potem wideo<sup>7</sup>.

**G:** Bardziej mnie interesowały filmy na kasetach wideo niż filmy kinowe. Kino dla mnie nie istniało. Nie chodziłem do kina, jak byłem mały, ale oglądaliśmy dość dużo filmów na VHS-ie.

Publiczność kinowa przychodziła do kina tylko na najgłośniejsze produkcje. Dopiero tworzący się rynek szybko odpowiedział na nowe potrzeby widzów i już w 1993 roku w polskich kinach wyświetlano wszystkie największe hity światowe (między innymi wspomniany przez jednego z respondentów *Park Jurajski*, który – nawiasem mówiąc – zdobył wówczas prawie trzy miliony widzów)<sup>8</sup>. Polacy najchętniej uczęszczali na dostarczające rozrywki i niewymagające intelektualnego zaangażowania – za to sprawnie zrealizowane – filmy amerykańskie. Widownię filmową często stanowiły dzieci oraz nastoletnia młodzież<sup>9</sup>. W 1995 roku w pierwszej dziesiątce polskich przebojów kasowych znalazły się prawie wyłącznie filmy skierowane do dzieci i młodzieży (za wyjątkiem *Forresta Gump* i *Młodych wilków*) – pierwsza trójka to: *Kacper*, *Król Lew* i *Pocahontas*. Warto podkreślić, że *Król Lew*, który wszedł do polskich kin jesienią 1993 roku, zarabiał na siebie jeszcze przez kolejne dwa lata<sup>10</sup>.

## Stacje telewizyjne

Badani nie mieli przeważnie zbyt wiele do powiedzenia na temat stacji telewizyjnych w Polsce w latach 90. Prawdopodobnie dlatego, że – jak zauważa jeden z nich (A) – „głównie oglądało się wtedy filmy na kasetach”. Jako wyjątkowo istotny dla polskiej telewizji moment wyszczególniają oni pojawienie się TVN-u, z którym wiązano duże nadzieje. Nie dotyczy to oczywiście tych z badanych, którzy posiadali jedynie telewizję naziemną.

**A:** Pamiętam to, jak – chyba to był 1996 czy coś – jak TVN włączali i to było takie dosyć duże wydarzenie. Pamiętam, że obudziłem się i nie do końca wiedziałem, o co chodzi, ale pamiętam taką pierwszą tablicę TVN-u, który tam chyba odliczał czas do startu stacji czy coś takiego, i ten. Bo nie wiedziałem, o co chodzi, ale wiedziałem, że to jest strasznie dziwne, no, duże wydarzenie.

<sup>7</sup> Tamże, s. 81. (Według badania OBOP-u, przeprowadzonego w lipcu 1994 roku, tylko 15% Polaków było w tamtym roku w kinie).

<sup>8</sup> B. Hollender, *W cieniu parku jurajskiego. Kina - bilans roku 1993*, „Rzeczpospolita” z 8 lutego 1994 roku.

<sup>9</sup> M. Golka, dz. cyt., s. 82.

<sup>10</sup> B. Hollender, *Wszyscy jesteśmy dziećmi. Filmowe przeboje roku 1995 w Polsce*, „Rzeczpospolita” z 1 lutego 1996 roku.

**F:** Wiesz co, pamiętam, pamiętam na przykład duże pokłady nadziei wkładane w pojawienie się TVN-u, to na pewno. Zaczęłam też zauważać, że programy telewizyjne... Hm, samej przemiany nie miałem okazji zobaczyć, no bo świadomym widzem to byłem, jak te kanały, jak właśnie Polsat czy TVN już istniały. Na pewno widziałem, że coraz bardziej zbliżają się poziomem i formatem do kanałów, które oglądałem dzięki satelicie, czyli tak, czyli niemieckim kanałom telewizyjnym, tym RTL, SAT i tak dalej.

Inną ciepło wspominaną przez respondentów stacją był RTL 7. Dużą popularnością cieszył się Polsat i nadawane na nim „przesycone testosteronem seriale” (C), TVN natomiast – jak stwierdza jeden z respondentów (C) – „nadrabiał filmami”, choć innemu (F) najbardziej zapadły w pamięć polsatowskie megahity. Wymieniona została także stacja Polonia 1. Ciepło wspomniany był Cartoon Network. Najmłodszy z badanych w swojej wypowiedzi przywołał dostępny jedynie w godzinach nocnych i porannych, a przez resztę dnia „kodowany” Canal+. Badani poza stacjami ogólnopolskimi wymieniali także stacje lokalne. Jeden z badanych (A) wspominał (choć z niezbyt wielkim entuzjazmem – „nie mogę powiedzieć, żeby to było jakieś super cool”) piracką telewizję Sky Orunia działającą w Trójmieście. W wypowiedziach respondentów pojawia się także wzmianka o łódzkim Tele-24.

**C:** Angielskie Cartoon Network nauczyło mnie języka i – chociaż początkowo nie rozumiałem słowa – to zawsze wiedziałem, co się tam dzieje. To siła jankeskiej animowanej narracji. *Space Ghost, Captain Caveman, Scooby-Doo, Kocia ferajna* – wielkie tytuły. Później, już na przełomie wieków, zachłysnąłem się japońszczyzną z RTL 7/TVN 7 – najbardziej *Dragon Ball'em*, ale szanowałem wszystko – od *Yaiby – legendarnego samuraja, Lowcy dusz, Piłki w grze i Magicznych wojowników*, przez *Wojowniczeki z krainy marzeń*, do *Rycerzy Zodiaku* (Czewalie du zodiak!). Wpadłem też w sidła polsatowskiej *Czarodziejki z Księżyca*, a kumplowi kiedyś nawet dałem plakat *Czarodziejki z Marsa*, który wisiał u niego nad łóżkiem. Za dzieciaka najbardziej lubiłem Polsat, bo miał przesycone testosteronem seriale. Znowu TVN nadrabiał filmami.

**G:** *Drużyna A, Mcgyver, Czarodziejka z Księżyca*, wszystkie bajki z Polonii 1, które przyszły do nas z Włoch i w tle miały włoski dubbing, to wszystko było tak strasznie podrzędne, najtańsze włoskie seriale, które można było kupić, sprowadzane do Polski. A później okazało się, że nadawali to w koncesji i ich przewrót się nie udał<sup>11</sup>, więc z czasem zdjęto je z anteny, ale tak, kiedy była właśnie Polonia 1, to było też łódzkie Tele-24, tam leciały najfajniejsze rzeczy.

W przypadku telewizji graniczny jest moment, w którym dwóm monopolizującym rynek stacjom (TVP 1 i TVP 2) w końcu przybyło konkurentów. Mowa tu

<sup>11</sup> Proces koncesyjny wypowiedziany pirackim stacjom naziemnym przez KRRiT. Regulacje KRRiT doprowadziły w końcu do likwidacji piratów i budowy jednej ogólnopolskiej sieci komercyjnej – telewizji Polsat.

o raczkujących wówczas stacjach polskich: Polsacie (nadającym od grudnia 1992 roku) i TVP Polonii (nadającej od maja 1993 roku) i o – jak wynika z wypowiedzi większości badanych – najbardziej atrakcyjnych, zwłaszcza dla młodych widzów, pirackich stacjach naziemnych, które wykorzystywały rezerwe częstotliwości wojskowe (między innymi ciepło wspomniana przez respondentów Polonia 1)<sup>12</sup>.

Przy okazji rozmowy o telewizji nie obyło się bez zarzucenia programowi większości polskich stacji pewnego zacofania w porównaniu do stacji zagranicznych. Jeden z respondentów (E) wspomina, że „[...] lata 90. w polskiej telewizji to taki okres, że tak naprawdę to lata 80.”, i dodaje: „Myślę, że dopiero gdzieś w połowie lat 90. lata 80. się skończyły i dopiero wtedy zaczęły dominować współczesne serie, a nie te, które Polakom trzeba było pokazać, żeby zobaczyli, jak przez ten czas, kiedy my siedzieliśmy po drugiej stronie żelaznej kurtyny, wyglądała kultura na Zachodzie”. Choć – jak zauważa ten sam badany – wyróżnić należy serię *Batman*, która była nadawana w Polsce już po roku od światowej premiery pierwszego sezonu (1992).

**E:** Był taki moment, bo lata 90. w polskiej telewizji to taki okres, że były to tak naprawdę lata 80. do pewnego momentu, oglądaliśmy tam jakieś *Niebezpieczne ujęcia* z tym kawałkiem Bonnie Tyler... Co tam jeszcze z takich kulturowych rzeczy, *Miami*, *Miami Vice*. To w latach dziewięćdziesiątych dopiero dotarło.

## Komiksy, gry komputerowe i telewizyjne, klocki Lego, tazosy, karteczki i inne

Choć temat ten nie został rozwinięty przez badanych (z dwoma wyjątkami), to dużą rolę w ich życiu pełniły komiksy. Wspomina o nich aż siedmiu z ośmiu badanych. Jak mówi jeden z nich (A), w pewnym momencie lat dziewięćdziesiątych niektóre komiksy po prostu nie były sprzedawane i dopiero czasem udawało się upolować jakieś pojedyncze archiwalne numery.

**A:** Komiksy zacząłem kupować dużo później dopiero, bo jak ja zacząłem się na serio jarać tak tymi postaciami bądź bohaterami, to już komiksy przestały być sprzedawane i byłem w tym okresie tego *limbo*, kiedy nie było nic na rynku i ten, eee, i dopiero później mi się jakoś udało... to znaczy – udawało mi się jakieś pojedyncze archiwalne numery kupić.

**B:** Z pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych najbardziej pamiętam komiksy TM-Semic, którymi żyłem całkowicie. Pamiętam jednego z moich pierwszych Supermanów z 1994 roku, gdzie bohater wyłaniał się z jakiejś zielonej wody z rozgrzanymi do czerwoności oczami. Bałem się też *Batman: Sanctum* Mignoli, gdzie Nietoperz bujał się po jakichś cmentarzyskach. O, i pamiętam dokładnie pierwsze obrazy erotyczne, którym przewodziła Ro-

<sup>12</sup> R. Filas, *Dwadzieścia lat przemian polskich mediów (1989-2000) w ujęciu periodycznym*, „Zeszyty prasoznawcze”, nr 3-4, Kraków 2010, str. 34-35.



gue Jima Lee, paradyżująca po Savage Land w bikini. Dużo twardych bohaterów – Spider-Man, Punisher, Cable, Superman – którzy kojarzyli mi się z facetami z VHS-ów.

Badani stosunkowo niewiele mówili o doświadczeniach związanych z pojawieniem się w ich domu komputera czy Internetu. Za wyjątkiem jednego badanego (G), dla którego to właśnie było w przywoływanych czasach najważniejsze. O grach komputerowych wspomina tylko dwóch respondentów. Jeden z nich (C) podkreśla, że chęć grania na komputerze wiązała się w jego przypadku z koniecznością wizyty u kolegi, który miał komputer i dostępne na nim gry. Co zaskakujące, tylko jedna osoba (F) wspomina gry telewizyjne, Game Boye i salony gier.

**F:** Pamiętam [...] kartridże z grami, na przykład, wiesz, 1001 gier na jednym kartridżu albo 10000 gier na jednym kartridżu. I te gry... tak naprawdę to były trzy gry – *Super Mario*, *Kaczki* i coś tam jeszcze. Tylko każda z tych gier zaczynała się od innego etapu, na przykład setna gra *Mario* zaczynała od dwudziestego poziomu albo setna gra *Super Mario* była przyspieszona, albo misja była od końca do początku... No i to tym się różniły te gry na dziwnym kartridżu 1001 gier albo 10000 gier i tam różne takie... [...] Szliśmy sobie na łąkę z kolegą, który miał Game Boya, bo mu babcia przyniosła z Austrii... W obrębie czterech kilometrów chyba jedyne Game Boya. [...] Hm, lata dziewięćdziesiąte kojarzą mi się z salonami gier. Takie salony gier, które były otwierane nawet w małych miasteczkach, po to po prostu, żeby tam wycisnąć kasę, żeby tam, te złotówki, nie, to była chyba jeszcze na początku ta inna, wcześniejsza waluta<sup>13</sup>, a potem złotówki... czyli po prostu wyciskanie kasy od tych, którzy nie mieli w domu komputera. Ja głównie grałem we flippery, czyli coś, co było jeszcze przed latami dziewięćdziesiątymi, grubo wcześniej. No i kojarzy mi się z takim, takim „fejmem”, kiedy udało się na przykład w automatowej *Mortal Kombat* zostawić swoje nazwisko, w TOP 5 albo TOP 10 najlepszych „fighterów”, z tym mi się kojarzy...

Wielu badanych wspominało też o klockach Lego, które szczególnie ich w tym okresie zajmowały, oraz karteczkach i tazosach, którymi wymieniali się ze znajomymi.

**D:** Słyszałem z opowieści, że ludzie właśnie oglądali sobie te Dragon Balle, wychodzili na podwórkę i właściwie tak się kręciło. No ja nie, ponieważ mnie to nie interesowało, całe moje życie to były klocki Lego. Więc tymi klockami, można powiedzieć, budowałem to, co mnie interesowało. Wtedy był film *Titanic*, więc budowałem Titanica, wtedy był film animowany *Dzwonnik z Notre Dame*, więc zbudowałem Katedrę Notre Dame. Pamiętam, że ciężko mi było zbudować *Waleczne serce* i Williama Wallace'a, więc zrobiłem sobie z dwóch kijków miecz, babcia mi zrobiła taką jakby sukienkę, czyli kilt, tak fachowo się to nazywa.

<sup>13</sup> Badany ma na myśli tak zwanego „starego złotego” (PLZ). W przeliczeniu 1 nowy złoty to 10 000 starych złotych. Reforma denominacji rozpoczęła się 1 stycznia 1995 roku.

**G:** Ja opowiem o takich rzeczach, tak, które dotknęły moją grupę rówieśniczą. To były tazosy w chipsach, kiedy wychodziły odnowione wersje *Gwiazdnych wojen* do kin, to te tazosy były bardzo popularne. U nas to był taki przedmiot kolekcjonerski, wymieniałeś się nim. Rzeczywiście taką falą to poszło po dzieciakach. Potem były karteczki.

## Doświadczenie wspólnotowe

Najciekawsze wydaje mi się to, że prawie wszyscy badani zwracają uwagę, iż czynnikiem szczególnie ważnym w doświadczaniu kultury w latach dziewięćdziesiątych była późniejsza dyskusja ze znajomymi o tym, co i gdzie się widziało. Część z nich uważa, że to naturalne i podobnie dzieje się dzisiaj (z tą jedną różnicą, że teraz królują inne media), a część, że to cecha, która wyróżnia lata dziewięćdziesiąte – w których „wszystko było przeżyciem grupowym” (C) – na tle innych dekad.

**C:** Jeden kumpel miał komputer i po szkole urządzaliśmy do niego pielgrzymkę: graliśmy w *Ace'a Venture*, *Carmageddon*, *Mortal Kombat: Trilogy* i bijatykę *X-Men: Children of Atom*, a z drugim dzieliłem pasję do anime z RTL 7. W ogóle, kiedyś wszystko było przeżyciem grupowym, a na boisku obgadywało się wszystkie tematy – z myślami nigdy nie pozostawało się samemu. Dzisiaj tego brakuje. Zdecydowanie. Bo wtedy kształtowaliśmy się nawzajem.

**E:** Hm, nie, nikt nie robił żadnych pokazów, ale to wiesz, takie rzeczy społeczność kształtowała, tak? Oglądało się coś, co było w paśmie wieczornym w TVP i się gadało wszystkie przerwy następnego dnia w szkole o tym... Nic chwytliwego tu nie powiem, bo tak to wszędzie wygląda i pewnie do tej pory. Być może z tą zamianą, że zamiast telewizji są inne media, w których się te rzeczy ogląda.

**G:** No to jest jedna rzecz, jeśli chodzi o moją grupę rówieśniczą, ale też się bawiliśmy z kolegami w *Drużynę A*, więc to nie było też takie, że samemu się coś ogląda, tak? Tylko to zawsze było takie bardziej komunalne doświadczenie, że kilka osób tym się pała. Wszyscy oglądają u siebie w domu, ale później się o tym rozmawia i się tym ekscytuje, tak?

Relacje badanych są do siebie bardzo zbliżone. Jeden z badanych (A) zauważa, że o tym, co było popularne w latach dziewięćdziesiątych, dowiedział się dopiero jakieś dwa, trzy lata temu z Internetu. Inny respondent (G) twierdzi, że wspomnienia z tamtych lat do tej pory pełnią rolę silnego spoiwa międzyludzkiego. Można sobie zadać pytanie, na ile jest to właśnie specyfika okresu transformacji, a na ile wartość każdej z dekad przywoływanej przez przedstawicieli odpowiedniego pokolenia. Osobiście skłaniałabym się jednak ku temu drugiemu, tłumacząc dzisiejszą popularność lat dziewięćdziesiątych tym, że pokolenie współczesnych twórców tekstów kultury zostało niedawno zasilone przez osoby, które dorastały w tamtym okresie.

**G:** Telewizja, gumy turbo, kasety wideo – to do tej pory jest takie spoiwo, które pozwala mi się porozumieć z rówieśnikami, wiem, że oni to pamiętają. Oni pamiętają te rzeczy, które ja pamiętam.

## Podsumowanie

Większość z respondentów wspomina okres transformacji ustrojowej jako moment „ogólnego dostępu do wszystkiego”, dla odróżnienia od wcześniejszego okresu, w którym „nie było niczego”. Wszyscy badani posługują się tego typu skrajnymi określeniami.

**H:** Lata 90. to był czas takiego ogólnego dostępu do wszystkiego, przy czym... Niewiele pamiętam z lat 80., ale pamiętam ten przewrót, pamiętam, że nagle zaczęło być wszystko. Z tym że jak w latach 80. nie było niczego, to dla mnie było to normalne, ja tego nie odczuwałem na zasadzie takiej, że to było coś złe. Po prostu było tak, jak było, potem było lepiej.

**D:** Tak czy inaczej było to na pewno szczęśliwe dzieciństwo, bogate dzieciństwo, ponieważ miałem dostęp do prawie wszystkiego.

Prawie wszyscy respondenci wspominają lata dziewięćdziesiąte bardzo pozytywnie. Tylko jeden z badanych (E) z perspektywy czasu ocenia ten moment negatywnie.

**E:** Patrząc w przeszłość na lata dziewięćdziesiąte, to ja bardzo cierpię, mając świadomość, że dorastałem w tak chujowym okresie. To było takie królestwo kiczu, można powiedzieć, choć były też dobre produkcje, które do tej pory są popularne. Tak jak tutaj przypominam sobie, co w telewizji leciało, to było *Beverly Hills 90210*, jakieś popluczyny po japońskiej popkulturze typu *Power Rangers*, kilka fajnych kreskówek, których dziś już nie ma, a tytułów nie pamiętam. Wiesz, szeroki temat, ale jak myślę „lata dziewięćdziesiąte”, to przypominam sobie te torebki i ciuchy... przypominam sobie te kiczowate, cukierkowate seriale, które czasem udawały coś poważnego, ale tak naprawdę pod tą fasadą powagi nie kryły zupełnie nic. To było puste, tak? [...] Lata dziewięćdziesiąte to takie uroczę wspomnienie zmieszane z wkurwieniem na to, że bardzo dużo czasu spędziło się na oglądaniu rzeczy, które nie były warte czasu, który się im poświęciło. Trudno mi ocenić, bo z jednej strony lata dziewięćdziesiąte to jest taka domena totalnego kiczu, straszego gówna, które, jakby moje dziecko w tym momencie oglądało, to bym mu wyrzucił telewizor przez okno. Z drugiej strony też pewne ważne rzeczy się tam działy, dużo też, jeżeli mówimy o kulturze, dużo też ważnych pozycji dla rozwoju kinematografii się pojawiło, tak jak ten cholerny *Park Jurajski*. Ciężko mi to ocenić, naprawdę dziwny okres. Zwłaszcza w Polsce w trakcie przemian ustrojowych, kiedy też nie za bardzo potrafiliśmy powiedzieć, co jest dobre, a co złe.

Badany, którego wypowiedź przywołałam powyżej (E), mówi wprost, że dorastał w okresie, który trudno jednoznacznie ocenić. Mężczyźni, których historie posłużyły za podstawę do napisania niniejszego artykułu, są przedstawicielami najmłodszego pokolenia, jakiemu udało się na własnej skórze doświadczyć osobliwej przemiany systemu medialnego – ze skromnego, państwowego systemu radia i telewizji w system, którego nie da się dłużej definiować wyłącznie za pomocą prostych przymiotników. Z prowadzonej przez badanych narracji wyraźnie wynika, że wszyscy respondenci uważają swoje pierwsze doświadczenia audiowizualne za coś, co leżało u podstaw kształtowania się ich świadomego życia. To właśnie ramówki stacji telewizyjnych i wypadki do osiedlowej wypożyczalni kaset wideo organizowały cały ich czas wolny, a właściciele i pracownicy tych wypożyczalni byli dla nich kimś w rodzaju przewodników duchowych. Owocami tej relacji były coraz to kolejne skarby przynoszone do domu w białych lub czarnych opakowaniach zastępczych. To spontanicznie powstające stacje telewizyjne otworzyły badanym drzwi do zachodniego świata i jego kultury, czyli wówczas dla nich – całego świata.

### **Young TV viewers in Poland after 1989 and their participation in the audiovisual media culture**

This article is an attempt to capture the reality of young TV viewers and the complexity of their participation in audiovisual media culture during the political transformation in Poland after 1989. Qualitative research (interviews and spoken stories) conducted on a group of thirty-year-old men whose period of early adolescence occurred in the nineties is the base for these deliberations. Respondents asked about their participation in the audiovisual media culture in the first half of the nineties talked about their first experiences with VHS cassettes, cinema and the so-called culture fansite. The aim is to identify what impact the aesthetics of the nineties – as well as an attempt to “catch up with the world” after 1989 – had on the daily lives of the subjects.

# Grzegorz Fortuna Jr.

Uniwersytet Gdański

## Elgaz na tle polskiego rynku wideo

Polski rynek kaset wideo, który rozwijał się niezwykle gwałtownie od połowy lat osiemdziesiątych do połowy lat dziewięćdziesiątych, wydaje się intrygujący nie tylko w kontekście ewolucji praktyk odbiorczych, ale też – a może nawet przede wszystkim – w kontekście ekonomicznych, kulturowych i społecznych przemian okresu polskiej transformacji (rozumianej w tym wypadku raczej jako długi proces emancypacyjny niż seria słynnych politycznych decyzji)<sup>1</sup>.

Podczas gdy w krajach zachodnich magnetowidy były przede wszystkim dobrem konsumpcyjnym i nowinką technologiczną umożliwiającą oglądanie ulubionych filmów w domowym zaciszu, w Polsce lat osiemdziesiątych uzyskały status biletu do innego – niewątpliwie w jakimś stopniu lepszego – świata. Początkowo na ten bilet stać było jedynie nielicznych – ceny magnetowidów w sklepach sieci Pewex lub Baltona były niezwykle wysokie, przez co w pierwszej połowie dekady dużą popularnością cieszyły się pokazy publiczne, podczas których wyświetlano z kaset filmy niedostępne w polskich kinach. Wraz z poluznieniem granic w schyłkowej fazie PRL-u odtwarzacze VHS stawały się jednak coraz bardziej popularne, a przedsiębiorcy prywatni dbali o to, by widzowie mieli co na nich oglądać. Filmy sprowadzano zazwyczaj zza granicy dzięki pomocy marynarzy lub stewardes, później wgrywano polską ścieżkę dźwiękową i oferowano kasety na bazarach lub w prowizorycznych wypożyczalniach i „wymienialniach”.

Choć była to działalność – z dzisiejszego punktu widzenia – całkowicie piracka, słaba kontrola państwa pozwoliła rynkowi wideo na ustalenie własnych zasad wewnętrznej organizacji; i to zasad na wskroś kapitalistycznych. W obrębie rynku VHS działały wszystkie prawa wolnorynkowej ekonomii – łącznie z prawem popytu i podaży czy prawem ustalania cen według zasad konkurencji. W analizie

<sup>1</sup> Koncepcję transformacji jako emancypacji dokładnie opisał Jacek Kurczewski w książce *Ścieżki emancypacji. Osobista teoria transformacji ustrojowej w Polsce* (Warszawa 2009).

polskiego rynku wideo z roku 1986 Piotr Gawęł stwierdza, że czarny rynek wideo „jest dość sprawnie działającym przykładem mechanizmu wolnokonkurencyjnego”<sup>2</sup>. Wideo stało się jednocześnie nośnikiem treści odważnych pod względem nie tylko obyczajowym, ale także politycznym (ośrodki takie jak Video Studio Gdańsk i Video-Kontakt realizowały i rozprowadzały niezależne filmy utrwalające wydarzenia związane z „Solidarnością” i stanem wojennym; Ryszard Bugajski doprowadził do podziemnej dystrybucji swojego *Przesłuchania* z 1983 roku, które pokazywano później podczas zamkniętych projekcji w salkach katechetycznych i prywatnych mieszkaniach)<sup>3</sup>. Nie licząc pojedynczych przypadków, państwowa cenzura w żaden sposób nie ingerowała w treści rozprowadzane na kasetach. Rynek wideo był więc w czasach PRL-u nie tylko jednym ze swoistych zwiastunów „nowego”, ale też niewielką enklawą kapitalizmu działającą w granicach państwa socjalistycznego.

Przemiany polityczne 1989 roku ułatwiły dostęp do zagranicznych filmów i przełamały monopol państwa na legalną dystrybucję filmową. Na rynku zaczęli pojawiać się dystrybutorzy posiadający licencje na rozprowadzane przez siebie filmy i respektujący prawa autorskie zagranicznych producentów. Pierwszym dystrybutorem prywatnym, który zaczął działalność na polskim rynku, było istniejące już od 1984 roku ITI. Jeszcze w 1989 roku działalność na rynku wideo rozpoczęły Elgaz i Video Rondo – dwie gdyńskie firmy o zupełnie innym profilu ekonomicznym (Elgaz był wielobranżowym molochem, a Video Rondo niewielkim przedsiębiorstwem rodzinnym), ale o bardzo podobnym profilu repertuarowym. Podczas gdy ITI zajmowało się przede wszystkim sprowadzaniem popularnych filmów amerykańskich, Elgaz i Video Rondo wprowadzały do polskich wypożyczalni tanie kino gatunkowe. W latach 1989-1992, czyli w okresie tak zwanego wideo boomu, sprzedawało się bowiem prawie wszystko, co zapewniało rozrywkę, było nowe i pochodziło z Zachodu. Dystrybutorzy ściągali z zagranicy każdy film, jaki tylko mogli kupić. Wiedzieli przy tym, że najlepiej sprzedadzą się te tytuły, które zaofერują widzom coś, czego brakowało w PRL-owskich kinach; zazwyczaj chodziło o akcję, sensację i erotykę<sup>4</sup>.

## Człowiek z bajery

Pionierzy polskiego wideobiznesu – podobnie jak pierwsi amerykańscy kiniarze i właściciele nickelodeonów z początków XX wieku<sup>5</sup> – w wielu przypadkach rekrutowali się spośród drobnych przedsiębiorców niezwiązanych wcześniej z kinem czy jakkolwiek działalnością rozrywkową lub kulturalną. Kapitalizmu nauczyli się na bieżąco; ich sukcesy bazowały zazwyczaj na intuicji i umiejętnym wykorzystaniu

<sup>2</sup> P. Gawęł, *Rynek wideo w Polsce*, „Film na świecie” 1986, nr 334-335, s. 72.

<sup>3</sup> Więcej na ten temat w: R. Bugajski, *Jak powstało „Przesłuchanie”*, Warszawa 2010.

<sup>4</sup> Więcej na temat polskiego rynku wideo w czasach transformacji: G. Fortuna Jr., *Biznes, piractwo i kasyety wideo. Dystrybucja kaset VHS w okresie transformacji*, [w:] *Wokół zagadnień dystrybucji filmowej*, red. M. Adamczak i K. Klejsa, Łódź 2015, s. 61-84.

<sup>5</sup> M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, Gdańsk 2010, s. 23.

niu warunków rosnącego popytu, a nie na specjalistycznej wiedzy lub sprawnie prowadzonej walce z konkurencją.

Za najbardziej barwną personę okresu wideo boomu śmiało można uznać założyciela Elgazu, Janusza Leksztonia. Jego historia obfituje w wątki, których nie powstydziliby się twórcy dystrybuowanych przez niego tanich filmów gatunkowych; w grę wchodzi tu wielkie pieniądze, niejasne interesy, skomplikowane intrygi, spektakularne akcje policji, a nawet... zmartwychwstanie. Zacznijmy jednak od początku.

Janusz Ryszard Leksztoń urodził się w 1963 roku w Krakowie. Kiedy chodził do szkoły podstawowej, jego ojciec rozpoczął produkcję kotłów gazowych na podstawie własnych patentów. Jak twierdzi Jerzy Mazur, rzecznik prasowy Elgazu i autor jedynej jak do tej pory biografii Leksztonia (*Człowiek z bajeru*), syn kotlarza nie uczył się najlepiej, ale znakomicie radził sobie na zajęciach z techniki<sup>6</sup>. W roku 1984, w wieku 21 lat, Leksztoń pożyczył od rodziców dziesięć milionów. Za te pieniądze założył w Gdyni Elgaz – prywatne przedsiębiorstwo specjalizujące się w produkcji kotłów gazowych według rodzinnych patentów. Ponieważ kotły były w połowie lat osiemdziesiątych towarem deficytowym, firma mogła liczyć na wiele zamówień. Pod koniec 1985 roku Leksztoń zatrudniał sześciu pracowników i osiągał zyski w wysokości 12 milionów złotych<sup>7</sup>. W 1986 roku pracowników było już dwudziestu dwóch, a wartość sprzedaży wyniosła 70 milionów złotych<sup>8</sup>. Od tej pory liczby te będą stale rosnąć. Leksztoń oferował bardzo atrakcyjną, dziesięcioletnią gwarancję na produkowane przez siebie kotły, zapewniał ponadto, że cena zamówionego sprzętu nie podwyższy się w okresie między złożeniem zamówienia a jego realizacją, co w czasach postępującej dewaluacji było dla wielu klientów kluczowe.

W 1989 roku wartość sprzedaży produktów Elgazu wynosiła 15 miliardów złotych. Kotły Elgazu sprzedawano prawie w całej Polsce, ale – jak z emfazą stwierdza Jerzy Mazur – Leksztonia nie satysfakcjonował tytuł najlepszego kotlarza w Polsce: „[...] ..miał wizję Imperium. [...] Chciał mieć własną agencję reklamową, stację telewizyjną i wydawnictwo. Własne biuro turystyczne, linie lotnicze i centrum hotelowo-kongresowe. Własny bank, teatr rewiowy i montownię samochodów. Chciał być armatorem i producentem filmowym”<sup>9</sup>.

W 1989 roku Elgaz – jako druga legalna firma prywatna w Polsce (po ITI) – zaczął dystrybuować kasety VHS z filmami z całego świata. Kasety Leksztonia cieszyły się dużą popularnością (w okresie styczeń-kwiecień 1991 Elgaz zarabiał

<sup>6</sup> J. Mazur, *Człowiek z bajeru*, Gdańsk 1993, s. 13-15.

<sup>7</sup> Można było wówczas za to kupić 133 tony cukru lub 10 tysięcy litrów czystej wódki; 545 tysięcy paczek „Popularnych” bez filtra lub 3045 odkurzaczy domowych firmy „Zelmer”; 1090 męskich rowerów turystycznych lub 39 fiatów 126p (*Mały rocznik statystyczny 1986*, Warszawa 1986, s. 265-268).

<sup>8</sup> J. Mazur, dz. cyt., s. 20.

<sup>9</sup> J. Mazur, dz. cyt., s. 4.

na nich około 30 miliardów złotych miesięcznie)<sup>10</sup>, a gdyńska kopiarnia, funkcjonująca wówczas w trybie całodobowym<sup>11</sup>, była jedną z największych w tej części Europy. W maju 1990 roku Leksztóń otrzymał zgodę na powołanie do życia Banku Prywatnego Elgaz SA. W tym samym roku założył Agencję Reklamową Elgaz (ARE) i Prywatną Telewizję Elgaz (PTE) produkującą filmy reklamowe, instruktażowe i edukacyjne. W 1991 roku odbyła się inauguracja działalności Prywatnych Linii Lotniczych Elgaz (PLLE). Na ulicy Bema w Gdyni otworzył ośrodek sportu i rekreacji o wdzięcznej nazwie Elgazland, a w centrum miasta założył ekskluzywny salon odzieżowo-jubilerski. Punkty sprzedaży kaset miał już wtedy w całej Polsce. Jednocześnie „Król Wybrzeża” – jak nazywano wówczas Leksztonia – planował otwarcie biura turystycznego Your Tour i centrum kongresowego mieszczącego między innymi studia telewizyjne i hotel. Na jego dachu miało znajdować się lądowisko dla helikopterów.

Pomimo tematycznego rozstrzału wymienionych inwestycji nietrudno zauważyć, że Leksztóń chciał zagospodarować przede wszystkim te dziedziny życia, które zaniedbywał PRL – rozrywkę i spędzanie czasu wolnego, a ponadto wszystko, co związane z konsumpcją i luksusem. Prezes Elgazu próbował też modernizować świat polskiego biznesu, ale pod tym względem – jak tłumaczy Jerzy Mazur – sam był zapóźniony: „Przecież ona [firma Leksztonia – dop. GF] prawie do samego ogłoszenia upadłości działała w oparciu o wpis do ewidencji działalności gospodarczej, czyli przepisy dobre dla szewca czy piekarza, ale nie korporacji. [...] Sam mu [Leksztoniowi – dop. GF] trąbiłem do ucha, żeby poszczególne działalności uruchamiał w postaci spółek z ograniczoną odpowiedzialnością. Słyszałem wtedy – ty się na tym nie znasz”<sup>12</sup>.

U podstaw tego prowizorycznego imperium leżały kredyty zaciągnięte w wielu bankach. W sierpniu 1991 roku, miesiąc po publikacji magazynu „Wprost”, w której dyrektor Elgazu znalazł się na piątym miejscu listy najbogatszych Polaków, banki wypowiedziały mu umowy kredytowe i przystąpiły do przymusowej windykacji zobowiązań. W lipcu ogłoszono upadłość Elgazu. Mazur wspomina, że próbował przekonać Leksztonia, by ten zrezygnował z funkcji dyrektora generalnego Elgazu albo chociaż wyjechał za granicę na oficjalne wakacje. Leksztóń się nie zgodził. Dwudziestego szóstego marca 1993 roku antyterrorysty przeskoczyli mur jego willi, żeby dokonać aresztowania. „Króla Wybrzeża” nie było jednak w domu, bo pojechał do Warszawy. Wtedy właśnie miała miejsce jedna z największych wpadek w historii polskiej prasy. Redaktorzy gdańskiej „Gazety Wyborczej” nadali

<sup>10</sup> Można było wówczas za to kupić 4812 ton cukru lub 390 tysięcy litrów czystej wódki; prawie 14 milionów paczek „Popularnych” bez filtra lub ponad 52 tysiące odkurzaczy domowych firmy „Zelmer”; ponad 19 tysięcy męskich rowerów turystycznych lub 930 fiatów 126p (*Mały rocznik statystyczny 1992*, Warszawa 1992, s. 108-111).

<sup>11</sup> A. Synowiec, *Sonda dystrybutorów*, wypowiedź Jacka Bańkowskiego z przedsiębiorstwa Elgaz, „Cinema Press Video” 1990, nr 10, s. 8.

<sup>12</sup> R. Wojciechowska, *Leksztóń: człowiek, który miał imperium*, <http://www.dziennikbałtycki.pl/artykul/83846,lekszton-czlowiek-ktory-mial-imperium,8,id,t,sa.html>, (dostęp: 25.04.2016).



ponoć do centrali komunikat o treści: „Leksztonia już nie ma”<sup>13</sup>. W Warszawie potraktowano to bardzo dosłownie, więc na pierwszej stronie znalazła się informacja o śmierci znanego biznesmena. „Janusz Leksztień, właściciel Elgazu, został zamordowany wczoraj około 4 nad ranem”<sup>14</sup> – napisano w artykule pod tytułem „Leksztień zamordowany?”.

Leksztień pokazał się w telewizji, żeby zdementować przedwczesne plotki o swojej śmierci. Nie było mu jednak wesoło. Usłyszał siedem zarzutów, między innymi za wyłudzenie kredytu w wysokości 280 miliardów złotych. Ostatecznie przesiedział – jak sam powtarza w wywiadach<sup>15</sup> – jedynie rok i cztery dni za posłużenie się sfałszowanymi dokumentami.

Upadłość Elgazu zbiegła się z końcem wideo boomu. „Zapaść na rynku wideo spowodowana została typowym kryzysem obfitości. Filmów na kasetach zaczęto bowiem produkować w miesiącu kilkakrotnie więcej niż mógł ich wchłonąć rynek i obejrzyć klient wideoteki. Im bardziej rosła ilość kaset, które dystrybutorzy chcieliby sprzedać, tym więcej przybywało tytułów ciężkostrawnych, które nie znajdowały swych widzów”<sup>16</sup> – pisał w ostatnim numerze z 1992 roku anonimowy redaktor „Cinema Press Video”. W 1993 roku Elgaz przypuścił jednak jeszcze jedną ofensywę na krajowy rynek wideo, wprowadzając do dystrybucji kilkanaście nowych tytułów, z których największym hitem miał być *Interceptor* (1993, reż. Michael Cohn), dystrybuowany – prawdopodobnie ze względów prawnych – pod szyldem Elgazu Spółki Akcyjnej. Film trafił do wielu wypożyczalni, nie poradził sobie jednak w warunkach o wiele większej konkurencji.

Przeobrażenia polskiego rynku filmowego doprowadziły oczywiście do zmian w polityce repertuarowej. Tandetne kino gatunkowe z każdym rokiem traciło na popularności. I choć ta zmiana była pod wieloma względami pozytywna, to jednak repertuar z czasów ery wideo jest materiałem, który warto przebadać – już choćby ze względu na jego ówczesną popularność. Kasety oferowane przez Elgaza wydają się w tym kontekście bardzo adekwatnym materiałem.

## Polityka repertuarowa Elgazu

Szczyt popularności kaset Elgazu przypadał na lata 1990-1992, czyli na okres największego boomu wideo, kiedy rynek VHS przechodził gruntowne przemiany (z giełdowo-partyzanckiego na profesjonalny) i kiedy wideoodtwarzacz stawał się powoli normalnym elementem wyposażenia wielu polskich mieszkań. To o tyle istotne w kontekście repertuaru proponowanego przez firmę Leksztonia, że

<sup>13</sup> S. Latkowski, M. Majewski, *Upadły król Trójmiasta*, <http://www.dziennikbaltycki.pl/artykul/83846,leksztien-czlowiek-ktory-mial-imperium,8,id,t,sa.html>, (dostęp: 24.04.2016).

<sup>14</sup> Autor niepodpisany, *Leksztień zamordowany?*, „Gazeta Wyborcza” 1993, nr 72, s. 1. Autor notatki prasowej zaznaczył jednak, że informacja pochodzi z nieoficjalnego źródła.

<sup>15</sup> S. Latkowski, M. Majewski, dz. cyt.

<sup>16</sup> Autor niepodpisany, *Śmierć z przejeżdżenia*, „Cinema Press Video” 1992, nr 12/34, s. 5. We wszystkich cytatach pozostawiam oryginalną pisownię i interpunkcję.

w omawianych latach do Polski lawinowo napływały dobra zachodniej kultury – książki, kasety z muzyką, komiksy i właśnie filmy – które nie były tak szeroko dostępne w latach osiemdziesiątych. Na początku lat dziewięćdziesiątych Polacy zachłystnęli się zachodnimi (przede wszystkim amerykańskimi) filmami, a Elgaz – wraz z kilkoma innymi firmami dystrybucyjnymi – stał się przedsiębiorstwem kształtującym gusta masowej publiczności. Być może głównie z tego powodu warto przyjrzeć się bliżej produkcjom sygnowanym logiem Elgazu – nawet jeśli większość z nich określić można mianem filmów śmieciowych, to trudno zignorować fakt, że te tytuły były oglądane i omawiane przez tysiące widzów.

W ofercie Elgazu znajdowało się co najmniej kilkaset tytułów. Bogactwo repertuaru firma Leksztonia zawdzięczała poniekąd systemowi zakupów pakietowych, który zmuszał dystrybutora do wykupienia licencji na kilkanaście lub kilkadziesiąt niskobudżetowych filmów, jeśli chciał uzyskać prawa do potencjalnego hitu. Ponieważ jednak Elgaz nigdy nie wydał katalogu zawierającego wszystkie wydane przez przedsiębiorstwo tytuły, na potrzeby niniejszego rozdziału wybrałem 100 kaset sygnowanych logiem Elgazu (aneks), znalezionych w przewodniku po filmach wideo *Wideolandia*<sup>17</sup> i na stronie [www.thelegendaryvhs.tumblr.com](http://www.thelegendaryvhs.tumblr.com)<sup>18</sup>. Wierzę, że tak duża próbka będzie reprezentatywna dla polityki repertuarowej firmy Leksztonia.

\*\*\*

Niemal od razu po spojrzeniu na listę rzuca się w oczy fakt, że Elgaz nie miał w swojej ofercie wielu produkcji znanych dzisiejszemu widzowi. Do takich zaliczyć można właściwie tylko film *Obcy*<sup>19</sup> (*Aliens*, 1986, reż. James Cameron), *Powrót z piekieł*<sup>20</sup> (*Hellraiser*, 1987, reż. Clive Barker), *Imię róży* (*Der Name der Rose*, 1986, reż. Jean-Jacques Annaud) i *Lwie serce* (*Lionheart*, 1990, reż. Sheldon Lettich) z Jeanem-Claudem Van Dammem, ewentualnie jeszcze *Pogromcę*<sup>21</sup> (*The Punisher*, 1989, reż. Mark Goldblatt) z Dolphem Lundgrenem, *Żółtodzioba*<sup>22</sup> (*The Freshman*, 1990, reż. Andrew Bergman) z Marlonem Brando i *Atak morderczych pomidorów*<sup>23</sup> (*Attack of the Killer Tomatoes!*, 1980, reż. Jon de Bello). Wśród pozostałych 93 tytułów znalazł się jeszcze jeden film z belgijskim mistrzem szpagatu – *Czarny orzeł* (*Black Eagle*, 1988, reż. Eric Karson), jeden z Arnoldem Schwarzeneggerem – *Herkules w Nowym Jorku* (*Hercules in New York*, 1969, reż. Arthur Allan Seidelman), jeden z Rutgerem Hauerem – *Poszukiwany żywy lub martwy* (*Wanted: Dead*

<sup>17</sup> *Przewodnik po filmach wideo – Wideolandia*, pod. red. A. Synowca, Katowice 1992.

<sup>18</sup> Dostęp: 26.04.2016.

<sup>19</sup> Dziś film funkcjonuje pod tytułem *Obcy – decydujące starcie*. Dystrybutor popełnił tu zresztą pewną gafę, film Jamesa Camerona, czyli kontynuacja *Obcego – ósmego pasażera „Nostromo”* Ridleya Scotta, został bowiem wydany jako *Obcy* (bez żadnego podtytułu), co mogło zmylić potencjalnych widzów

<sup>20</sup> Dziś *Hellraiser* jest znany pod tytułem *Wysłannik piekieł*.

<sup>21</sup> Dystrybuowany później jako *Punisher*, bez spolszczenia tytułu.

<sup>22</sup> Dziś film funkcjonuje pod tytułem *Nowicjusz*.

<sup>23</sup> Dziś film funkcjonuje pod tytułem *Atak pomidorów zabójców*.

or *Alive*, 1987, reż. Gary Sherman) i jeden z Kevinem Costnerem – *Rewanż*<sup>24</sup> (*The Revenge*, 1990, reż. Tony Scott). Tak się jednak składa, że cztery ostatnie filmy nie zyskały zbyt wielkiej popularności – mimo obecności gwiazd na pierwszym planie – co mogłoby sugerować, że Leksztoń radził sobie z kasetami znacznie gorzej niż z kotłami.

To jednak nie do końca prawda. Elgaz stawiał bowiem na ilość, a nie na jakość. Znaczna część produkcji dystrybuowanych przez gdyńską firmę to filmy eksploatacji lub niskobudżetowe kopie kinowych przebojów (tak zwane *rip-offy*). W okresie transformacji nawet na takich filmach Leksztoń mógł jednak zarobić, i to zarobić całkiem nieźle – biorąc pod uwagę sumy przytaczane przez Jerzego Mazura w *Człowieku z bajeru* – kasy Elgazu stały bowiem na półkach prawie każdej wypożyczalni.

Choć dziś jednoznaczne określenie gatunku wielu filmów wydaje się nielawowym zadaniem, a tytułów łączących kilka typów genologicznych powstaje z roku na rok coraz więcej, na początku lat dziewięćdziesiątych gatunek odgrywał ważną rolę przy wyborze filmu w wypożyczalni. Kasy ustawiano często na półkach według gatunkowego klucza, żeby klient zainteresowany konkretnie westernami, horrorami lub komediami nie musiał szukać w całym pomieszczeniu. Dlatego też intrygująca wydaje się możliwość bliższego przyjrzenia się filmom wydanym przez Elgaza właśnie pod tym kątem. Aby uniknąć ewentualnej arbitralności wyborów, podczas przypisywania określeń gatunkowych do konkretnych filmów posłużyłem się klasyfikacją sporządzoną na stronach [www.imdb.com](http://www.imdb.com) i [www.filmweb.pl](http://www.filmweb.pl)<sup>25</sup>. W tym wypadku określenia gatunkowe są proponowane i weryfikowane zarówno przez czytelników, jak i administratorów wymienionych stron, zostaje więc spełniona zasada Andrew Tudora, według której „gatunek jest tym, za co wszyscy wspólnie go uważamy”<sup>26</sup>.

Po zastosowaniu tej metody statystyka nazw gatunkowych wykorzystanych do scharakteryzowania filmów z listy prezentuje się następująco: wśród 100 wybranych tytułów znalazło się 29 dramatów, 26 filmów akcji (w tym 10 takich, które na podanych stronach określane były mianem filmów o sztukach walki), 25 komedii, 13 horrorów, 12 thrillerów i tyle samo kryminałów, 11 filmów science-fiction, 8 filmów przygodowych, 7 erotycznych, 6 westernów, 4 animacje, 4 filmy wojenne, 3 tytuły opisane hasłem „sensacyjny”, trzy historyczne, 2 romanse, po 2 filmy muzyczne i fantasy, a także 1 dreszczowiec (choć trudno określić, czym się różni od thriller), 1 film szpiegowski i 1 biograficzny<sup>27</sup>. Na liście widnieją także 4 serie telewizyjne wydawane przez Elgaza w częściach, po kilka odcinków na jednej

<sup>24</sup> Dziś film funkcjonuje pod tytułem *Odwet*.

<sup>25</sup> W jednym przypadku – *Wyspa rozkoszy* (*Isola del piacere*, 1982, reż. Michel Ricaud) – skorzystałem ze strony [www.pre-cert.co.uk](http://www.pre-cert.co.uk), ponieważ film nie ma swojej podstrony ani na Filmwebie, ani na IMDB.

<sup>26</sup> A. Tudor, *Metoda krytyczna: autorzy i gatunki*, „Kino” 1976, nr 3, s. 31.

<sup>27</sup> Niektóre tytuły są przypisane do więcej niż jednego gatunku.

kasecie. Wydaje się, że częstotliwość wykorzystania hasła „dramat” jest nieco zbyt duża w kontekście filmów tak jawnie popkulturowych, a w wielu przypadkach nawet śmieciowych. Należy jednak pamiętać, że hasło „dramat” często łączy się w podobnych klasyfikacjach z innymi określeniami gatunkowymi (stąd zwroty typu „dramat sensacyjny”, „dramat wojenny”, „dramat obyczajowy” itd.)<sup>28</sup>. I tak, na przykład *Miasto Aniołów* (*Angel Town*, 1990, reż. Eric Karson) i *Lwie serce* to jednocześnie „dramaty”, „filmy akcji” i „filmy o sztukach walki”, a *Emanuel na wschodzie* (*Emanuelle nera oriente reportage*, 1976, reż. Joe D’Amato) i *Emanuel w Ameryce* (*Emanuelle in America*, 1977, reż. Joe D’Amato) to „dramaty” i „filmy erotyczne”. Produkcji określonych jedynie za pomocą hasła „dramat” jest na liście zaledwie pięć.

W repertuarze gdyńskiej firmy próżno szukać filmów uznanych reżyserów (wyjątkami mogą być wspomniane wyżej *Obcy* i *Rewanż*, a także *Lubieżnik* [*All’ono-revole piacciono le donne*, 1972, reż. Lucio Fulci]), a tym bardziej dzieł prezentowanych na międzynarodowych festiwalach (poza *Imieniem róży*). Co być może bardziej zaskakujące, Elgaz nie miał w swojej ofercie także żadnych filmów rodzimej produkcji (za swoisty wyjątek można uznać program *Callanetics* z *Mariolą Bojarską*, o tym jednak za chwilę). Aż 63 tytuły z listy to filmy amerykańskie. Na drugim miejscu pod względem liczby znajdują się natomiast Włochy (22 filmy). Osiem tytułów pochodzi z Francji, sześć z Hiszpanii, po pięć z Kanady i Tajwanu, cztery z Hongkongu, po trzy z Wielkiej Brytanii i RFN, dwa z Korei Południowej i po jednym z Australii, RPA i Norwegii<sup>29</sup>.

Jak widać z powyższej statystyki, Elgaz stawiał przede wszystkim na produkcje komediowe, związane z fantastyką i erotyką lub sensacyjne – w tym na filmy sztuk walki, co jest niewątpliwie pokłosiem ogromnej popularności *Wejścia smoka* (*Enter the Dragon*, 1973, reż. Robert Clouse, 17 267 500 widzów) i *Klasztoru Shaolin* (*Shaolin Si*, 1982, reż. Chang Hsin Yen, Xinyang Zhang, 12 781 103 widzów)<sup>30</sup> w polskich kinach; wielu właścicieli wypożyczalni wydzielało zresztą dla tego typu filmów osobną sekcję opatrzoną zazwyczaj hasłem „karate” – a co za tym idzie: na treści, których brakowało w PRL-owskich kinach.

Większość z wymienionych filmów pochodzi ze Stanów Zjednoczonych, zaskakiwać może natomiast fakt, że Włochy mają na liście tak silną reprezentację. Należy jednak pamiętać, że w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych włoska kinematografia była jedną z największych na świecie. Produkowano tam setki filmów gatunkowych – *spaghetti westernów*, *peplum*<sup>31</sup>, *giallo*<sup>32</sup>, horrorów gotyckich, filmów policyjnych i erotycznych – które nie docierały zazwyczaj na ekrany pol-

<sup>28</sup> O niejednoznaczności związanej z wykorzystaniem określenia „dramat” pisze Mirosław Przylipiak w *Kinie stylu zerowego*, Gdańsk 1994, s. 162-164.

<sup>29</sup> Niektóre filmy to koprodukcje.

<sup>30</sup> „Mały Rocznik Filmowy 1988”, Warszawa 1989, s. 68.

<sup>31</sup> Filmy miecza i sandałów, wzbogacone zazwyczaj o tematykę mitologiczną.

<sup>32</sup> Produkcje z pogranicza horroru i thrillera. Fabuła toczyła się zwykle wokół śledztwa prowadzonego w sprawie tajemniczych i brutalnych morderstw.

skich kin, ale w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych trafiły na rodzimy rynek dzięki kasetom wideo.

\*\*\*

Bez odpowiednich dokumentów nie da się określić, jaki był nakład poszczególnych filmów dystrybuowanych przez Elgaz i jaka część tych kaset została później sprzedana właścicielom wypożyczalni. Dzięki liście przebojów wideo drukowanej w niektórych numerach „Cinema Press Video” można jednak sprawdzić, które kasety Elgazu widzowie najchętniej wypożyczali. Redaktorzy magazynu co miesiąc prosili bowiem właścicieli wypożyczalni o podsyłanie spisów najczęściej pożyczanych VHS-ów. Ankiety później sumowano i publikowano w postaci listy przebojów konkretnego miesiąca. W numerze z grudnia 1991 roku wydrukowano zbiorczą listę 30 hitów<sup>33</sup>, obejmującą 14 miesięcy – od października 1990 roku do listopada 1991 roku. Tak się składa, że na ten przedział czasowy przypada (mniej więcej) także okres największej popularności Elgazu.

Na liście znalazło się aż sześć filmów dystrybuowanych przez firmę Leksztonia<sup>34</sup> – na miejscu szóstym: ex aequo *Czarny orzeł* i *Pogromca*; na miejscu jedenastym: *Po obietnicy* (*After the Promise*, 1987, reż. David Greene); na miejscu dwudziestym szóstym: serial telewizyjny *Rok w piekle* (*Tour of Duty*, 1987-1990); na miejscu dwudziestym ósmym: *Poszukiwany żywy lub martwy* (film doczekał się nawet drugiego wydania z nieco inną grafiką na okładce); na miejscu trzydziestym: *Lwie serce*. Jak widać, są to w większości filmy akcji firmowane nazwiskami znanych aktorów kina popularnego. Zaskoczyć może natomiast fakt, że na liście nie znalazła się druga część *Obcego*. Tak się jednak składa, że przebój Jamesa Camerona wszedł na polskie ekrany już w 1987 roku i zebrał wtedy 2 731 256 widzów<sup>35</sup> w kinach, a później ukazał się na wielu pirackich edycjach kasetowych. Kiedy Elgaz wydał *Obcych* legalnie, sequel *Osmego pasażera „Nostromo”* był już doskonale znany polskiemu widzowi. W tym wypadku nie mogło być więc mowy o działaniu efektu nowości, a kasetę – choć profesjonalnie wydana i oferująca dobrą, jak na tamte czasy, jakość obrazu – nie była tak atrakcyjna, jak mógłby sądzić dystrybutor.

Wielkim przebojem sprzedażowym firmy Leksztonia był natomiast program *Callanetics z Mariolą Bojarską*, w całości przygotowany przez Elgaz. W tym wypadku kasetę kupowano jednak do użytku domowego. Tytułowy callanetics to popularna w latach osiemdziesiątych dyscyplina fitnessu dla pań – „forma gimnastyki gwarantująca smukłą sylwetkę”, jak zapewniał narrator w reklamówce kasety<sup>36</sup>. Ćwiczenia z Mariolą Bojarską sprzedały się w liczbie niemal trzech milionów

<sup>33</sup> Lista przebojów 30 Top Hits miesięcznika „Cinema Press Video” październik '90 – listopad '91, „Cinema Press Video” 1991, nr 12/22, s. 28.

<sup>34</sup> Aż 19 filmów z listy hitów to propozycje największego wówczas dystrybutora w Polsce, ITI.

<sup>35</sup> „Mały Rocznik Filmowy 1988”, Warszawa 1989, s. 70.

<sup>36</sup> Do obejrzenia pod adresem: [www.youtube.com/watch?v=SKKoGgJuRYY](http://www.youtube.com/watch?v=SKKoGgJuRYY), (dostęp: 05.05.2016).

egzemplarzy<sup>37</sup>, był to jednak ewenement w repertuarze firmy, Elgaz nie oferował bowiem wielu innych filmów instruktażowych<sup>38</sup> (chyba że zaliczymy do tego gatunku także erotyki).

## Techniki promocji i reklamy kaset Elgazu

### Okładki

Wszystkie kasety Elgazu wydawane były w pudełkach małego formatu z czarnego plastiku. Na grzbiecie obwoluty drukowano polską wersję tytułu filmu lub serialu, obok niego znajdowało się logo firmy i dane dotyczące czasu trwania filmu. Zdarzało się, że ten schemat wzbogacano o krótką charakterystykę gatunkową filmu i zdjęcie aktora lub fragment grafiki znajdującej się na froncie okładki, nie była to jednak zasada – tego typu rozwiązanie stosowano zazwyczaj w wypadku filmów, w których grała hollywoodzka gwiazda – na przykład na obwolucie *Czarnego orła* z Jeanem-Claudem Van Dammem.

W przeciwieństwie do niektórych polskich dystrybutorów (jak choćby Gaby International) Elgaz nie miał spójnego modelu projektowania dla wszystkich swoich okładek. Pod względem wyboru materiałów graficznych, sposobu ich tworzenia lub układania, a także wyboru fontu, za pomocą którego układano informacje na okładce, kasety wydawane przez gdyńską firmę bardzo się od siebie różniły. W niektórych przypadkach kopiowano po prostu okładki zagraniczne, nie tłumacząc nawet tytułu; w innych – polski tytuł wklejano na zagraniczny plakat.

Najbardziej spójne pod względem wizualnym były tak zwane wydania zeszytowe – na potrzeby okładki wycinano jedynie fragment zagranicznej grafiki (w taki sposób, żeby nie było na nim żadnych angielskich napisów). Pozostałą przestrzeń przedniej części obwoluty poświęcano na



źródło: [www.thelegendaryyhs.tumblr.com](http://www.thelegendaryyhs.tumblr.com)

<sup>37</sup> <http://www.mariolabojarskaferenc.pl/article/callanetics-z-mariola-bojarska>, (dostęp: 05.05.2016).

<sup>38</sup> Wyjątkiem jest kasetka pod tytułem *Porady kosmetyczne*.

tytuł (zawsze polski, czasami dodatkowo angielski), nazwisko reżysera i aktorów. W tle na całej obwolucie znajdował się charakterystyczny niebieski „szlaczek” przedstawiający – kiedy się odpowiednio przyjrzeć – powielone logo Elgazu. Równie ciekawe wydają się okładki rysowane lub malowane specjalnie na potrzeby polskiego wydania. Metodę tę stosował na o wiele większą skalę konkurencyjny dystrybutor z Gdyni, Video Rondo, Elgaz także korzystał jednak niekiedy z umiejętności lokalnych grafików. Najlepszym przykładem takiej ilustracji będzie prawdopodobnie *Ricco* (1973, reż. Tulio Demichelli) z bardzo estetyczną, ciekawie skomponowaną obwolutą namalowaną pastelami<sup>39</sup>.

O wiele bardziej prymitywnie wyglądały okładki z napisami na różowym tle. W tym wypadku fragment grafiki z zagranicznego plakatu lub zdjęcie przedstawiające jakąś scenę z filmu zajmowały prawie cały front obwoluty, podczas gdy tytuł, nazwisko reżysera i nazwiska aktorów pisano czarnymi literami na różowych paskach.



źródło: [www.thelegendaryvhs.tumblr.com](http://www.thelegendaryvhs.tumblr.com)

Za najbardziej osobliwe okładki Elgazu uznać należy jednak kolaże. W tym wypadku niełatwo określić, czym kierowali się graficy i co właściwie chcieli osiągnąć pod względem marketingowym. Na przykład na okładce *Porażających fal* (*Shock Waves*, 1977, reż. Ken Wiederhorn), horroru o nazistach-zombie, widnieje ogromny bulaj, przez który widać przerażoną kobietę w stroju kąpielowym. Wizerunek dziewczyny wycięto i wklejono na zdjęcie lasu, ale nie sposób określić, skąd pochodzą te materiały – ani kobiety, ani bulaja, ani lasu nie ma bowiem w samym filmie.

Brak spójnej szaty graficznej okładek Elgazu najlepiej obrazuje seria filmów erotycznych o Emanuelle. Front obwoluty *Spowiedzi Emanuel*<sup>40</sup> (*Emanuelle – perché violenza alle donne?*, 1977, reż. Joe D'Amato) to kolaż złożony z trzech zdjęć nagości kobiet, które grafik ułożył (w sposób raczej przypadkowy) i obramował żółtą obwódka. Niżej widnieje tytuł w zielonej ramce. Na okładce *Nowej czarnej Ema-*

<sup>39</sup> Kopie większości opisywanych okładek można obejrzeć na stronie [thelegendaryvhs.tumblr.com](http://thelegendaryvhs.tumblr.com), (dostęp: 15.05.2016).

<sup>40</sup> Film funkcjonuje dziś pod tytułem *Emanuelle i niewolnice miłości*.

nuel<sup>41</sup> (*Emanuelle nera No. 2*, 1976, reż. Bitto Albertini) znajduje się jedynie tytuł i nieostre, rozmyte zdjęcie głównej bohaterki siedzącej na łóżku. Z kolei przy projektowaniu okładki *Emanuel na wschodzie* wykorzystano grafikę stylizowaną na azjatycki rysunek. Informacje na okładce (tytuł i nazwisko aktorki) zapisano natomiast na pomocą aż czterech różnych fontów.

## Tłumaczenie tytułów i dialogów

W przeciwieństwie do kaset rozpowszechnianych przez pirackich dystrybutorów przed 1989 rokiem filmy z Elgazu miały zwykle profesjonalnie przetłumaczone tytuły. Translatory zazwyczaj przekładali je bardzo dosłownie i bez większych błędów. W przypadku tytułów bardziej skomplikowanych lub po prostu długich posługiwano się uproszczeniami. I tak na przykład *Sorority Babes in the Slimeball Bowl-O-Rama* (1988, reż. David DeCoteau) stało się po



źródło: [www.thelegendaryybs.tumblr.com](http://www.thelegendaryybs.tumblr.com)

prostu *Dziewczęcym klubem*, a *Quando gli uomini armarono la clava e... con le donne fecero din-don* (1971, reż. Bruno Corbucci, Pasquale Festa Campanile) niezbyt udanie przetłumaczono na *Maczugi i ding-dong*<sup>42</sup>.

Wśród filmów wydanych przez Elgaz znalazło się kilka tytułów przetłumaczonych w sposób niebanalny. Amerykański horror *Uninvited* (1988, reż. Greydon Clark) – dosłownie: *Niezaproszony* – sprzedawano pod ciekawym tytułem *Śmierć w miękkim futerku*. Ma to swój sens, film opowiada bowiem o morderczym kocie. Z kolei tytuł horroru *Syngenor* (1990, reż. George Elanjan Jr.) rozwinięto tak, by powstał z niego *SYN-tetyzowany GENetyczny ORganizm*.

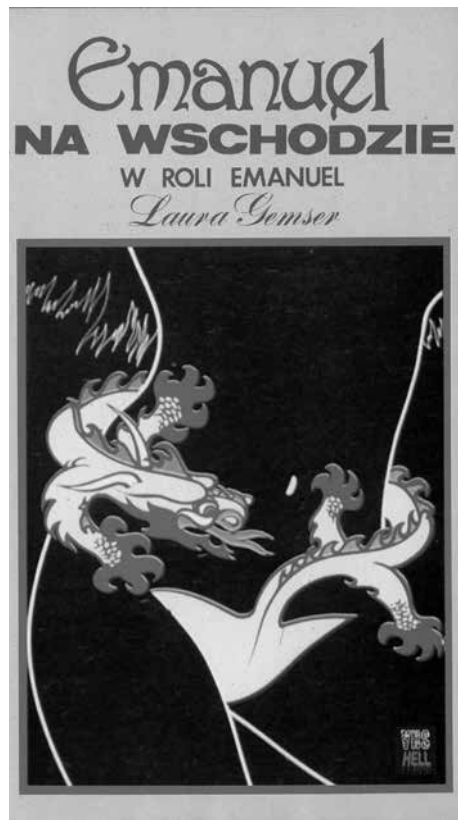
W czasach wideo boomu tłumacze i lektorzy opracowywali często po kilka filmów dziennie, co prowokowało różnego rodzaju pomyłki. Tego typu błędy pojawiają się również na kasetach Elgazu – czasami lektor czyta daną kwestię zbyt szybko (wyprzedzając zdania wypowiedziane przez bohaterów), a czasami zbyt późno.

<sup>41</sup> Film funkcjonuje dziś pod tytułem *Czarna Emanuelle 2*.

<sup>42</sup> Film opowiada o jaskiniowcach i jest komedią z elementami erotyki.



Najciekawsze błędy tłumaczeniowe związane są jednak z dwoma włoskimi filmami policyjnymi, które były dystrybuowane przez Elgaz: *Gwałtownym uderzeniem* i *Sprawiedliwością poza prawem*. W wypadku wymienionych filmów doszło do szalonego mętlaku, jeśli chodzi o ich tytuły. Po włożeniu do magnetowidu kasety z *Gwałtownym uderzeniem* widza wita czołówka, podczas której na ekranie wyświetla się tytuł *Forced Impact*, tłumaczony przez lektora na *Sporowokowaną reakcję* (czyli dosłownie). Pod tymi trzema różnymi tytułami (jednym angielskim i dwoma polskimi) kryje się tak naprawdę włoski film *Roma violenta* (1975, reż. Marino Girolami), który został później zdubbingowany i opatrzony nową czołówką w Wielkiej Brytanii, a dopiero później przetłumaczony w Polsce. Identyfikacyjny błąd popełniono podczas nagrywania polskiej ścieżki dźwiękowej do *Sprawiedliwości poza prawem*: ponownie skorzystano z brytyjskiej kopii (zatytułowanej w tym wypadku *Sudden Justice*), a lektor znów odczytał dosłowne tłumaczenie – *Natychmiastowa sprawiedliwość* – które odbiega od tego z okładki. W tym wypadku oryginalny tytuł filmu brzmi *Napoli violenta* (1976, reż. Umberto Lenzi).



źródło: [www.thelegendaryobs.tumblr.com](http://www.thelegendaryobs.tumblr.com)

*Gwałtowne uderzenie* ciekawie obrazuje też warunki, w jakich pracować musieli tłumacze w czasach wideo boomu. W filmie znaleźć można niejedno zdanie wątpliwe pod względem stylistycznym lub po prostu komicznie przetłumaczone. W jednej ze scen główny bohater informuje swoich przełożonych: „Jest możliwość złapania tych ludzi, potrzebuję jedynie więcej ludzi!”. W innej poboczna postać używa prawdopodobnie najdziwniejszej odzywki, jaką kiedykolwiek zarejestrowano na taśmie magnetycznej: „Ktoś ci powinien powiedzieć, żebyś wyzbył się nadmiaru energii przez odbyty!”.

Najzabawniejszy błąd wśród Elgazowych przekładów dotyczy jednak serii o Emanuelle. Imię bohaterki cyklu tłumaczono za każdym razem poprzez usunięcie jego dwóch ostatnich liter: *Emanuel na wschodzie* itd. To o tyle mylące, że dystrybuowana przez Elgaz seria opowiada o przygodach wyuzdanych piękności, a Emanuel jest imieniem męskim.



źródło: [www.thelegendaryhs.tumblr.com](http://www.thelegendaryhs.tumblr.com)

fale, a także serial *Człowiek Pająk i jego niezwykli przyjaciele* (*Spider-Man and His Amazing Friends*, 1981), dystrybuowany przez Elgaza w częściach, po cztery odcinki na kasecie. Kasetą szóstą zawiera odcinki o tytułach *Rój*, *Kim jest Bruce*, *Kingpin uderza ponownie* i *Śmiertelny wynalazek*. Uważny widz szybko zauważy jednak, że coś się nie zgadza, na okładce znajdują się bowiem wizerunki Robocopa i Hulka, a nie Człowieka Pająka. Po włożeniu kasety do odtwarzacza okazuje się, że każdy z odcinków pochodzi tak naprawdę z innego serialu, a Człowiek Pająk pojawia się tylko w jednym z nich. Omawiana kasetą jest więc po prostu mariażem odcinków amerykańskich seriali animowanych z lat osiemdziesiątych reklamowanym imieniem tego bohatera, którego polska publiczność z początku lat dziewięćdziesiątych znała i lubiła. Komiksy o Spider-Manie ukazywały się w Polsce już od połowy 1990 roku nakładem wydawnictwa TM-Semic. Hulka albo Spider-Woman mało kto wówczas znał.

### *False advertising*

W czasach wideo boomu popularną praktyką wśród dystrybutorów był *false advertising*, czyli – w tym wypadku – reklamowanie filmu za pomocą okładki, która sugerowała coś lepszego lub ciekawszego niż to, co mógł zaoferować film. Prawdopodobnie najstynniejszym przykładem okładkowego oszustwa w historii legalnego polskiego rynku wideo jest *Agent nr 1* (1971, reż. Zbigniew Kuźmiński), wydany na początku lat dziewięćdziesiątych przez Video Rondo – aby uatrakcyjnić ilustrację na kasecie, wklejono na nią... Ala Pacino strzelającego do wrogów z karabinu maszynowego. Zdjęcie pochodziło z *Człowieka z blizną* (*Scarface*, 1983, reż. Brian De Palma), a Pacino nie pojawiał się oczywiście w *Agencie nr 1* ani na sekundę.

Wśród okładek Elgazu próżno szukać aż tak ewidentnego *false advertisingu*. Za przykłady najbardziej ordynarnego reklamowego oszustwa uznać można wspomniane wyżej *Porażające*

## Reklamy prasowe

W czasach działalności Elgazu najpopularniejszym periodykiem poświęconym rynkowi VHS było „Cinema Press Video”<sup>43</sup>. Od numeru trzeciego pisma (1990, nr 3) do numeru dwudziestego piątego (1992, nr 3/25) reklamy Elgazu zajmowały zawsze tylną okładkę pisma. Zazwyczaj były to materiały zachęcające do obejrzenia jednego konkretnego filmu lub kilku tytułów, czasami trafiały się również reklamy promujące gdyńską firmę – jedna z nich przedstawiała astronautę wbijającego flagę Agencji Reklamowej Elgaz w powierzchnię księżycy. „Studio Video El-Gaz pracuje w każdej sytuacji!” – głosiło hasło.

Reklamy Elgazu (a także innych firm dystrybucyjnych) można było znaleźć także na stronach wewnętrznych „Cinema Press Video”. W pierwszych numerach były to po prostu listy tytułów dystrybuowanych przez firmę. Każda taka reklama to właściwie jednostronicowy katalog złożony z podstawowych informacji na temat kilku lub kilkunastu filmów – tytułu angielskiego i polskiego, roku i miejsca produkcji, nazwisk reżysera i aktorów, czasu trwania filmu, ograniczeń wiekowych, krótkiej charakterystyki gatunkowej i bardzo lakonicznego opisu fabuły. Wraz z kolejnymi miesiącami te reklamy nieznacznie się zmieniały – w ramach uatrakcyjnienia dodawano do nich niekiedy grafikę przedstawiającą maskotkę Elgazu, czyli uśmiechniętego tygrysa. Z kolei w numerze z grudnia 1990 opisy filmów wzbogacono o wizerunek wesołego świętego Mikołaja.

W późniejszych numerach, kiedy „Cinema Press Video” stało się już pismem bardziej popularnym, a konkurencja ze strony innych dystrybutorów rosła, graficy Elgazu starali się tworzyć reklamy atrakcyjniejsze i bardziej kolorowe – na przykład zestawienia okładek kaset wzbogacone o opisy, które mogły zaintrygować potencjalnego widza. Stosowano też czasami ciekawy chwyt retoryczny – w ramach reklamy publikowano listę popularnych aktorów, a obok spis filmów wydanych przez Elgaz, w których można było ich zobaczyć. „Widziałeś najwspanialsze role najpopularniejszych aktorów świata? Możesz rozszerzyć swój wizerunek ich aktorskich umiejętności oglądając filmy na kasetach dystrybucji Elgaz!” – głosiło hasło otwierające listę.

Omawiane formy promocji ilustrują zarówno sposób myślenia właściciela Elgazu, jak i chłonność ówczesnego rynku; nie są agresywne, bo Elgaz nie musiał dbać przesadnie o atrakcyjność szaty graficznej swoich okładek i reklam. W warunkach niewielkiej konkurencji wystarczyło, żeby klienci wiedzieli, jakie filmy mogą kupić i gdzie należy składać zamówienia. Dlatego też drukowane w „Cinema Press Video” reklamy Elgazu, opisywane w poprzednim rozdziale, wydają się z dzisiejszego punktu widzenia ubogie pod względem marketingowym – nie przykuwają wzroku, nie starają się zdobyć uwagi odbiorcy. Czytelnicy (którzy w wielu wypadkach byli po prostu właścicielami wypożyczalni stawiającymi pierwsze kroki w biznesie) i tak musieli znać te reklamy, żeby wiedzieć, jakie filmy zamówić.

<sup>43</sup> Warto w tym miejscu zauważyć, że pozostałe polskie magazyny o wideo – jak „Video Club” czy „Videoman” – były raczej efemerydami, które szybko zniknęły z rynku.

## Promocyjne parateksty

Co zaskakujące, reklamy i zwiastuny dosyć rzadko pojawiały się na kasetach Elgazu, choć wydawałoby się, że to najprostsza (i jednocześnie darmowa) forma promocji. Znaczna część kaset wydanych przez Elgaz nie jest okraszona ani trailerami, ani reklamówkami, które promowałyby produkty sprzedawane przez Leksztonia. Niektóre VHS-y Elgazu zawierały jednak materiały promocyjne. W takim wypadku przed filmem umieszczano zwiastun jednego z tytułów dystrybuowanych przez firmę Leksztonia (co ciekawe, dialogów i kwestii narratora nigdy w tych trailerach nie tłumaczono, zawsze pozostawiano angielską ścieżkę dźwiękową), a po filmie – blok reklamowy składający się z kilku klipów nakręconych przez pracowników studia Agencji Reklamowej Elgaz. Reklamowano podgrzewacze wody, okna PCV, gdyński salon mody Exclusive, wydawany przez Leksztonia magazyn „Media Reporter”, samochody marki Nissan, stoły do snookera i kasety *Callanetics z Mariolą Bojarską*.

Stosunkowo najprostsze wydają się reklamy Nissana – aby zachęcić widzów do kupowania pojazdów tej marki, filmowcy z Elgazu przeplatali po prostu ujęcia jadącego samochodu z fragmentami przedstawiającymi atrakcyjną modelkę. Wyjątkiem jest reklama nissana 200SX<sup>44</sup>, do której muzykę skomponował Jerzy Satanowski – kamera najpierw skupia się na detalach nowoczesnego wówczas samochodu, potem przenosi się na rozgwieżdżone niebo. Dopiero po chwili widz może zobaczyć schowany w półmroku pojazd w całości, a muzyka znanego kompozytora dodatkowo podbudowuje atmosferę tajemnicy.

O podobnej subtelności trudno mówić w wypadku pozostałych reklam produktów sygnowanych przez Elgaz. Część z nich to po prostu krótkie spoty informacyjne – jak na przykład reklama kaset wideo dystrybuowanych przez Elgaz<sup>45</sup> albo reklama Prywatnej Telewizji Elgaz<sup>46</sup> przedstawiająca ekipę filmową i studio nagraniowe. W analogiczny sposób przygotowywano filmiki promujące salon Exclusive – filmowano modelki ubrane w stroje z salonu i biżuterię sprzedawaną przez firmę Leksztonia<sup>47</sup>. W tle słychać rockową muzykę.

W niektórych przypadkach specjaliści od marketingu z Elgazu pozwalali sobie na tworzenie mikrofabuł. W jednej z reklam podgrzewacza do wody<sup>48</sup> przewodnik oprowadza gości po budynku, zatrzymuje się przy bojlerze i zaczyna opisywać jego możliwości. Wszyscy jego słuchacze są zachwyceni urządzeniem i chcą od razu złożyć zamówienie. Co ciekawe, statystą w tej reklamie

<sup>44</sup> Do obejrzenia pod adresem: <https://www.youtube.com/watch?v=jUtX2-scjR4>, (dostęp: 29.05.2016).

<sup>45</sup> Do obejrzenia pod adresem: <https://www.youtube.com/watch?v=nDxjD0y7Xlk>, (dostęp: 29.05.2016).

<sup>46</sup> Do obejrzenia pod adresem: [https://www.youtube.com/watch?v=hDL89\\_T0wnY&list=PL5042FFDCD888489E](https://www.youtube.com/watch?v=hDL89_T0wnY&list=PL5042FFDCD888489E), (dostęp: 29.05.2016).

<sup>47</sup> Do obejrzenia pod adresem: <https://www.youtube.com/watch?v=jn2qrJK75U>, (dostęp: 29.05.2016).

<sup>48</sup> Do obejrzenia pod adresem: <https://www.youtube.com/watch?v=EGgdpHB7Yhc>, (dostęp: 29.05.2016).

był nieznanym wówczas szerszej publiczności dziennikarz sportowy, Przemysław Babiarski.

Jedną z reklam okien PCV wystylizowano z kolei na film niemy – z nieco przyspieszonym obrazem, dialogami na planszach i muzyką stylizowaną na utwory grane przez taperów<sup>49</sup>. W tym przypadku niewielka fabułka opowiada o mężczyźnie, który kupił okna starego typu i nie potrafił ich zamontować. Rozwiązaniem okazuje się oczywiście telefon do pracowników Elgazu, którzy przywożą nowoczesne okna PCV.

W reklamie stołów do snookera<sup>50</sup> (z niewiadomych przyczyn określanych przez narratora mianem stołów bilardowych) wystąpili Marek Kondrat i Karol Strasburger. W tym wypadku nie skonstruowano żadnej, nawet najprostszej fabuły – aktorzy rywalizują przez kilkadziesiąt sekund, rzucając sobie nawzajem podejrzliwe spojrzenia.

Pozostałe reklamy Elgazu często wykorzystywały popularną w świecie polskiego marketingu wczesnych lat dziewięćdziesiątych zasadę, według której nic nie sprzedaje produktu lepiej niż seks. Wydawać by się mogło, że nietawo zareklamować bojlera seksem, ale w Elgazie znaleziono na to metodę. W jednej z reklam podgrzewacza do wody<sup>51</sup> kobieta przegląda katalog i zwraca się do siedzącego przy biurku Karola Strasburgera: „Chciałabym, żeby się dobrze prezentował, był solidny i nieskomplikowany, dał mi poczucie bezpieczeństwa i niezawodności, a przede wszystkim, żeby miał w sobie bardzo dużo ciepła”. W odpowiedzi Strasburger wskazuje na podgrzewacz do wody. Kobieta zaczyna przytulać się do wyprodukowanego przez firmę Leksztonia bojlera i stwierdza z przesadnym podnieceniem: „Elgaz to ciepło, którego potrzebujesz!”.

Trudno z dzisiejszej perspektywy określić, czy taki sposób marketingu spełniał swoją rolę, ale równie kuriozalnych spotów Agencja Reklamowa Elgaz ma na swoim koncie więcej. W jednej z reklam okien PCV<sup>52</sup> modelka siedzi na kanapie w białym, czyta gazetę i słucha muzyki. Tę idyllę przerywa robotnik naprawiający ulicę młotem pneumatycznym. Dziewczyna podbiega do okna i nachyla się, by je zamknąć (dzięki czemu kamerzysta ma okazję sfilmować jej pupę), a do mieszkania wraca cisza i błogość. „Dźwiękochłonne, energooszczędne, trwałe – okna z PCV wyprodukowane przez Elgaz!” – konkluduje narrator. W innej reklamówce starszy mężczyzna podgląda przez lunetę dwie młode dziewczyny<sup>53</sup>. „Muszę je

<sup>49</sup> Do obejrzenia pod adresem: <https://www.youtube.com/watch?v=s-MdU0jTLfM>, (dostęp: 29.05.2016).

<sup>50</sup> Do obejrzenia pod adresem: <https://www.youtube.com/watch?v=cSashNh2gAY>, (dostęp: 29.05.2016).

<sup>51</sup> Do obejrzenia pod adresem: <https://www.youtube.com/watch?v=8r6Ugz9KNGA>, (dostęp: 29.05.2016).

<sup>52</sup> Do obejrzenia pod adresem: <https://www.youtube.com/watch?v=4GVbNmkUFHY>, (dostęp: 29.05.2016).

<sup>53</sup> Do obejrzenia pod adresem: <https://www.youtube.com/watch?v=8r6Ugz9KNGA>, (dostęp: 29.05.2016).

mieć!” – stwierdza po krótkiej chwili i zaczyna biec w kierunku modelek Elgazu. Szybko okazuje się jednak, że chodziło mu nie o atrakcyjne kobiety, ale o – tutaj brak niespodzianki – okno PVC, za którym stały.

## Zakończenie

Jak wspominałem we wstępie, w początkowej fazie wideo boomu Elgaz miał jedynie dwóch poważnych konkurentów. Pierwszym z nich było ITI – jedna z pierwszych dużych firm prywatnych w Polsce, założona już w 1984 i, podobnie jak Elgaz, wielobranżowa. W czasach transformacji ITI dysponowało najciekawszymi tytułami na polskim rynku wideo, które w rankingach „Cinema Press Video” zdobywały zazwyczaj pierwsze miejsca pod względem liczby wypożyczeń. Drugim było Video Rondo – gdyńska firma rodzinna stosująca podobną do Elgazu politykę repertuarową. ITI i Video Rondo były dokładnymi przeciwieństwami – jedna stawiała na pełen profesjonalizm i uważnie dobierany repertuar, druga funkcjonowała w sposób charakterystyczny dla okresu przemian polityczno-gospodarczych. Elgaz w pewnym sensie łączył ich cechy. Od strony ekonomicznej był, podobnie jak ITI, dużą firmą z niemałym kapitałem; na polu repertuarowo-marketingowym działał jednak w sposób porównywalny do Video Rondo.

To, co jednak najciekawsze w działalności Leksztonia i jego kotlarsko-medialnego imperium, to fakt, że Elgaz jako jedyny wśród polskich dystrybutorów łączył w sobie tak wiele paradoksów. Z jednej strony Lekszton miał wielką firmę; z drugiej – firma ta działała w sposób chaotyczny i niezborny, w oparciu o zasady prawne, które byłyby dobre dla małego przedsiębiorcy, ale nie dla jednego z najbogatszych biznesmenów w Polsce. Z jednej strony Elgaz stał się na chwilę synonimem rodzimego rynku wideo; z drugiej – zalewał ten rynek filmami, którymi publiczność bardzo szybko się zachłusnęła i równie szybko znudziła.

Elgaz można uznać za pewnego rodzaju *pars pro toto* nie tylko polskiego rynku wideo, ale też – w pewnym sensie – całego okresu transformacji. Produkty rozprowadzane przez sekcję Elgazu zajmującą się dystrybucją VHS-ów pokazują, jak „dziki” był rynek w okresie wideo boomu; problemy firmy związane z oskarżeniami o piractwo i walką z „wymienialniami” obrazują z kolei, jak trudno było w tych czasach prowadzić sprawnie działające i przynoszące zyski przedsiębiorstwo. Z kolei historia Leksztonia i jego firmy jak w soczewce odbija wszystkie paradoksy rodzącego się kapitalizmu.

*Za pomoc w zdobyciu potrzebnych informacji i konsultację merytoryczną autor pragnie podziękować Krystianowi Kujdzie, Marcinowi Kraskowskiemu i Maciejowi Muszalskiemu.*

### Aneks 1 – lista 100 filmów wydanych przez Elgaz (wykorzystanych do badań ilościowych)

- *Gniew w Istambule (Agente 077 dall'oriente con furore)*, 1965, reż. Segio Grieco.
- *Pogromca (The Punisher)*, 1989, reż. Mark Goldblatt.
- *Wielki skok (Colpo maestro al servizio di Sua Maestà britannica)*, 1967, reż. Michele Lupo.
- *Peter Gunn*, 1967, reż. Blake Edwards.
- *Łącznik z Los Angeles (Femmine insaziabili)*, 1969, reż. Alberto De Martino.
- *Więzienie śmierci (Death House)*, 1987, reż. John Saxon, Nick Murino.
- *Miasto Aniołów (Angel Town)*, 1990, reż. Eric Karson.
- *Gladiator (The Gladiator)*, 1986, reż. Abel Ferrara.
- *Lwie serce (Lionheart)*, 1990, reż. Sheldon Lettich.
- *Zdobywca kosmosu (The Cosmos Conqueror / Roboteu King)*, 1981, reż. Yeong-rang Bae.
- *Wakacje w stylu punk (Punk Vacation)*, 1990, reż. Stanley Lewis.
- *Człowiek-Pająk i jego niezwykli przyjaciele (Spider-Man and His Amazing Friends)*, 1981-1984.
- *Podróże Guliwera (Gulliver's Travels)*, 1939, reż. Dave Fleischer i inni.
- *Wybawca Ziemi (Savior of the Earth / Computer haekjeonham pokpa daejakjeon)*, 1983, reż. Su-yong Jeong, Roy Thomas.
- *Wyspa rozkoszy (Pleasure Island / Isola del piacere)*, 1982, reż. Michel Ricaud.
- *Nietknięta żona (La Moglie vergine)*, 1975, reż. Marino Girolami.
- *Emanuel w Ameryce (Emmanuelle in America)*, 1977, reż. Joe D'Amato.
- *Emanuel na wschodzie (Emmanuelle nera oriente reportage)*, 1976, reż. Joe D'Amato.
- *Spowiedź Emanuel (Emmanuelle – perché violenza alle donne?)*, 1977, reż. Joe D'Amato.
- *Z kim zdradza mnie żona (Cattivi pensieri)*, 1976, reż. Ugo Tognazzi.
- *Objazdowe pogotowie seksualne (C.B. Hustlers)*, 1976, reż. Stu Segall.
- *Wyspa Tanyi (Tanya's Island)*, 1980, reż. Alfred Sole.

- *Centurion (Il crollo di Roma)*, 1963, reż. Antonio Margheriti.
- *Porażające fale (Shock Waves)*, 1977, reż. Ken Wiederhorn.
- *Zniewolony wojownik (La schiava di Roma)*, 1961, reż. Sergio Grieco, Franco Proserpi.
- *Krwawe miasto (City of Blood)*, 1983, reż. Darrell Roodt.
- *Śmierć niesamowitego Hulka (The Death of the Incredible Hulk)*, 1990, reż. Bill Bixby.
- *Zemsta czarownika (Witchtrap)*, 1989, reż. Kevin Tenney.
- *Powrót z piekieł (Hellraiser)*, 1987, reż. Clive Barker.
- *Śmierć w miękkim futerku (Uninvited)*, 1988, reż. Greydon Clark.
- *Chiński kaskader (Long de ying zi)*, 1982, reż. Bruce Li.
- *Świątynia feniksa (Gai shi ji hua)*, 1981, reż. Hao Fang.
- *Mafia kontra Ninja (Hong men jue e zhe)*, 1984, reż. Robert Tai.
- *Dwa wspaniałe tygrysy (Chu zha hu)*, 1979, reż. Sum Cheung.
- *Droga czarnego smoka (Way of the Black Dragon)*, 1979, reż. Chin Chen.
- *Zwariowany hotel (Screwball Hotel)*, 1988, reż. Rafał Zieliński.
- *Herkules w Nowym Jorku (Hercules in New York)*, 1969, reż. Artur Allan Seidelman.
- *To nie ci faceci (The Wrong Guys)*, 1988, reż. Danny Bilson.
- *7 złotych mężczyzn (7 uomini d'oro)*, 1965, reż. Marco Vicario.
- *Klinika miłości (La clinica dell'amore)*, 1976, reż. Renato Cadueri.
- *Niewinne kłamstwa (Little White Lies)*, 1989, reż. Anson Williams.
- *Lubieżnik (The Eroticist / All'onorevole piacciono le donne)*, 1972, reż. Lucio Fulci.
- *Maczugi i ding-dong (Quando gli uomini armarono la clava e... con le donne fecero din-don)*, 1971, reż. Bruno Corbucci, Pasquale Festa Campanile.
- *Bystre dziewczyny (Pretty Smart)*, 1987, reż. Dimitri Logothetis.
- *Wakacyjne bractwo (Fraternity Vacation)*, 1985, reż. James Frawley.
- *Atak morderczych pomidorów (Attack od the Killer Tomatoes)*, 1978, reż. John de Bello.
- *Ten trzeci (The Stranger Within)*, 1990, reż. Tom Holland.

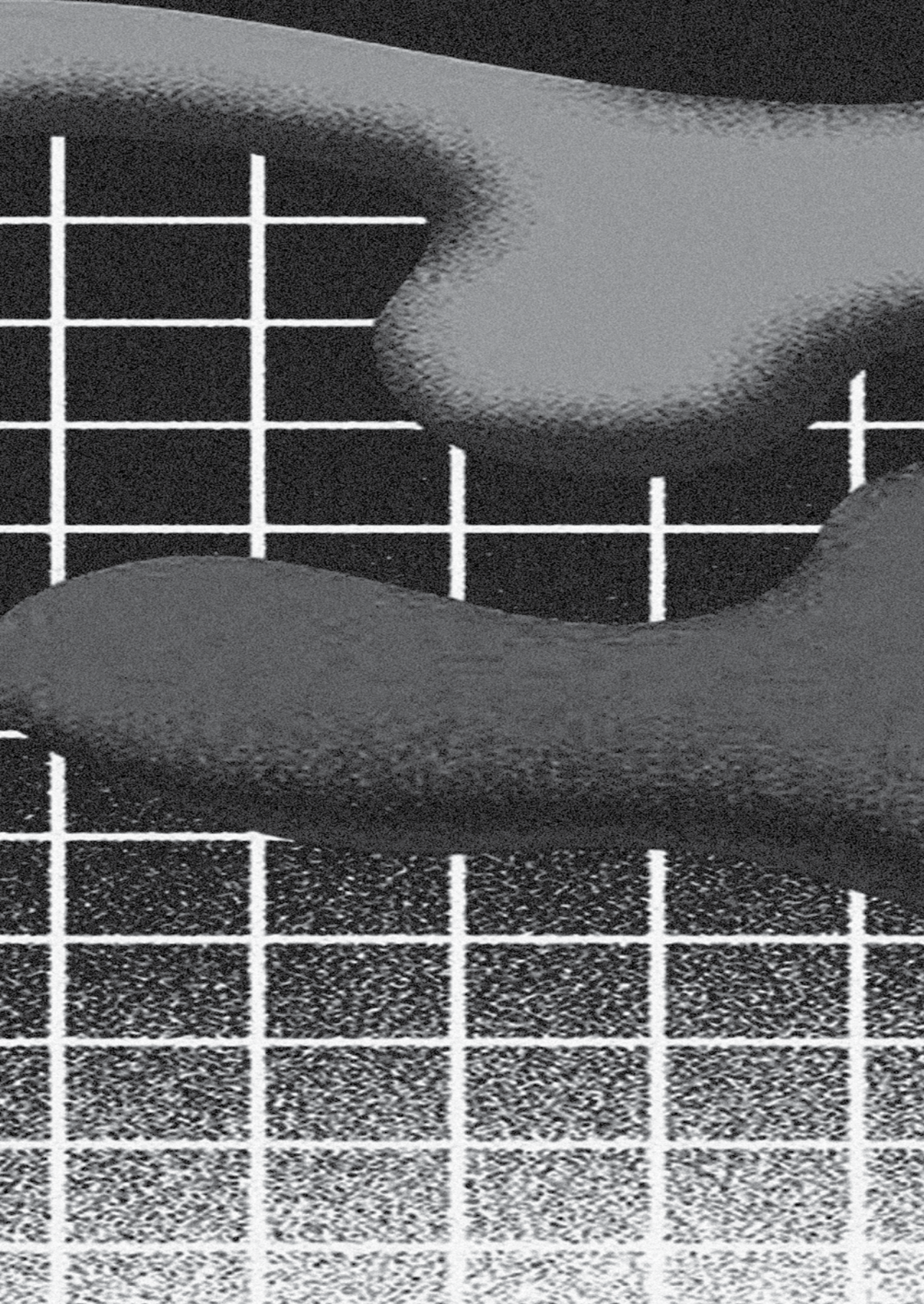


- *Fatamorgana (Mirage)*, 1990, reż. Bill Crane.
- *Przygotuj się na morderstwo (Stay Tuned for Murder)*, 1987, reż. Gary W. Jones.
- *Odmiana (Bluff storia di truffe e di imbroglioni)*, 1976, reż. Sergio Corbucci.
- *Kwiaty na poddaszu (Flowers in the Attic)*, 1987, reż. Jeffrey Bloom.
- *Czas zabijania (The Killing Time)*, 1987, reż. Rick King.
- *Wspaniałe chwile (When We Were Young)*, 1989, reż. Daryl Duke.
- *Rewanż (Revenge)*, 1990, reż. Tony Scott.
- *Fabryka snów (Hughes and Harlow: Angels in Hell)*, 1978, reż. Larry Buchanan.
- *Elvis*, 1990.
- *Sukces (Boxoffice)*, 1982, reż. Josef Bogdanovich.
- *Obcy (Aliens)*, 1986, reż. James Cameron.
- *Szczęście początkujących (Begginner's Luck)*, 1985, reż. Frank Mouris.
- *Gang Tuff (Tuff Turf)*, 1985, reż. Fritz Kiersch.
- *Imię róży (Der Name der Rose)*, 1986, reż. Jean Jacques Annaud.
- *Dziewczyny z poprawczaka (Reform School Girls)*, 1986, reż. Tom DeSimone.
- *Monte Carlo*, 1986, reż. Anthony Page.
- *Dylemat sędziego (Penalty Phase)*, 1986, reż. Tony Richardson.
- *Zorro*, 1990, reż. Ray Austin.
- *Boogie na wrotkach (Roller Boogie)*, 1979, reż. Mark L. Lester.
- *SYNtetyzowany GENetyczny Organizm (Syngenor)*, 1990, reż. George Elanjian Jr.
- *Eksperyment Filadelfia (The Philadelphia Experiment)*, 1984, reż. Stewart Raffill.
- *Def-Con 4*, 1984, reż. Paul Donovan, Tony Randel.
- *Żegnaj gringo (Adiós gringo)*, 1965, reż. Giorgio Stegani.
- *Cały czas pod górę (Uphill the Way)*, 1986, reż. Frank Q. Dobbs.
- *Żądza na pustyni (Lust in the Dust)*, 1985, reż. Paul Bartel.
- *Trzech muszkietierów na zachodzie (Tutti per uno... botte per tutti)*, 1973, reż. Bruno Corbucci.
- *Upadek tytanów (L'Urlo dei giganti)*, reż. Leon Klimovsky.
- *Rok w piekle (Tour of Duty)*, 1987, reż. Bill L. Norton.

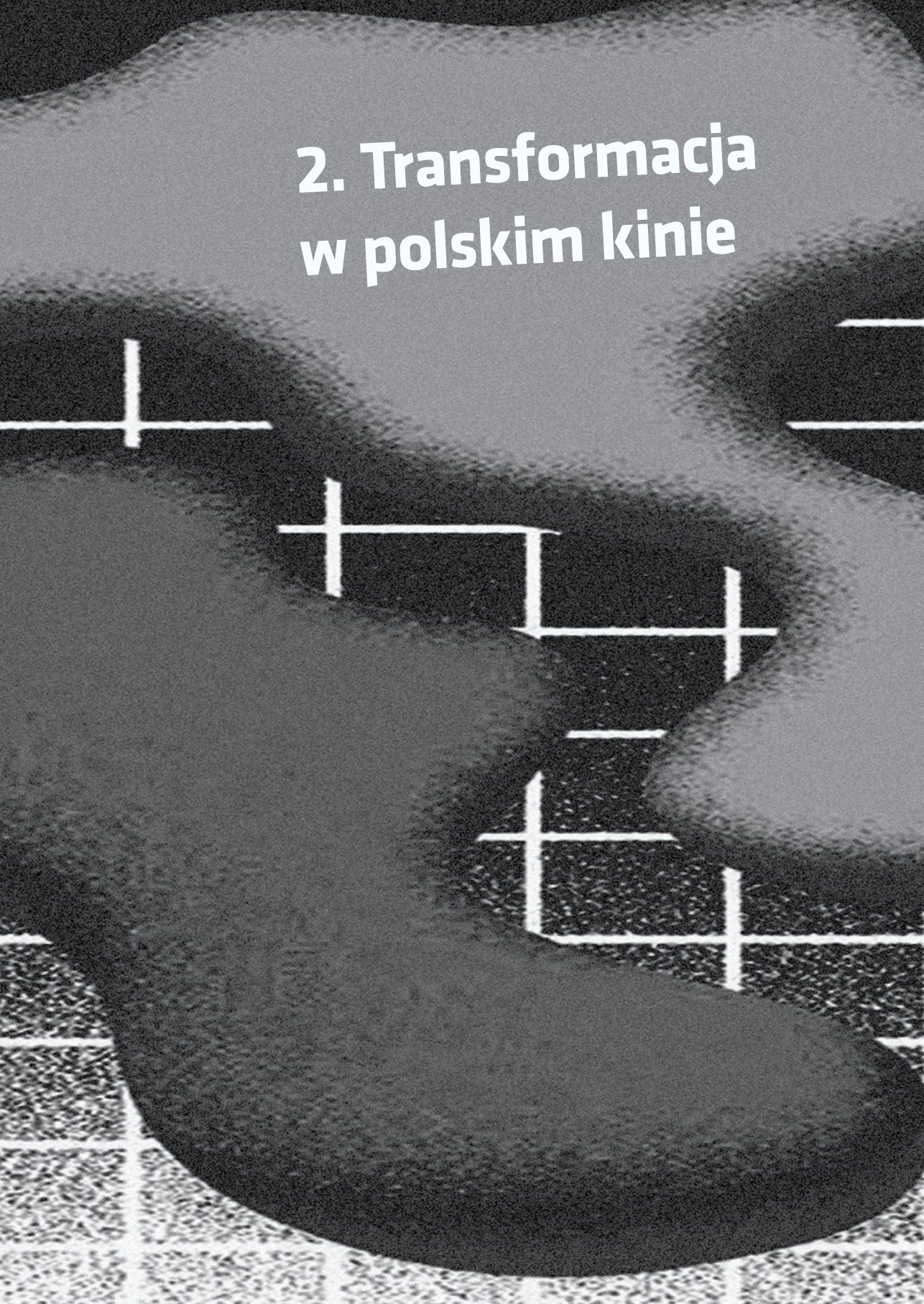
- *Gwałtowne uderzenie/Sprowokowana reakcja (Roma violenta)*, 1975, reż. Marino Girolami.
- *Sprawiedliwość poza prawem (Napoli violenta)*, 1976, reż. Umberto Lenzi.
- *Czarownik (The Shaman)*, 1987, reż. Michael Yakub.
- *Igły śmierci (Long hu feng)*, 1976, reż. Kuo-heng Chung.
- *Panna młoda w czerni (The Bride in Black)*, 1990, reż. James Goldstone.
- *Django strzela pierwszy (Django spara per primo)*, 1966, reż. Alberto De Martino.
- *Mysliwiec (Interceptor)*, 1993, reż. Michael Cohn.
- *Terror w Beverly Hills (Terror in Beverly Hills)*, 1989, reż. John Myhers.
- *Poszukiwany żywy lub martwy (Wanted: Dead or Alive)*, 1987, reż. Gary Sherman.
- *Uczeń mordercy (Apprentice to murder)*, 1988, reż. Ralph L. Thomas.
- *Dr. Alien*, 1989, reż. David DeCoteau.
- *Po obietnicy (After the Promise)*, 1987, reż. David Greene.
- *Żółtodziób (The Freshman)*, 1990, reż. Andrew Bergman.
- *Zbyt młody bohater (Too Young the Hero)*, 1988, reż. Buzz Kulik.
- *Czarny orzeł (Black Eagle)*, 1988, reż. Eric Karson.
- *Dziewczęcy klub (Sorority Babes in the Slimeball Bowl-O-Rama)*, 1988, reż. David DeCoteau.
- *Cripozoidzi (Creepozoids)*, 1987, reż. David DeCoteau.
- *Vamp*, 1986, reż. Richard Wenk.
- *Miasto żab (Hell Comes to Frogtown)*, 1988, reż. Donald G. Jackson, R.J. Kizer.
- *Niewolnice z przestworzy (Slave Girls from Beyond Infinity)*, 1987, reż. Ken Dixon.
- *Glina z Hollywood (Hollywood Cop)*, 1987, reż. Amir Shervan.
- *Anioł zemsty (Avenging Angel)*, 1985, reż. Robert Vincent O'Neill.
- *Patti Rocks*, 1988, reż. David Burton Morris.
- *Kalecy bohaterowie (Two Crippled Heroes / Can que shuang xiong)*, 1980, reż. Yao Hsiao.
- *Żelazny smok uderza ponownie (Hui feng hao huang jin da feng bao)*, 1979, reż. Chin-Hung Kuei.

### **Elgaz and the Polish VHS market**

Elgaz was one of the biggest companies that distributed films in the times of Polish transformation and its boss – Janusz Leksztóń – was one of the richest Polish businessmen of the period. For several years Elgaz was the synonym of success, but the history of the company is complex and reflects all paradoxes of the Polish market of early 1990s. The article is an attempt to use Elgaz as a synecdoche of the Polish VHS market. The author tries to achieve that goal by identifying movies distributed by the company, describing esthetics of VHS covers and Elgaz commercials and constructing a portrait of Janusz Leksztóń on the background of the Polish VHS market and culture.



## 2. Transformacja w polskim kinie



# Radostaw Pisula

Uniwersytet Opolski

## ***Suszyć, skruszyć, zmielić, zważyć.*** **Kino gatunków a filmy z Panem Kleksem**

Polskie kino gatunkowe czasów PRL-u miało swoje miejsce w polskim przemśle filmowym, jednak istniało w wyraźnie ograniczonej formie, ponieważ jego przejawy były definiowane przez zasady systemu komunistycznego. W uchwale KC PZPR w sprawie kinematografii z czerwca 1960 roku zaznaczono:

Równoległe z filmem zaangażowanym ideowo należy rozwijać produkcję filmów rozrywkowych, komediowych i obyczajowych, obliczonych na zaspokajanie zainteresowań najbardziej masowego widza, lecz wolnych od prymitywizmu i złego gustu. Filmy tego rodzaju nie powinny być jednak w swojej wymowie wyprane ze społecznego zaangażowania w duchu socjalistycznym<sup>1</sup>.

Nawet tak finezyjne produkcje jak komedie Stanisława Barei czy adaptacje rodzimej literatury – wykorzystujące konwencje znane z kina gatunków – powiązane były nierozłącznie z panującym ustrojem politycznym i sytuacją społeczną, przez co traciły na gatunkowej uniwersalności – możliwości kodyfikacji formuły przez widzów bez konieczności rozumienia pełnego kontekstu społeczno-politycznego. Sytuacja w powojennej Polsce i socjalistyczny reżim sprawiły, że na kinowych ekranach królowały obrazy podporządkowane panującemu systemowi. Kino gatunkowe, jak i inne media powiązane z popkulturą, stanowiło istotną – chociaż marginalizowaną – gałąź kontroli gustu obywateli oraz umacniania statusu systemu komunistycznego<sup>2</sup>.

Mimo że kolejne próby tworzenia filmów gatunkowych na modłę zachodnią były zazwyczaj niezbyt istotne, ginęły w trawiących kraj napięciach politycz-

<sup>1</sup> T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2009, s. 268.

<sup>2</sup> Czego przykładem są komiksy z Kapitanem Żbikiem, gdyż władza przy pomocy popularnego kapitalistycznego medium ze Stanów Zjednoczonych prezentowała przygody komunistycznego milicjanta.

no-społecznych, to wyrazistymi przykładami przeszczepienia w ramy polskiej kinematografii kina gatunkowego przed przemianami lat 80. są na przykład: inspiracje kinem noir<sup>3</sup>, *07 zgłoś się* (serial milicyjny z lat 1976–1987, inspirowany się na pewnych poziomach zachodnim kinem policyjnym)<sup>4</sup>, polsko-radziecka koprodukcja science fiction *Test pilota Pirxa* (reż. M. Piestrak, 1978), telewizyjna antologia grozy *Opowieści niezwykłe* (1967–1968) czy horror *Lokis. Rękopis profesora Wittembacha* (reż. J. Majewski, 1970).

Brak tradycji kina gatunkowego oraz skupienie się na społeczno-rozliczeniowych dramatach (które ze względu na ograniczający wolność obywateli system były w tamtym czasie naturalnym krokiem w rozwoju polskiego kina; najefektywniejszą próbą przeciwstawienia się reżimowi) sprawiły, że polskie kino rozrywkowe przez długi czas znajdowało się w stagnacji.

### Karate na wideo

Na nagły rozwój polskiego kina gatunkowego lat 80. miały wpływ czynniki wewnętrzne, nieprzewidziane przez władze – zwiastujące wyzwolenie się z upolitycznionych reguł funkcjonowania polskiego przemysłu filmowego – jak i te zaplanowane w rządowych kularach.

Zwrot rodzimych produkcji w stronę kina gatunkowego nastąpił przede wszystkim dzięki rozprężeniu ograniczeń związanych z filmami pojawiającymi się na wielkich ekranach. Kino rozrywkowe, na czele z kasowymi hitami, przedstawicielami wyrazistego powrotu do filmowych gatunków (między innymi serie *Indiana Jones* i *Gwiezdne wojny*; *Miłość, szmaragd i krokodyl*, *Wejście Smoka*, *Klasztor Shaolin*, *Krokodyl Dundee*), odniosło niezwykle sukces, przedzierając się do czołówki oglądalności i wyprzedzając znane obrazy, które miały okazję powracać do kin przez kilka dekad. Na liście największych przebojów PRL-u opublikowanej przez „Mały Rocznik Filmowy 1988” filmy gatunkowe pojawiające się w Polsce w latach 80. zajęły wysokie miejsca, mierząc się na przykład z adaptacjami lektur i rodzimymi komediami: *Wejście Smoka* (6 miejsce), *Klasztor Shaolin* (9 miejsce), *Poszukiwacze zaginionej Arki* (19 miejsce), *Szczęki* (42 miejsce), *Indiana Jones i Świątynia Zagłady* (45 miejsce), *Gwiezdne wojny: Imperium kontratakuje* (52 miejsce), *Gwiezdne wojny: Powrót Jedi* (60 miejsce), *Gwiezdne wojny: Nowa nadzieja* (61 miejsce), *Duch* (65 miejsce), *Miłość, szmaragd i krokodyl* (73 miejsce), *Błękitny Grom* (83 miejsce), *E.T.* (90 miejsce)<sup>5</sup>.

Nadal jednak selekcja była dokonywana przez aparat państwowy – nasz kraj ominęła między innymi niesamowicie popularna na świecie, ale wyraźnie negatywnie komentująca komunistyczny ustrój seria filmów o Jamesie Bondzie

<sup>3</sup> Na przykład *Dotknięcie nocy* (reż. S. Bareja, 1961) lub *Tylko umarły odpowie* (reż. S. Chęciński, 1969).

<sup>4</sup> Zob. R. Dudziński, *Między literaturą a filmem, między władzą a widzem. Miejsce ideologii w serialu „07 zgłoś się” i jego literackich pierwowzorach*, [w:] *Wybory popkultury. Relacje kultury popularnej z polityką, ideologią i społeczeństwem*, Wrocław 2014, s. 83–112.

<sup>5</sup> „Mały Rocznik Filmowy 1988”, Warszawa 1989, s. 68–69.

(debiutująca na wielkim ekranie *Licencją na zabijanie* w 1990 roku, już po przemianach ustrojowych).

Eskapistyczny charakter filmów gatunkowych w pewien sposób wpisywał się w strategię aparatu władzy; mimo że przedstawiciele establishmentu nie cenili rozrywkowych treści i braku elementów wzmacniających wizerunek systemu komunistycznego, to zdecydowanie potrzebowali w pierwszej połowie lat 80. napływu filmów, które odciągną widzów od napiętej sytuacji w państwie. Był to kolejny krok służący zwiększeniu kontroli widowni, po wcześniejszym ograniczeniu dostępu do produkcji sprzecznych z ustrojem, zmuszających widzów do zadawania pytań (między innymi *Popiół i diament* Andrzeja Wajdy z 1958 roku). Tadeusz Lubelski dosadnie podkreśla uwarunkowania tej sytuacji:

Odebrawszy widowni najważniejszy fragment repertuaru, państwowy dystrybutor zaczął dość hojnie zaopatrywać ją w to, co dotychczas reglamentował: w komercyjną zachodnią tandetę. Późną wiosną 1982 roku opustoszałe kina wypełniła hałaśliwa młodzież, pragnąca do woli przypatrywać się walkom kung-fu. Ta część widowni zadomowiła się w kinach, decydując odtąd o ich pejzażu. Drugą stroną tego samego procesu było zdominowanie szybko rozwijającej się kultury wideo przez repertuar rozrywkowy, uzupełniająca kinową ofertę<sup>6</sup>.

## W pułapce konwencji

Sukcesy zagranicznych filmów i ciągle obcowanie z różnorodnym repertuarem – niespotykanym wcześniej na rodzimym rynku – sprawiły, że nowe pokolenie twórców filmowych wyraźnie zwróciło się w stronę kina gatunkowego. Filmy zaczęła tworzyć nowa generacja młodych reżyserów wychowanych na zagranicznym kinie, odznaczająca się wysokimi kompetencjami filmowymi szczególnie w sferze teoretycznej, nawiązująca do przedstawicieli amerykańskiego Nowego Hollywood, którzy w latach 70. i 80. zrewolucjonizowali amerykański przemysł filmowy, tworząc *blockbustery* i bijąc rekordy kasowe świeżymi, oryginalnymi produkcjami (najczęściej nawiązującymi w sferze fabularnej i stylistycznej do dzieł klasycznych, uznanych już twórców)<sup>7</sup>. Najwyrazistszym przedstawicielem rodzimej fali przemian był Juliusz Machulski, który przeniósł popularne zachodnie konwencje w ramy peerelowskiej narracji, stawiając nacisk przede wszystkim na rozrywkowe akcenty produkcji (nie pomijając jednak zakonspirowanego komentarza na temat panującego reżimu). *Vabank* (1981) i *Vabank II, czyli riposta* (1984) to komedie kryminalne, *Seksmisja* (1983) oraz *Kingzajz* (1987) są komediami science fiction<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> T. Lubelski, dz. cyt., s. 444.

<sup>7</sup> Miedzy innymi: George Lucas, Steven Spielberg, Walter Hill, John Carpenter, Brian De Palma, Francis Ford Coppola czy Martin Scorsese. Por. D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, Warszawa 2010, s. 548-549.

<sup>8</sup> Zob. K. Kornacki, *Polskie Kino Nowej Przygody*, [w:] *Kino Nowej Przygody*, Gdańsk 2011, s. 87.



Obok inspirowanych zachodnimi filmami obrazów Machulskiego zaczęły pojawiać się w Polsce horrory – gatunek ten wyszedł w końcu poza ramy telewizji. Rodzime kino grozy próbowało dogonić przebrzmiałe trendy zagraniczne, przedstawiając na ekranach gotyckie monstra i oniryczne upiory, gdy na świecie triumfy święciły już progresywne odmiany filmu grozy – takie jak *slasher*, włoskie *giallo* czy horrory rodzinne i cielesne – prezentujące współczesne zagrożenia. Powstało kilka pełnoprawnych filmów grozy, do których można zaliczyć *Wilczycę* (reż. M. Piestrak, 1982), *Widziadło* (reż. M. Nowicki, 1983), *Lubię nie-toperze* (reż. G. Warchoł, 1985), *Medium* (reż. J. Koprowicz, 1985) oraz – już po przemianach roku 1989, ale nadal zakorzenione w archaicznej konwencji – *Powrót Wilczycy* (reż. M. Piestrak, 1990) i *Łzę księcia ciemności* (reż. M. Piestrak, 1992), stanowiącą bardzo spóźnioną próbę dogonienia horroru satanistycznego, popularnego na zachodzie w latach 60. i 70. Produkcje tego typu najczęściej nieumiejętnie operowały gatunkowymi konwencjami (ponieważ nie mieliśmy własnej kultury filmowej grozy, a zagraniczne tytuły nadal były nowością), ale przeobrażenia rodzimej kinematografii były widoczne.

Wyrazista transformacja nastąpiła również w ramach innego dotąd pomijanego w kraju gatunku, czyli science fiction. Obok wspomnianych już produkcji Machulskiego najwyrazistszą zmianę paradygmatu podkreślały filmy Piotra Szulkina: *Wojna światów – następne stulecie* (1981, inspirowana klasyczną powieścią H.G. Wellsa z 1898 roku), *O-bi, o-ba. Koniec cywilizacji* (1984), *Ga, ga. Chwała bohaterom* (1985). Obrazy te przedstawiały wizje postapokaliptycznych przyszłości, inteligentnie spajając intelektualne treści – które stanowiły pochodną ambitnych produkcji z tego gatunku (między innymi *2001: Odyseja kosmiczna*, reż. Stanley Kubrick, 1968) – z wizualnym przepychem będącym novum w rodzimym kinie. Pojawiały się także produkcje, które próbowały natychmiastowo wpisać się w popularne zachodnie trendy, jednak z powodu wyraźnych ograniczeń budżetowych i braku zrozumienia mechanizmów konstruujących specyficzne formuły gatunkowe spotkały się z krytyką widzów coraz bardziej obytych z historią kina rozrywkowego. Sztandarowymi przykładami tego typu działań są: telewizyjny film *Jajo* (reż. K. Szolajski, 1984) korzystający z konwencji horroru cielesnego (pojawia się tutaj tak egzotyczny element jak dinozaur zapładniająca badającą go panią naukowiec, która później znosi tytułowe jajo), *Biały smok* (reż. J. Domaradzki, J. Morgenstern, 1986), czyli próba przerobienia kina fantasy w stylu *Niekończącej się opowieści* (reż. W. Petersen, 1984) na lokalną modłę, czy *Kłątwa doliny węży* (reż. M. Piestrak, 1987), będąca jawnym zapożyczeniem z serii filmów o Indianie Jonesie.

Ważnym elementem unifikującym polskie kino gatunkowe lat 80. jest umiejscowienie akcji poza czasami współczesnymi – produkcje najczęściej osadzone są w przeszłości lub dalekiej przyszłości, starają się omijać burzliwą rzeczywistość, zarzewie społecznej paniki, z którą ściśle powiązane były obrazy z poprzednich dekad.

## Seria o Panu Kleksie – gatunkowa eksplozja

Krzysztof Gradowski, autor społecznie zaangażowanych dokumentów i eksperymentalnych animacji, na realizację swojej wizji adaptacji prozy Jana Brzechwy czekał prawie dekadę. Żaden z peerelowskich dygnitarzy odpowiadających za rodzimą kinematografię nie chciał się zgodzić na produkcję filmu, który był według nich „nie na nasze warunki”<sup>9</sup>. Lata 70. rzeczywiście nie umożliwiały wpisania rozbuchanej, bajkowej wizji Gradowskiego w pejzaż polskiego kina rozbitego pomiędzy kinem moralnego niepokoju, stanowiącym rodzaj buntu przeciw systemowi, a produkcjami mającymi podtrzymywać wizję nieskazitelnego, silnego ustroju komunistycznego. Eskapistyczne uwarunkowania baśni Brzechwy nie miały w tym czasie racji bytu, a jedynym ratunkiem dla ich adaptacji okazały się nagłe przemiany technologiczno-polityczne związane ze wspomnianym wcześniej zwiększonym dostępem do filmowych nowości, rzucającym rynkiem wideo i usankcjonowaniem kina rozrywkowego przez aparat władzy jako dopuszczalnej (i społecznie wymaganej) formy odwrócenia uwagi społeczeństwa od napiętej sytuacji w państwie czasów stanu wojennego.

Trylogia Gradowskiego (*Akademia pana Kleksa* [1983], *Podróże pana Kleksa* [1985], *Pan Kleks w kosmosie* [1988])<sup>10</sup> jest gatunkowym tygłem, niespotykanym wcześniej w polskim kinie, który zespała ze sobą ogromną liczbę konwencji – najczęściej na pierwszy rzut oka zupełnie do siebie niepasujących – cytatów z zagranicznych dzieł i nawiązań do światowych trendów kinematograficznych, tworząc z nich koherentną całość, na co ma wpływ szkatułkowa forma narracji, pozwalająca egzystować w ramach jednej opowieści różnorodnym, przenikającym się gatunkom (na przykład przejście z fantasy do science fiction)<sup>11</sup>. Należy zaznaczyć, że większa część analizowanych przeze mnie w dalszej części tekstu gatunkowych strategii, uniwersalnych rozwiązań i zapożyczeń nie powinna być dla widzów trudna do rozpoznania, dzięki czemu filmy spełniają podstawowe założenia kina gatunkowego. Jak zaznaczył Rick Altman, gatunki należy rozumieć ściśle dyskursywnie, ponieważ stanowią swojego rodzaju język, za pomocą którego jedna strona (twórca) zwraca się do drugiej (widza) w określonym celu, który powinien być łatwy do zidentyfikowania<sup>12</sup>. Interakcja z filmem gatunkowym stanowi ciąg rozpoznawania kolejnych cytatów, symboli oraz scen-kluczy. W przypadku filmów z Panem Kleksem i ich szkatułkowej konstrukcji można mówić o wyrazistym wyolbrzymieniu gatunkowych uwarunkowań widowiska, co wiąże się ściśle z: a) widzem docelowym, którym jest dziecko, b) nawarstwieniu się gatunków traktowanych

<sup>9</sup> Zob. B. Kluska, *Witajcie w naszej bajce. Akademia Pana Kleksa ma 30 lat!*, <http://gadgetomania.pl/212,witajcie-w-naszej-bajce-akademia-pana-kleksa-ma-30-lat>, (dostęp: 8.11.2015).

<sup>10</sup> Nie uwzględniam w tym wypadku finału cyklu, *Tryumfu Pana Kleksa* (2001), gdyż powstawał w zupełnie innych warunkach społeczno-politycznych i w przeważającej części był filmem animowanym.

<sup>11</sup> Por. Wywiad z Krzysztofem Gradowskim na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Młodego Widza ALE KINO!, do obejrzenia pod adresem: <https://www.youtube.com/watch?v=ZL9b8yhuEiE>, (dostęp: 29.11.2015).

<sup>12</sup> Por. R. Altman, *Gatunki filmowe*, przeł. M. Zawadzka, Warszawa 2012, s. 282.

w polskiej kinematografii jako marginalne, które Gradowski chciał wykorzystać w swoim cyklu, co ułatwiało mu specyfika świata wykreowanego przez Brzechwę.

Najwyrazistsze gatunki przejawiające się w trylogii, tworzące często swoiste narracyjne miniatury, prezentują się następująco:

## Fantasy

*Akademia Pana Kleksa* rozpoczyna się sceną definiującą wyolbrzymioną multigatunkowość projektu Gradowskiego, możliwą jedynie dzięki wspomnianym przeze mnie wcześniej przemianom w polskim przemyśle filmowym, jak i całej rodzimej kulturze. Baśniowe postacie mieszają się z „młodszyimi” bohaterami popkultury – Pirat, Kot w butach, Królowa, siedmiu krasnoludków zmierzają do tego samego miejsca co Myszką Miki i Kaczor Donald (kostiumy bohaterów są lekko zmodyfikowane, lecz poprawne ich rozpoznanie jest bezproblemowe), co symbolicznie podkreśla fakt, że Akademia Pana Kleksa – tak miejsce w świecie przedstawionym, jak i film – jest popkulturowym tygłem łączącym w sobie tradycję i nowoczesność. Potwierdza to także nadrzędny konflikt zaprezentowany w obrazie, jakim jest starcie bajkowej wyobraźni z futurystyczną technologią.

Motywy fantasy powracają w pełni podczas wyraźnie odrębnego stylistycznie mediewistycznego segmentu *Historia Szpaka Mateusza*, w którym powiązane z tym gatunkiem elementy fabularne (magia, antropomorfizowany szpak, nadnaturalne potwory, dwór królewski, Bajdocja) łączą się z fascynacją orientalizmem i kinem sztuk walki (stereotypowa postać azjatyckiego mędrca, doktora Paj-Chi-Wo; niezwykły targ w Klechdawie) oraz horrorem (atak wilkołaków).

Kulminacją wykorzystywania przez Gradowskiego elementów fantasy jest otwierająca drugą część *Akademii Pana Kleksa* sekwencja rozgrywająca się w raj dla psów. Główną rolę odgrywają w niej kukielkowe zwierzaki i świat zbudowany z ich marzeń (mięso, czekolada, Zaulek Dręczycieli, gdzie nieletni oprawcy wiecznie przepraszają za swe czyny). Cały segment nie ma wpływu na główną fabułę (a jedynie na jedną z piosenek), wyraziście podkreśla natomiast fascynację reżysera możliwością nieograniczonego łączenia różnych – często diametralnie – konwencji gatunkowych.

Zestawienie na zasadzie przeciwieństw baśniowego fantasy z science fiction stało się motywem przewodnim *Podróży Pana Kleksa*, których akcja toczy się w rajskim królestwie Bajdocji, podwodnym świecie Królowej Aby i na futurystycznej Wyspie Wynalazców. Niespotykany miks gatunkowy i zapożyczenia z popularnych konwencji również przybierają tutaj na sile, a film odchodzi znacznie od baśniowych i dydaktycznych uwarunkowań materiału źródłowego autorstwa Brzechwy, na co zwraca uwagę Liliana Andruszewska w swojej negatywnej recenzji filmu o znamienym tytule »*Spielberg*« *po polsku z makaronem*<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> L. Andruszewska, »*Spielberg*« *po polsku z makaronem*, »Trybuna Robotnicza» 1986, nr 39, s. 20.

## Horror

Postać Golarza Filipa, głównego antagonisty pierwszej odsłony cyklu, który doprowadza do zniszczenia Akademii przy pomocy chłopca-lalki, jest kompilacją kilku wyrazistych figur złoczyńców znanych z horrorów. Łączy wyraźną stylizację wizualną, skierowaną przede wszystkim do młodego widza (dziwaczne wąsy, długi czarny płaszcz, kapelusz, złowieszczy grymas na twarzy), z całą gamą postaw natychmiastowo identyfikowanych przez fanów gatunku i jego ikonicznych bohaterów. Laboratorium Filipa znajdujące się w pogrążonym w cieniach salonie fryzjerskim (kontrastującym z barwnym przepychem szkoły Kleksa) nawiązuje do pracowni figury szalonego naukowca. W swojej siedzibie, wypełnionej dziwnymi urządzeniami i migającymi lampkami, złoczyńca zakłada śnieżnobiały kitel i powołuje do życia małoletniego mechanicznego chłopca – narzędzie przyszłej zagłady – co natychmiastowo, w warstwie formalnej i fabularnej, przywołuje obrazy klasycznych bohaterów kodyfikujących ikonę szalonego naukowca, takich jak diaboliczny Rotwag z *Metropolis* (reż. F. Lang, 1927) czy doktor Frankenstein z *Frankensteina* (reż. J. Whale, 1931). Filip nawiązuje także do postaci potworów znanych z gotyckich opowieści. W jednej ze scen śledzi – niczym zjawa – Adasia Niezgódkę w ruinach zamku położonych w sercu lasu; niepostrzeżenie przenika w głębi kadru z rozcapierzoną peleryną, przypominając ogromnego nietoperza. Prezentuje także niezwykle zdolności, takie jak umiejętność nawiedzania chłopców w snach i oddawanie nieludzkich skoków, chociaż nie jest określany mianem istoty nadprzyrodzonej. W kolejnych częściach serii reżyser jeszcze śmieiej nawiązuje do obowiązujących na zachodzie trendów, scalając horror z science fiction, gdy Golarz Filip powraca z martwych i – pod postacią zabójczego cyborga – atakuje uczniów Kleksa.

Zachowania złoczyńcy przybierają przerysowaną formę, wyrazistą dla młodego odbiorcy. Gdy Golarz ogląda na monitorach w swoim laboratorium destrukcję akademii, śmieje się diabolicznie i popija alkohol, trzymając w reku zapalone cygaro – Gradowski intencjonalnie zintensyfikował elementy grozy występujące w powieści Brzechwy, zmieniając na przykład cel Filipa (w książce chciał po prostu, żeby Kleks zamienił jego lalkę w prawdziwego chłopca; w filmie jego prymarnym zadaniem jest zniszczenie sielankowej egzystencji bajkowego nauczyciela), a także imię jego „syna”, który z Alojzego zamienił się w Adolfa. Groza stała się także elementem widowiska w czasie premiery filmu w kinie, gdy Leon Niemczyk powtórzył swoją rolę na żywo, aby nastraszyć młodych widzów, co zaznacza, jak ważne były elementy strachu w konstrukcji adaptacji<sup>14</sup>.

W segmencie z historią szpaka Mateusza pojawia się natomiast najwyrazistsze nawiązanie do klasyki horroru – w postaci ataku na zamek hordy wilkołaków, czyli jednej z głównych ikon gotyckiego horroru<sup>15</sup>. Zarzewiem całej sytuacji jest zastrze-

<sup>14</sup> Zob. B. Kluska, dz. cyt.

<sup>15</sup> Filmowy horror gotycki został spopularyzowany przez filmy grozy z wytwórni Universal z lat 30. i 40., w których pojawiały się takie potwory jak Drakula, Wilkołak, Monstrum Frankensteina, Niewidzialny człowiek czy Mumia.

lenie przez młodego księcia króla wilków i wilkołaków, co aktywuje klątwę – stały element nadnaturalnego horroru, pojawiający się na przykład w *Wilkołaku* (reż. G. Waggner, 1941). Gradowski zwiększa tempo klasycznych opowieści, nawiązując do beceremonialnej renarracji gotyckich horrorów przez brytyjskie studio Hammer – oczywiście unika prezentowania krwawych elementów *gore*, ale opiera się na obrazowych przeciwieństwach: na przykład w pierwszej części tej mininaracji prezentuje sielankowe życie dworskie, aby w drugiej pokazać nagły i brutalny atak wilkołaków (znalazło się nawet miejsce na przedstawienie płonącego kościoła, co dodatkowo zaznacza, jak bardzo źli są zwierzęcy napastnicy). Ten kontrast podkreśla wykorzystanie podczas marszu antagonistów muzyki heavymetalowego zespołu TSA, która diametralnie zmienia dynamikę bajkowej dotychczas historii.

Również postać mechanicznego dziecka – narzędzia destrukcji – mimo powiązania z konwencją kina science fiction wyraźnie wpisuje się w niespotykany wcześniej w polskim kinie podgatunek filmu grozy – horror rodzinny. Niezwykle popularny w Stanach Zjednoczonych w latach 70., skupiony na rozpadzie rodziny nuklearnej oraz zatracaniu wartości, zazwyczaj przedstawiał losy rodzin z klasy średniej, z którymi widz bezproblemowo się identyfikował. Nadprzyrodzone, destrukcyjne elementy pojawiały się w ich życiu nagle, niszcząc domową sielankę. Najwyrazistszym motywem kina tego typu było prezentowanie postaci dzieci – z gruntu niewinnych, stanowiących tabu w czasach Złotej Ery Hollywood – w roli ucieleśnionego zła. Postać Adolfa wpisuje się w podstawowe cechy horroru rodzinnego. Chłopiec-robot pojawia się w akademii niespodziewanie i zaczyna stopniowo niszczyć spokojne życie w szkole, czego finałem jest destrukcja placówki symbolizująca rozpad rodziny, którą Kleks tworzy wspólnie z podopiecznymi. Podupadający na zdrowiu profesor zostaje postawiony w sytuacji granicznej – dla zachowania życia i wprowadzenia ładu musi zniszczyć szalejące zło, nawet jeśli ma ono formę dziecka, podobnie jak w klasykach gatunku: *Egzorcysta* (*The Exorcist*, reż. W. Friedkin, 1973), *A jednak żyje* (*It's Alive!*, reż. L. Cohen, 1974) i *Omenie* (*The Omen*, reż. R. Donner, 1976).

## Science fiction

Oprócz wspomnianego już laboratorium Golarza Filipa, otwarcie uwypuklającego konwencjonalne elementy science fiction (pikająca elektronika, migające światełka, fragmenty sztucznego człowieka zalegające na stole), i niszczycielskiego androida najważniejszym segmentem podkreślającym czerpanie inspiracji z tego gatunku są wizje trzeciego oka, które miało szukać życia w kosmosie, zmierzającego ku Gwieździe Nadziei. Fragment, podobnie jak sceny z psiego nieba, stanowi oddzielną sekwencję narracyjną niemającą ścisłego wpływu na fabułę (wizje zostają zresztą przerwane w kulminacyjnym momencie przez atak Adolfa), podkreślającą gatunkowy przesyt zastosowany przez Gradowskiego. Pojawiają się w nim obrazy inspirowane filmem surrealistycznym – ciąg dziwnych figur geometrycznych, kolorów i substancji, które mają podkreślać obcość przestrzeni kosmicznej. Spotkanie

ze zbudowaną z krzemowych płytek Zbiorową Pamięcią Kosmosu stanowi swoiste nawiązanie do jednego z najbardziej znanych obrazów science fiction, *2001: Odysei kosmicznej* (*2001: A Space Odyssey*, reż. Stanley Kubrick, 1968), w której czarny Monolit również miał geometryczną formę i najprawdopodobniej był zbiornikiem informacji. Finałowa podróż głównego bohatera filmu Kubricka, podkreślana niezwykłym wykorzystaniem kolorów, jest natomiast wyraźnie przywołana w filmie Gradowskiego, gdy Kleks pokazuje otaczające Trzecie Oko „barwne kolorowe latawce”. Scena podkreśla także po raz kolejny zespolenie motywów baśniowych z science fiction i multigatunkowość filmu, gdyż wywodowi profesora przysłuchują się nadnaturalne postacie literackie.

W kolejnych częściach stopniowo zwiększała się liczba elementów zaczerpniętych z fantastyki naukowej – głównie ze względu na rosnącą popularność gatunku, za co odpowiadał wyraźny rozwój technologii pozwalającej kreować niezwykle światy, czego pochodną były takie hity jak trylogia *Gwiezdných wojen* (*Star Wars*, 1977-1983), *Bliskie spotkania trzeciego stopnia* (*Close Encounters of the Third Kind*, reż. S. Spielberg, 1977), *Flash Gordon* (reż. M. Hodges, 1980), *Star Trek II: Gniew Khana* (*Star Trek: The Wrath of Khan*, reż. N. Meyer, 1982), *TRON* (reż. S. Lisberger, 1982) czy *E.T.* (reż. S. Spielberg, 1982). Już podczas napisów początkowych z drugiego filmu Gradowskiego możemy zobaczyć scenę z Kleksem zasiadającym w kokpicie futurystycznego kosmicznego pojazdu, przywodzącą na myśl lot Sokołem Millennium z filmu Lucasa. Kolejny trop wiążący Pana Kleksa z *Gwiezdnymi wojnami* wskazuje Krzysztof Kornacki:

Granego przez Henryka Bistę Wielkiego Elektronika można uznać – z zachowaniem odpowiednich proporcji i ze świadomością inscenizacyjnych ograniczeń – za odpowiednika Lorda Vadera. [...] dzięki fabularnym zmianom Gradowski mógł sięgnąć do ikonografii SF. I wykorzystywał ją z lubością, jak na przykład w scenie, w której grany przez Zbigniewa Buczkowskiego pułkownik Bąbel idzie na spotkanie z Wielkim Elektronikiem; samo przejście trwa nienaturalnie długo, z fabularnego punktu widzenia nic nie wnosi, ale dzięki temu reżyser zaprezentował widzowi dość wiarygodną i wystawną, jak na polskie realia, scenografię kosmicznego centrum dowodzenia<sup>16</sup>.

Na początku seansu dowiadujemy się, że Wielki Elektronik za pomocą swojej armii robotów napadł na Wyspę Wynalazców – nawiązania są bezpośrednie, odnoszą się do najwyrazistszych artefaktów gatunkowych, na co Gradowski mógł sobie pozwolić, będąc jednym z prekursorów tego typu kina w Polsce. Sekwencja najazdu zostaje dodatkowo upiększona muzyką elektroniczną i odpowiednio zmodyfikowanymi komputerowymi głosami najeźdźców, którzy wzorowani są na armii szturmowców z serii *Gwiezdne wojny*, w podobnym kluczu jak wspomniany wcześniej Wielki Elektronik, który przypominał Dartha Vadera – mimo ograniczeń inscenizacyjnych i charakteryzatorskich podobieństwo jest natychmiastowo

<sup>16</sup> K. Kornacki, dz. cyt., s. 89.

identyfikowane przez widza. Podkreśla to także scena, w której ubrany w czarny mundur Alojzy Bąbel składa raport swojemu pracodawcy usadowionemu w specjalnej futurystycznej tubie, wykorzystująca niezwykle podobne kadrowanie do sekwencji z *Gwiezdných wojen: Imperium kontratakuje*, w której jeden z oficerów rozmawia z Vaderem siedzącym w komorze medytacyjnej. Trzeba jednak podkreślić, że Wielki Elektronik kumuluje w sobie również elementy definiujące Imperatora Palpatine'a (sam siebie określa mianem „Imperatora”), a w pewnym momencie jeszcze wyrazistszym odpowiednikiem Dartha Vadera staje się przywrócony do życia Golarz Filip – zmieniony w cyborga, ubrany w czarny kostium i pelerynę, mówiący zmodyfikowanym głosem.

Cytowanie dzieł science fiction jest niezwykle wyraźne – Gradowski odnosi się do debiutujących wówczas na polskim rynku książek i filmów z tego gatunku. Oprócz wspomnianych wcześniej prób przeszczepienia formuły i postaci znanych z *Gwiezdných wojen*, reżyser w *Panu Kleksie w kosmosie* – trzeciej części cyklu, całkowicie oderwanej od literackiego oryginału Brzechwy, opierającej się głównie na zabawie z konwencją science fiction – prezentuje komputer „Lucas”, którego nazwa odnosi się do George'a Lucasa, pomysłodawcy cyklu o rycerzach Jedi. Na polu nazewnictwa pojawiają się także bezpośrednie odniesienia do filmowej adaptacji komiksu *Flash Gordon* z 1980 roku – planeta Mongo (miejsce walki drużyny Flasha z dyktatorem Mingiem) staje się u Gradowskiego Mango, a jeden ze statków, VOLTAN II, przyjmuje lekko zmodyfikowane imię skrzydlatego księcia Vultana. Natomiast głównym bohaterem towarzyszącym Panu Kleksowi w kosmicznych podróżach jest chłopiec o pseudonimie Groszek – to samo przezwisko nosi jedna z pierwszoplanowych postaci powieści *Gra Enderra* (1985) autorstwa Orsona Scotta Carda. Pojawia się także szkoła podstawowa imienia Stanisława Lema. Gradowski wykorzystuje również stylistykę gier komputerowych, które dopiero pojawiały się na polskim rynku, a w kinie zostały spopularyzowane przez film *TRON* – podobnie jak w tym przełomowym dla gatunku obrazie, drużyna Kleksa trafia do wnętrza komputera, gdzie musi stoczyć walkę z wirusami. Ograniczenia technologiczne pozwoliły jednak na zaprezentowanie starcia tylko w formie prostej gry platformowej.

Interesującym motywem są także sekwencje w Ostatnim Rezerwacie Przyrody, gdzie pojawiają się dziwaczne i koszarne stwory odnoszące się wyraźnie do zdobywającego w Polsce popularność w latach 80. podgatunku science fiction zwanego *kaijū eiga*<sup>17</sup>. Wyspa wypełniona różnorodnymi kreaturami, podobnie jak w filmie Gradowskiego szczerze oddzielona od reszty świata, pojawiła się wcześniej w filmie *Zniszczyć wszystkie potwory (Kaijū Sōshingeki, reż. Ishirō Honda, 1968)*. Już w poprzednich częściach serii o Panu Kleksie można było zobaczyć różnego rodzaju kreatury, dopiero w omawianym epizodzie uległy one jednak takiej intensyfikacji.

<sup>17</sup> Wywodzący się z Japonii gatunek prezentujący filmy o wielkich monstrach. Jego podstawowe elementy zdefiniował *Godzilla, król potworów (Gojira, reż. Ishirō Honda, 1954)*.

Znamienny jest fakt, że po zdecydowaniu się na osadzenie *Pana Kleksa w kosmosie* prawie całkowicie w konwencji science fiction Gradowski udzielił wywiadu „Bajtkowi” – pierwszemu polskiemu periodykowi poświęconemu zagadnieniom związanym z elektroniczną rozrywką i sprzętem komputerowym – tłumacząc zmianę paradygmatu w opowieściach dla dzieci:

Wydaje mi się, że dzieci właśnie w ten sposób pojmują kosmos. Dla nich jest to nowy rodzaj baśni. Motywy takie jak tajemnicze zamki, wróżki, smoki, zostały w pewnym sensie wyeksplorowane (choć pojawiają się echem na przykład w grach komputerowych). Na nikim nie zrobi dziś wrażenia tajemnica zamku w Karpatach. Teraz w Karpaty podróżuje się z wycieczką Orbisu. Kosmos natomiast w wyobraźni dziecka jest miejscem, w którym bohaterów jego opowieści mogą spotkać nieprawdopodobne przygody<sup>18</sup>.

## Kino sztuk walki

Nawiązania do hitowych filmów z Azji, które święciły triumfy w polskich kinach na przełomie lat 70. i 80. (*Wejście Smoka* i *Klasztor Shaolin* do dzisiaj znajdują się w czołówce listy filmów legitymujących się najwyższą frekwencją w historii rodzimej dystrybucji filmowej), były popularne w polskim kinie, nawet jeśli opierały się tylko na zasadzie nazewnictwa, ponieważ istniała szansa, że przyciągną fanów kina rozrywkowego na seans filmu zgoła odmiennego, czego przykładem jest *Karate po polsku* (reż. W. Wójcik, 1982), czyli dramat kryminalny. Elementy kina sztuk walki pojawiają się w przygodach Pana Kleksa nagle, jakby na doczepkę, aby wykorzystać jeszcze jeden gatunek. Tytułowy belfer jest mistrzem wszelkich stylów walki, a widzowie odwiedzają z nim na chwilę Dolinę Karateków, gdzie ma miejsce turniej sztuk walki przypominający sekwencje znane z *Wejścia Smoka* – mimo iż ich znaczenie jest marginalne, odznaczają się wizualnym przepychem, mając za zadanie wciągnąć w opowieść widza rozpoznającego konwencjonalne tropy. Niezwykle ważną postacią jest także doktor Paj-Chi-Wo, nauczyciel Pana Kleksa i orientalny mędrzec wpisujący się w figurę stereotypowego sędziwego mistrza znaną z wielu produkcji typu *wuxia-pian*.

Inną wyrazistą stylizacją, którą można powiązać z fascynacją orientalizmem w latach 80.<sup>19</sup>, jest wygląd Bajdocji (i jej mieszkańców) przypominającej stereotypową wizję hinduskiego miasta, a także wywodzący się z niej zdrajca Boni Al Facy (ubrany w kolorowe, zwiewne szaty, złote dodatki i turban) śpiewający w pewnym momencie piosenkę, którą upiększa taniec ubranych w wielobarwne kostiumy kobiet.

<sup>18</sup> K. Gradowski, *Wszystko dla wszystkich*, „Bajtek” 1988, nr 11, s. 26.

<sup>19</sup> W pierwszej połowie lat 80. Indie stały się dla zachodniej kinematografii obiektem nowej orientalnej fascynacji (zajęły miejsce Chin i Japonii), czego pochodną są takie obrazy jak *Gandhi* (reż. Richard Attenborough, 1982), *Kim* (reż. John Howard Davies, 1984), *Indiana Jones i Świątynia Zagłady* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, reż. Steven Spielberg, 1984), *Podróż do Indii* (*A Passage to India*, reż. David Lean, 1984) lub *Ostrze brzytwy* (*The Razor's Edge*, reż. John Byrum, 1984).



## Kino postapokaliptyczne

Trzecia część przygód Pana Kleksa dodaje do puli gatunkowej konwencję kina postapokaliptycznego, które w latach 80. przeżyło – po latach ścisłego nadzoru aparatu komunistycznego, podczas których ten gatunek uchodził za skrajnie niebezpieczny ideowo – gwałtowny rozwój za sprawą wspomnianych już filmów Piotra Szulkina: *Wojna światów – następne stulecie*, *O-bi, o-ba. Koniec cywilizacji*, *Ga, ga. Chwała bohaterom*, czy komediowej *Seksmisji* Machulskiego. Gradowski w finałowej odsłonie swojej trylogii wykorzystał ten popularny w tym okresie gatunek we fragmentach odstających coraz wyraźniej od kolorowego przepychu definiującego sceny skierowane stricte do młodych widzów. Jedną z takich sekwencji są odwiedziny złomowiska robotów przez grupę uczniów – prezentowanego z wykorzystaniem filtru imitującego późne godziny wieczorne. Cały krajobraz pokryty jest w omawianej scenie wyniszczonym i brudnym złomem technologicznym. Dodatkowo na tym terenie działają szabrownicy, zwani Pajersami, ubrani w skórzaną odzież i łańcuchy, przypominający stereotypowych złoczyńców z takich filmów jak *Chłopiec i jego pies* (*A Boy and His Dog*, reż. L.Q. Jones, 1975) lub *Mad Max 2 - Wojownik szos* (reż. G. Miller, 1981). We wspomnieniach znalezionego wśród rupiec robota Silvera pojawiają się dodatkowo polujące na te maszyny Żłomownicy, co jeszcze wyraźniej podkreśla klucz gatunkowy stosowany przez reżysera.

Najdłuższą sekwencją utrzymana w konwencji postapokaliptycznej jest retrospekcja jednej z misji kapitana Maksa Bensona, najbardziej odbiegająca od innych scen filmu. Bohater ucieka w nocy przez zdewastowane tereny, gdzie natyka na zmasakrowane ciała, po czym zostaje zaatakowany przez wyposażone w lasery potwory. Kapitan atakuje jednego z napastników nożem, a ten zalewa się w makabryczny sposób własnymi fluidami, przywodząc na myśl gatunkowy mariaż horroru i science fiction spopularyzowany przez *Obcego - 8. pasażera „Nostromo”* (*Alien*, reż. Ridley Scott, 1979).

## Musical

Integralnym elementem wszystkich części aktorskich odsłon przygód Pana Kleksa są sekwencje musicalowe, będące spójną częścią narracji. Utwór *Na Wyspach Bergamutach* wprowadza protagonistę, Adasia Niezgódkę, do bajkowego świata. Muzyczno-choreograficzne elementy towarzyszą bohaterom wszystkich części, wzmacniając cechy innych gatunków (intensyfikacja grozy podczas marszu wilkołaków i pochodu robotów; surrealistycznej baśniowości w podwodnych komnatach Królowej Aby). W znaczących rolach pojawiają się także znane gwiazdy muzyczne (Zdzisława Sośnicka, Małgorzata Ostrowska, Beata Kozidrak, Edyta Geppert, Maryla Rodowicz, heavymetalowy zespół TSA), co – biorąc pod uwagę ich liczbę – było znaczącym novum w polskim kinie i zaznaczało, jak rozwinięta była promocja dzieł Gradowskiego (podkreślała to dodatkowo huczna premiera filmu)<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> B. Kluska, dz. cyt.

Najbardziej zaskakującym musicalowym cytatem w filmach o Kleksie, definiującym ogromną skalę multigatunkowości całego projektu, jest postać Sandy – pojawiająca się w retrospekcji Kapitana Bensaona – w którą wcieliła się uchodząca w latach 80. za symbol seksu Maria Probosz. Pracownica kosmicznej agencji nosi wyzywający makijaż, burzę jasnych włosów i buty na wysokim obcasie. Jest chodzącym zaprzeczeniem pracownika rządowej agencji i jednocześnie marginalnym nawiązaniem do finałowej transformacji Sandy z popularnego musicalu *Grease* (reż. R. Kleiser, 1978).

Na przestrzeni trzech filmów – coraz silniej odbiegających od literackiego pierwowzoru – wyraźnie widać również wpływ elementów powiązanych ze święcącym triumfy Kinem Nowej Przygody, a szczególnie zaliczanych w jego ramy obrazów, w których główne role grają młodzi bohaterowie determinujący rozwój przygody. Pierwsza część, ściśle adaptująca powieść Brzechwy, zespólna jest z jej dydaktycznym przesłaniem – bohaterami są młodzi podopieczni Kleksa, ale to sędziwy profesor i jego niezwykle metody wychowawcze są podstawą fabuły. Najważniejsze wydarzenia – konflikt z Golarzem Filipem, sprowadzenie Szpaka Mateusza i Adasia do Akademii, wysłanie w kosmos Trzeciego Oka – są ściśle związane z postacią odgrywaną przez Piotra Fronczewskiego. W drugiej części kłamrę fabularną stanowi postać młodego Pietrka – nieograniczona tylko do murów Akademii, porzucająca ściśle ograniczający status ucznia, stanowiąca integralną część załogi złożonej ze starszych bohaterów. Podsumowaniem tej przemiany jest *Pan Kleks w kosmosie*, w którym młodzi bohaterowie determinują wydarzenia fabularne (uczniowie i przewodzący im nieletni bohater ruszają na pomoc jego porwanej ukochanej) – Pan Kleks stanowi ważny element opowieści, ale bierze w niej czynny udział dopiero po godzinie seansu. Wcześniej śledzimy przygody grupki bystrych dzieciaków, które próbują odnaleźć profesora, wykorzystując swoje umiejętności, co powiązane jest z popularnością filmów takich jak *Goonies* (reż. R. Donner, 1985). Krzysztof Kornacki stwierdza:

Nie ma wątpliwości, że autor sięgnął do poetyki nurtu, próbując zdyskontować jej popularność. Patrząc jednak na efekt, można powiedzieć, że filmowa opowieść o Kleksie pozostała na poziomie powierzchownej stylizacji. Porównując ekranową wersję historii pana Kleksa z pierwowzorem literackim Jana Brzechwy oraz obserwując ewolucję fabuły pomiędzy częścią pierwszą a ostatnią, łatwo dostrzec wpływ Kina Nowej Przygody<sup>21</sup>.

W czołówkach filmów i kilku sekwencjach fabularnych pojawiają się także fragmenty animowane, popularne w polskiej kinematografii, które pozwalają na zekranizowanie pomysłów niemożliwych do przeniesienia na ekran przy ograniczeniach rodzimych efektów specjalnych, czego przykładem jest niezwykle złożony *Sen o siedmiu szklankach* Adasia Niezgódki z *Akademii Pana Kleksa*. Istotnym elementem powiązanym z technologicznymi restrykcjami rodzimego kina i definiującym sukces filmów z Panem Kleksem jest także przygotowanie obrazów

<sup>21</sup> K. Kornacki, dz. cyt., s. 88.

w formie koprodukcji – a więc świadomość faktu, że sam pomysł nie gwarantuje sukcesu filmu, a globalne kino lat 80. podporządkowane jest wysokobudżetowym widowiskom, za które polski przemysł filmowy nie mógł odpowiadać samodzielnie. Przeobrażenia w tym względzie staną się ważnym elementem rozwoju polskiego kina gatunkowego po przemianach ustrojowych. Jak mówił sam Gradowski:

Jak wiecie, filmy o przygodach Pana Kleksa zrealizowano przy współpracy z kinematografią radziecką. Dzisiaj, z perspektywy czasu, trudno sobie wyobrazić *Podróż Pana Kleksa* bez bajecznych górskich pejzaży Kaukazu, ogrodów i pałaców Krymu i co najważniejsze, bez zdjęć trikowych, niemożliwych do zrealizowania środkami technicznymi naszej kinematografii<sup>22</sup>.

## Podsumowanie

Skomplikowana sytuacja polityczna w pierwszej połowie lat 80., która doprowadziła do zmasowanego sprzeciwu społeczeństwa wobec panującego ustroju, równocześnie zwiastowała rozprężenie cenzorskich oraz ideologicznych obrzeżeń względem kina gatunkowego, wcześniej marginalizowanego. W czasie napięć społecznych eskapistyczne kino rozrywkowe jawiło się dla władz jako narzędzie, które pomoże odwrócić uwagę obywateli od problemów państwowych. Dodatkowo rozwój technologii wideo i drugiego obiegu kaset doprowadził do zwiększenia kompetencji widzów pragnących coraz to nowszych doznań związanych z poznawaniem zachodnich konwencji gatunkowych – obcych, atrakcyjnych, a przy tym zupełnie nieznanymi.

Sytuację tę wykorzystał Krzysztof Gradowski, który w czasach przemian śmiało eksploatował w swoich filmach zachodnie konwencje gatunkowe. Reżyser miał świadomość, że docelowa grupa odbiorców korzysta z kinowych dobrodziejstw, zyskując dzięki temu coraz większą wiedzę i doświadczenie. Stopniowo, na przestrzeni trzech filmów, coraz wyraźniej korzystał z gatunkowych rozwiązań, cytatorów z hitów filmowych i postmodernistycznej gry z łączeniem konwencji – często zupełnie do siebie nieprzystających, przez co możemy w przypadku jego dzieł mówić o gatunkowej eksplozji niespotykanej wcześniej w polskim kinie.

Reżyser natychmiastowo przystosowywał się do zmian w polskiej kulturze i zamieszczał w swoich filmach liczne nowości gatunkowe i technologiczne, marginalizowane wcześniej lub po prostu nieistniejące w rodzimym kinie (film postapokaliptyczny, horror, fantasy, gry komputerowe, science fiction), a także umiejętnie łączył je z tymi, z których słynęła polska kinematografia (animacja) lub które były u nas znane (musical).

Zmiany zapoczątkowane przez Gradowskiego i innych twórców kina gatunkowego lat 80. pozwoliły polskiej kinematografii wejść w czasy po przemianie ustrojowej roku 1989 z nowymi doświadczeniami i tradycją, dzięki czemu ko-

<sup>22</sup> K. Gradowski, *Pan Kleks na ekranie. Przewodnik po filmach »Akademia Pana Kleksa« i »Podróż Pana Kleksa«*, Warszawa 1988, s. 1.

lejni twórcy – natychmiast po upadku komunizmu – zaczęli przygotowywać filmy gatunkowe jeszcze bardziej wzorowane na modłę zachodnią, czego idealnym przykładem są *Psy* Władysława Pasikowskiego z 1992 roku (rozliczeniowy film akcji inspirowany amerykańskimi wzorcami) czy kolejne filmy Juliusza Machulskiego (*Deja Vu* [1990] jest pastiszem amerykańskiego kina gangsterskiego i radzieckiej kinematografii, nawiązuje nieustannie do wielkich zagranicznych dzieł [*Pancernik Potiomkin*, *Dawno temu w Ameryce*]; *V.I.P.* [1991] to film sensacyjny przygotowany jako koprodukcja polsko-belgijska). Co więcej, podejście Gradowskiego do zagadnień związanych z produkcjami dla młodzieży i bezkompromisowe łączenie elementów Kina Nowej Przygody z całą gamą różnych gatunków stanowiło ważny punkt w rozwoju tej gałęzi rodzimej kinematografii, która w niedalekiej przyszłości wydała na świat tak popularne produkcje prezentujące przygody dzieci i młodzieży jak seriale: *Wow* (1993), *Tajemnica Sagali* (1997), *Gwiezdny pirat* (1998) czy *Słoneczna włócznia* (2001). Piotr Fronczewski tak podsumował gatunkowe uwarunkowania filmów o Panu Kleksie:

Uważam, że bardzo się Krzysiovi Gradowskiemu ten Pan Kleks udał, szczególnie pierwsza część, czyli Akademia. Te filmy mają w sobie urok prostej zabaweczki, są bezpretensjonalne w swojej dosyć siermiężnej umowności – to jest rodzaj filmowej wyobraźni bliskiej światu mojego dzieciństwa, gdy z żołądździ, kasztanów i zapalek wyczarowywało się przeróżne cacuszka, coś tam się malowało farbami, sklejało z kolorowego papieru. Tu w gruncie rzeczy trzeba było sięgnąć po podobne metody<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> P. Fronczewski, *Ja, Fronczewski*, Kraków 2015, s. 301.

*Dry, crush, grind, weigh.*  
**Film genres in the movie adaptations of Mr. Kleks adventures.**

Polish genre cinema in the time of Polish People's Republic was in stagnation due to the sociopolitical situation. Limited access to the thriving foreign film industry suppressed a natural evolution within the genre cinema. However, the liberalization of stagnant and overly politicized rules in the communist film industry brought change in the 1980s.

The government used to saw movies as a way to sell propaganda in the country. This cultural revolution was marked by the appearance of a new generation of directors, similar in some ways to American New Hollywood; rise of a VCR market and laxity of political restrictions.

One of the best representatives of this progression is the Mr. Kleks movie trilogy. Adaptations of Jan Brzechwa's cult book series: *Academy of Mr. Kleks* (1983), *The Travels of Mr. Kleks* (1985), *Mr. Kleks in Space* (1988). All of them were directed by Krzysztof Gradowski. The series is a perfect example of a genre-melting pot. Something unprecedented in the Polish cinema.

Although there are many radically different conventions in the story, the narrative is very coherent. The release of the first installment clearly marks the beginning of the transformation in the Polish film industry.

In the article, I will present the ways in which the film genres are functioning in the Mr. Kleks movies and analyze how these highly original productions were part of a turbulent period of transformational change in communist Poland.

# Marta Hauschild

Warszawska Szkoła Filmowa

## Pontiac Agaty. Filmowe political-fiction jako krzywe lustro pierwszych lat polskiej transformacji

**(Uprowadzenie Agaty Marka Piwowskiego, 1993;  
Gracze Ryszarda Bugajskiego, 1995;  
Gry uliczne Krzysztofa Krauzego, 1996)**

Na konferencji prasowej po premierze *Uprowadzenia Agaty* zagraniczna dziennikarka zapytała Marka Piwowskiego, dlaczego wszystkie napisy widoczne w tle filmu są po angielsku: „Czy z myślą o eksporcie na Zachód?” – dopytywała. „Żadnego napisu nie dodaliśmy, po prostu fotografowaliśmy to, co nas otacza. Taka jest rzeczywistość” – odpowiedział reżyser<sup>1</sup>.

Jedną z dróg, jakie obierali polscy twórcy filmowi w pierwszych latach po przełomie 1989 roku, było kręcenie filmów doraźnych, opartych na wydarzeniach z nagłówków gazet. Liczono na odzew niecierplivej publiczności, która chciała wysmiać groteskowe odbicie „onych”: bohaterów skandali i parweniuszy u władzy, a dowartościować „nas” – romantyków i inteligentnych donkiszotów, przegranych w starciu z bezwzględną współczesnością<sup>2</sup>. Oba obrazy w ostatecznym rozrachunku okazywały się równie karykaturalne, a otaczająca rzeczywistość z wypowiedzi Piwowskiego – trudna do rozpoznania. Trzy filmy z tego okresu, dziś klasyfikowane jako political-fiction (korzystające również z tradycji melodramatu, kina sensacyjnego i kryminału), zmierzyły się z próbą pokazania ówczesnego świata w sposób szczególnie ambitny, bo aspirujący do „oparcia na faktach”. Kilkunastoletnie reżyserskie milczenie Marka Piwowskiego zdołał przerwać skandal, jaki rozegrał się wokół wicemarszałka sejmu, Andrzeja Kerna, mobilizującego państwowo służby, by odzyskać córkę rzekomo porwaną przez rodzinę chłopaka. *Uprowadzenie Agaty* weszło do kin jesienią 1993 roku, równocześnie z *Parkiem Jurajskim* Stevena Spielberga. Film *Gracze* Ryszarda Bugaj-

<sup>1</sup> B. Janicka, *Przesłuchanie po uprowadzeniu*, „Film” 1993, nr 9, s. 28.

<sup>2</sup> Por. Z. Pietrasik, *Człowiek zębą*, „Polityka” 1993, nr 36, s. 8; T. Lubelski, *Przegrywający i ograniczani*, „Kino” 1994, nr 11, s. 18-21; Z. Kałużyński, T. Raczek, *Sprawiedliwość śmiechu*, „Wprost” 1993, nr 35, s. 77.

skiego przemknął przez polskie ekrany w trakcie kampanii do wyborów prezydenckich w 1995 roku, ukazując na ekranach zaciętą walkę sztabów w „bitwie o Belweder” z 1990 roku. Najciekawszą z wymienionych tu trzech okazała się fabularna propozycja Krzysztofa Krauzego, *Gry uliczne*, powracająca do sprawy zabójstwa Stanisława Pyjasa i stanowiąca swoiste dopełnienie drogi, jaką w tej samej sprawie reżyser dopiero co przeszedł wraz z dziennikarzem i scenarzystą Jerzym Morawskim (mowa o dokumentach *Kontrwywiad* i *Spadł, umarł, utonął* z 1994 roku).

Prawem filmowego autora jest, by rzeczywistość dopełniać lub fałszować, dokonując zmian, cięć i przemilczeń. W każdym z powyższych przypadków zderzenie prawdy i fikcji zaowocowało jednak przygotowującym o ból zębów zgrzytem, w różnym stopniu niszczącym przyjemność z oglądania tych obiecujących przeciż filmów. Świadczył o tym także ich odbiór przez krytykę z lat 90. Najgorzej dostało się wówczas *Graczom*, w których warstwa dokumentująca polityczną jesień 1990 roku (autentyczne nagrania telewizyjne, próba odtworzenia atmosfery tamtych wyborów) nie zaczęła jeszcze pracować jako „materiał znaleziony” (do tego potrzebna jest dzisiejsza perspektywa), a doklejonny do walki sztabów, kompletnie chybiony wątek terrorystyczny kojarzący się recenzentom z niezamierzoną parodią *Dnia Szakala* (*The Day of the Jackal*, reż. Fred Zinnemann, 1973) do dziś nie pozwala na żadną obronę filmu. Z kolei *Uprowadzenie Agaty* najwięcej straciło z czasem: obecnie trudno jest w tym obrazie oddzielić od siebie groteskę i kicz, ale z relacji prasowych (choć odbiór był mieszany) wynika, że sprawdził się co najmniej jako wydarzenie plotkarskie, a publiczność sprawnie rozpoznawała wbijane w ówczesnych wielmożów szpile. Jak pisał Wiesław Kot, na premierze „[...] była »cała Warszawa« – od Michnika po Łazukę. A na okrasę – prototypy bohaterów: Monika Kern i Maciej Malisiewicz. Melodramatyczny scenariusz napisało wcześniej życie i można go było czytać w odcinkach w prasie”<sup>3</sup>. Walory *Gier ulicznych* wzrosły natomiast po latach, gdy potwierdziły się talent, wrażliwość społeczna oraz niebywała wytrwałość w dochodzeniu do prawdy Krzysztofa Krauzego; niedoskonałości narracyjne wynagrodziła wierność sprawie Pyjasa.

Kogo lub co obwiniać zatem za te dysonanse? Może przede wszystkim samą epokę – młody, rodzący się dopiero ład, który każdy z twórców uzupełniał takim repertuarem środków, jakim dysponował. Pochodziły one z zupełnie różnych porządków: kina gatunkowego (szczególnie amerykańskiego), wycucia potrzeb widowni, pamięci świata jeszcze z poprzedniego systemu, a przede wszystkim własnego odczucia, że da się zaraportować „na gorąco”, jak wygląda lub wyglądać powinna Polska po przełomie. Fuzja tych środków zaowocowała głównie kliszami i stereotypami tworzącymi dziwny patchwork w połączeniu z faktami, które wzięto na warsztat. Regularnie powtarzają się w nim trzy wątki: przede wszystkim wyobrażenie o nowym, rządzącym „układzie” – chyba najważniejsze, bo pytające o to, co stoi u podstaw państwowości – wizja mediów, zwłaszcza telewizji, jako przestrzeni wolności, ale i pokusy dla wypracowanej w „solidarnościowym” okresie

<sup>3</sup> W. Kot, *Polska magma*, „Wprost” 1993, nr 35, s. 76.

moralności oraz tło społeczne związane z Polską wielkomięską i zamieszkującymi ją różnymi warstwami społecznymi: ludźmi wyniesionymi przez transformacyjny przełom do grona elit i niesłusznie odrzuconymi lub zapomnianymi.

## Fakty i wątpliwości

Jako że każdy z wymienionych wyżej filmów aspirował do tego, by przedstawić choćby drobny, ale historyczny fragment polskiej rzeczywistości, na początek warto przywołać kalendarium, z którego skorzystały omawiane tu trzy fabuły.

Jesienią 1990 roku przy kampanii prezydenckiej Lecha Wałęsy pracuje Jan Purzycki, późniejszy scenarzysta *Graczy*. Kampania wymierzona ma być w Tadeusza Mazowieckiego, kandydata obdarzonego poparciem polskich kręgów intelektualnych. Jednym z reżyserów tego konkurencyjnego sztabu jest Jacek Skalski, młody i bardzo obiecujący polski twórca znany wówczas z debiutanckiego *Chce mi się wyć* (1989)<sup>4</sup>. W swoich wspomnieniach, zawartych w anegdotycznym, krzykliwym *Prezydenckim pokerze*<sup>5</sup>, Purzycki wyróżnia go spośród innych członków ekipy Mazowieckiego jako swojego bezpośredniego konkurenta. Zarówno z tej książki, jak i z naukowych, socjologicznych analiz wynika, że pierwsza prezydencka kampania w wolnej Polsce prowadzona jest przez wolontariuszy lub półamatorów, a oprócz bitwy na spoty toczą się walki o sprzęt tak podstawowy, jak kamery czy stół montażowy, przez ekipę Wałęsy sprowadzony z Wiednia<sup>6</sup>. Do telewizji państwowej sztabowcy odnoszą się z nieufnością, jako do instytucji wciąż podlegającej regułom z poprzedniego systemu i sprzyjającej urzędującemu premierowi. Zdarzają się incydenty, takie jak kradzież taśm z nagraniami sztabu Mazowieckiego, a także informacyjne przecieki. Prawdziwie „brudna kampania” rozpoczyna się wraz z wkroczeniem na arenę Stanisława Tymińskiego, długo uznawanego za niegroźnego kandydata egzotycznego. Swoimi hasłami (polski biznesmen, który sam dorobił się na obczyźnie, więc wie, czego potrzeba krajowi) i książką *Święte psy* – instruktażem spełnionego życia dla każdego obywatela – zdobywa głosy ludzi przegranych lub zdystansowanych wobec rządzących (według statystyk będą to w dużej mierze młodzi, słabo wykształceni ludzie z niewielkich miast)<sup>7</sup>. Tymiński nazywa premiera Mazowieckiego „zdrajcą narodu”<sup>8</sup> i pozbawia tego, wydawałoby się, pewnego kandydata szansy na wygraną już w pierwszej turze wyborów, otrzymując ponad 23 procent głosów (od

<sup>4</sup> Także Krzysztof Krauze, Marcel Łoziński, Olaf Lubaszenko. Por. P. Bazyłko, P. Wysocki, *Anatomia kłęski. Rzecz o sztabie wyborczym Tadeusza Mazowieckiego*, [w:] *Bitwa o Belweder*, opr. M. Grabowska, I. Krzemiński, Kraków, Warszawa 1991, s. 19.

<sup>5</sup> J. Purzycki, *Prezydencki poker*, Warszawa 1991.

<sup>6</sup> Por. tamże, s. 42.

<sup>7</sup> Por. T. Żukowski, *Wyniki głosowania: mapa polityczna Polski jesienią 1990 r.*, [w:] *Dlaczego tak głosowano. Wybory prezydenckie '90*, red. S. Gebethner, K. Jasiewicz, Warszawa 1993, s. 65; K. Jasiewicz, *Polski wyborca w dziesięć lat po Sierpniu*, tamże, s. 107.

<sup>8</sup> Zdarzyło się to 17 listopada 1990 roku na wiecu w Zakopanem. Podają za: P. Bazyłko, P. Fąfara, P. Wysocki, *Czarna teczka. Rzecz o sztabie wyborczym Stanisława Tymińskiego*, [w:] *Bitwa o Belweder*, dz. cyt., s. 63.



niemal czterech milionów Polaków)<sup>9</sup>. W drugiej turze odmawia bezpośrednich debat z Lechem Wałęsą, strasząc w zamian czarną teczką, w której – rzekomo – posiada kompromitujące konkurenta materiały (po latach pojawią się spekulacje, że były w niej tzw. akta „Bolka”)<sup>10</sup>. Sam zostaje skompromitowany w wyemitowanym przez TVP reportażu z Kanady<sup>11</sup>.

Głosowanie odbywa się na podstawie Ustawy o wyborze Prezydenta Rzeczypospolitej polskiej z 27 września 1990 roku. Z przepisów wynika, że w razie wycofania zgody na kandydowanie, śmierci lub utraty prawa wybieralności przez jednego z kandydatów w drugiej turze pozostały automatycznie zostaje prezydentem – wybory nie zostają powtórzone<sup>12</sup>. Zmiany w polskiej Konstytucji dopuszczają natomiast możliwość startowania w wyborach osób mieszkających za granicą, byleby posiadały polskie obywatelstwo (przepis ten interpretowano jako powstały po to, by umożliwić start wybitnym politycznym emigrantom, szczególnie Zbigniewowi Brzezińskiemu)<sup>13</sup>.

W czerwcu 1992 roku gazety podają informację o porwaniu córki Andrzeja Kerna, wicemarszałka Sejmu RP, a następnie o zatrzymaniu osób za nie odpowiedzialnych, czyli przyszłych teściów dziewczyny. Najwięcej miejsca poświęca tematowi „Gazeta Wyborcza”. Dnia 4 lipca 1992 roku Jacek Hugo-Bader publikuje na jej łamach reportaż pod tytułem *Mezaliants*, który ma naświetlić szczegóły całej sprawy<sup>14</sup>. Siedemnastoletnia Monika od kilku miesięcy widywała się z Maćkiem, chłopakiem o znacznie niższej od niej pozycji społecznej (prasa z lubością cytowała Kerna ironizującego o „smażeniu placków”<sup>15</sup> w rodzinnej pizzerii). Ta – z czasem coraz większa – zażyłość spotkała się z oporem rodziców dziewczyny, którzy wreszcie zakazali jedynaczce kontaktów z ukochanym. W odpowiedzi Monika zamieszkała z chłopakiem u jego rodziców. Nadal regularnie chodziła do szkoły, co umożliwiło ojcu wysłanie karetki pogotowia, która prosto z zajęć zabrała nastolatkę do szpitala psychiatrycznego. Po kilku dniach młodzi zniknęli ponownie, wysyłając do najbliższych list, ale nie informując nikogo o miejscu swojego pobytu. Policja przeszukała mieszkanie chłopaka (uzasadniać miało to między innymi podejrzenie posiadania narkotyków) i zatrzymała jego ojca, a po jakimś czasie aresztowała także matkę, która przypląciła to chorobą serca.

<sup>9</sup> Podają za: T. Żukowski, *Wyniki głosowania: mapa polityczna Polski jesienią 1990 r.*, dz. cyt., s. 61.

<sup>10</sup> Hipotezę, wedle której Stanisław Tymiński miał dostęp do materiałów wskazujących na współpracę Lecha Wałęsy z SB, postawili między innymi Sławomir Cenckiewicz i Piotr Gontarczyk, autorem nie udało się jej jednak udowodnić. (Por. S. Cenckiewicz, P. Gontarczyk, *SB a Lech Wałęsa. Przyczynek do biografii*, Gdańsk 2008, s. 166).

<sup>11</sup> Por. A. Uhlig, *Wizerunki kandydatów na Prezydenta RP propagowane w kampanii*, [w:] *Dlaczego tak głosowano...*, dz. cyt., s. 140.

<sup>12</sup> Por. Ustawa o wyborze Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 27 września 1990 roku, art. 44, art. 68 ust. 4, <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU19900670398>, (dostęp: 20.09.2015).

<sup>13</sup> Por. S. Gebethner, *Geneza i tło polityczno-ustrojowe wyborów prezydenckich 1990 r.*, [w:] *Dlaczego tak głosowano...*, dz. cyt., s. 22.

<sup>14</sup> J. Hugo-Bader, *Mezaliants*, „Gazeta Wyborcza” 1992, nr 156 (4-5 lipca), s. 7.

<sup>15</sup> J. Hugo-Bader, *Uprowadzona?*, „Gazeta Wyborcza” 1992, nr 153 (1 lipca), s. 1.

Reportaż podkreśla kulturę i artystyczne biografie rodziców Maćka (choreografka i mim), jednoznacznie stawiając ich w roli ofiar, oraz bezdusność i nadużywanie władzy przez Andrzeja Kerna. W 2007 roku do sprawy dopisany zostaje dwuznaczny epilog. Po wywiadzie dla „Newsweeka”, w którym Marek Piwowski przyznał, że w latach 50. został zwerbowany do pracy w kontrwywiadzie przez przyjaciela z dzieciństwa<sup>16</sup>, były wicemarszałek oskarża reżysera: „Nie miałem wątpliwości, że film został zrobiony na zamówienie polityczne. W tym czasie byłem na celowniku za przeforsowanie w Sejmie uchwały o odebraniu PZPR majątku. Piwowski w mediach nakręcał machinę przeciwko mnie”<sup>17</sup>. Agnieszka Rybak na łamach „Rzeczpospolitej” stawia tezę, że „mezalians” Moniki Kern mniej miał wspólnego ze szczeniącą miłością, a więcej z zaplanowaną taktyką przeciwników jej ojca (między innymi Jerzego Urbana), którzy poprzez szeroką nagonkę medialną chcieli skompromitować polityka i odsunąć go od dalszej kariery<sup>18</sup>. W 2009 roku powstaje *Kern* w reżyserii Grzegorza Królikiewicza.

W rok po umorzeniu – po raz kolejny – śledztwa w sprawie zabójstwa Stanisława Pyjasa, czyli w 1994 roku, własne dochodzenie prowadzą Jerzy Morawski (artykuły na łamach „Życia Warszawy” i „Czasu Krakowskiego”) i Krzysztof Krauze (dwa telewizyjne filmy dokumentalne zrealizowane wspólnie z Morawskim). Dnia 2 lutego 1995 drugi program TVP emituje oba dokumenty: *Kontrwywiad* – zapis rozmowy z byłym oficerem Służby Bezpieczeństwa (twarz ukryta w półmroku, głos zmieniony), który w jakiś sposób mógłby rzucić światło na sprawę studenta – oraz *Spadł, umarł, utonął*. Ten drugi film to już pełny zapis dziennikarsko-reżyserskiego śledztwa: autorzy powtarzają „drogę” Pyjasa, odwiedzając wraz z jego matką kamienicę, gdzie znaleziono ciało skatowanego chłopaka, i mieszczący się dokładnie w tym miejscu sklep obuwniczy. Pytają interlokutorów o zagadkowe śmierci świadków związanych ze sprawą i o równie tajemniczy koniec boksera, który mógł być mordercą Pyjasa. Badają motywy: anonimy z SB, w których posiadaniu był Pyjas, możliwość „wypadku przy pracy”, czyli przypadkowego nadmiernego pobicia, jak chcieliby to widzieć esbecy. Rozmawiają z Iwoną i Bronisławem Wildsteinami, a ci wspominają między innymi wspólną, pokoleniową fascynację *Grą w klasy* Julio Cortáзара. Iwona Wildstein czyta z offu zapiski z dziennika Pyjasa. Zagadka „Ketmana” – tajnego współpracownika SB, który donosił na studenckie środowisko – nie zostaje jednak rozwiązana. Stanie się to dopiero w listopadzie 2001 roku: po zamieszczeniu w „Rzeczpospolitej” listu otwartego dziesiętnastu działaczy Studenckiego Komitetu Solidarności Lesław Maleszka publicznie przyzna się do współpracy z SB i złoży obszerne wyjaśnienia w tekście *Byłem „Ketmanem”* (opublikowała go

<sup>16</sup> V. Ozminkowski, *Ja i mój ubek*, „Newsweek” 2007, nr 10, s. 80-85.

<sup>17</sup> M. Goss, *Piwowski: Zrobiłem to, by dostać paszport*, „Rzeczpospolita” 2007, nr 4083 (5 marca), s. X1.

<sup>18</sup> A. Rybak, *Najłatwiej zabić gazetę*, „Rzeczpospolita” 2007, nr 234 (6-7 października), s. A7, A9. Warto też wspomnieć, że do 2002 roku Andrzej Kern wygrał kilka procesów sądowych o zniesławienie i naruszenie dóbr osobistych. Najszerszym echem odbił się ten przeciwko Jerzemu Urbanowi, naczelnemu tygodnika „Nie”, któremu sąd nakazał przeprosić byłego wicemarszałka za pomówienia zawarte w tekstach *Kernizm* (z 8 lipca 1993) i *Nieśmiertelne dzieło Kernówny* (z 19 maja 1994). Zob. M. Domagalski, *Kern dostał satysfakcję*, „Rzeczpospolita” 2000, nr 1942 (22 lutego), s. X1; D.P., *Końiec sądowej batalii*, „Rzeczpospolita” 2002, nr 2745 (10 października), s. X1.

„Gazeta Wyborcza”<sup>19</sup>. W 2008 roku na łamach „Przekroju” Krzysztof Krauze wspomni, że podczas kręcenia filmu jeden z esbeków potwierdził w rozmowie z nim nazwisko Maleszki, reżyser nie miał jednak żadnych dowodów, które pozwoliłyby na jego ujawnienie<sup>20</sup>.

## Cała władza w ręce służb

Mimo tak dużego zaangażowania w rzeczywistość społeczno-polityczną tamtych lat i dochowanie wierności faktom, obraz każdego z twórców przedstawia polską politykę w podobny sposób: jako połączenie gigantycznej szachownicy, na której nadal rozgrywają swoją partyjkę przedstawiciele poprzedniego porządku i obcych służb, ze społecznym „mezaliansem”, który pozwolił na ożenek wielkiej polityki z nuworyszami określanymi przez swoją manię wszechwładzy i prymitywizm obyczajów. Jednorodność tego obrazu nie powinna budzić zdziwienia – tematyka wielkiej polityki, obejmująca także międzynarodowe spiski i działania państwowych wywiadów, nieczęsto może być zbadana „z pierwszej ręki”. Jej domeną są raczej aluzje, prasowe sensacje, szczątkowe tajne raporty ujawniane po latach oraz – rzecz jasna – kino ze swoją długą tradycją filmu politycznego czy szpiegowskiego. Na tym tle wiedza Krzysztofa Krauzego czy Jana Purzyckiego budzi wielki szacunek, niezależnie od uzyskanych efektów. Wątpliwości nie pozostawia też wzmożone zainteresowanie filmowców akurat tym obszarem zaraz po przełomie: wpływ na to miało i poczucie powinności względem widowni, i szansa na nawiązanie z nią kontaktu, a przede wszystkim próba postawienia własnej hipotezy na temat źródeł i kształtu nowego porządku.

Najbardziej dobrotliwie wypada pod tym względem filmowa diagnoza Marka Piwowskiego, bo stworzonym przez niego światkiem rządzą głównie koligacje rodzinne. Czarnym charakterem jest w nim grany przez Janusza Rewińskiego wiceminister spraw wewnętrznych, niedoszły teść Agaty, stary wyjadacz napędzany w równym stopniu przez zadufanie i nadmierne poczucie władzy, co przez urażoną dumę (w końcu to jego syna odrzuca nastolatka). Ojciec Agaty (Jerzy Stuhr) jest w tym układzie co najwyżej lekko zdezorientowanym, bezwolnym potakiwaczem ministra. Sam dopiero wspina się po szczeblach świeżo rozpoczętej kariery. Syn wiceministra, Oskar (Jacek Braciak), potulny i niemęski, z końskim ogonem, ubrany obowiązkowo w białą koszulę i ciemny garnitur, nieodłącznie pokazuje się z karykaturalnie męskim Winicjuszem (Grzegorz Kowalczyk). „Winiu” zna karate (lub przynajmniej skromny zestaw kopniaków), nosi skórzaną kurtkę, czapkę z daszkiem i czarne okulary, jeździ białym pontiaciem. Agata (Karolina Rosińska) na początku filmu wyznaje na spowiedzi swoje obawy dotyczące samotnego wyjazdu z dwoma chłopcami; dopóki nie zakocha się w Cyganie (Sławomir Federowicz), nie wyrwie się z tego dziwnego trójkąta i splotu rodzinnych zależności.

<sup>19</sup> L. Maleszka, *Byłem „Ketmanem”*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 265 (13 listopada), s. 15.

<sup>20</sup> I. Kościelniak, *Gry polityczne*, „Przekrój” 2008, nr 28, s. 61.

Instrumenty społecznej represji – więzienie, policja, szpital psychiatryczny – są w *Urowadzeniu Agaty* siedliskiem tępoty i nieudolności. Strażnik wchodzący do celi Cygana nie zauważa przepiłowanych krat, rozpoznaje jedynie prześmiewczą piosenkę przerobioną z hitu *Złoty pierścionek* na bliższą więziennemu sercu tematykę („pierdolnął Broniek z wystawy...”). Prymitywny funkcjonariusz policji (Cezary Pazura), zmuszający dziewczynę do niechcianych awansów seksualnych, zostaje wystrychnięty na dudka przez nią i ukrytego w kopie siana Cygana. Losy Cygana i Agaty przecinają się po raz pierwszy, gdy ten wyłudza solidną łapówkę od nieświadomych oszustwa chłopców z pontiaca. Patrol na Dworcu Centralnym reaguje z takim opóźnieniem, że nieprzytomnego Oskara, ofiarę źle wymierzonego kopniaka Winicjusza, skłonny jest uznać za Rumuna (czy raczej „Rumuna”, jak się wówczas nazywało każdego żebraka-obcokrajowca). Lekarz ze szpitala psychiatrycznego, do którego zostaje przywieziona Agata, jest wyznawcą zasady „dajcie mi człowieka, a znajdzie się paragraf”, choć nawet i on, obdarzony świętą cierpliwością wobec badanych alkoholików, uznaje działania ojca dziewczyny za zbyt radykalne. Jest też skądinąd tradycjonalistą: uważa, że panny z dobrego domu trzyma się pod kluczem, ofiaruje się więc zająć jedynie niesfornym młodzieńcem zakłócającym domowy spokój.

Satyra w filmie Piwowskiego nie oszczędza munduru, jednak nawet wśród prymitywów z polskiej policji trafia się funkcjonariusz dobrotliwy (choć niedofinansowany), jak i taki, w którym zbudzi się w końcu poczucie sprawiedliwości, wyrzut, że dość już się było na usługach poprzedniego systemu (w różnej formie i z różnych ust pojawia się on we wszystkich trzech filmach). Zatem kiedy w jednej ze scen wiceminister przekracza granice przyzwoitości, niesłusznie aresztując dwójkę starszych, kulturalnych ludzi (zubożałych intelektualistów o twarzach Marka Piwowskiego – jako przybranego ojca Cygana – i Anny Milewskiej w roli damy jego serca), a następnie wywiera presję w pokoju przesłuchań, by poddać ich upokarzającym procedurom, niepokorny policjant mówi dość. Wypowiadając posłuszeństwo polskim władzom (reprezentowanym przez dwóch rządzących) jako posłuchu niegodnym, funduje im takie traktowanie, jakiego chcieli dla niewinnych ludzi. Ostatecznie jedyną prawdziwie złowrogą siłą w filmie okazują się zamaskowane kominiarkami, podległe wiceministrowi anonimowe siły specjalne, w tym snajper, który zabija Cygana podczas składania przez niego przysięgi małżeńskiej.

Dźwiękowym lejtmotywem *Urowadzenia Agaty* jest głos przemawiającego Lecha Wałęsy wydobywający się z przenośnych radioodbiorników będących w posiadaniu czy to strajkujących policjantów, czy to podziemnego miasta bezdomnych emerytów i rencistów. To prezydent bez twarzy obiecujący każdemu z obywateli sto milionów. Pierwotnym tytułem *Graczy* Bugajskiego było *Zabić Wałęsę*, a potem *Zabić Lecha* (pod tym tytułem film występuje jeszcze w pierwszych materiałach prasowych)<sup>21</sup>. Choć tu są elementem fikcyjnym, teorie o zamachu na Wałęsę do dziś funkcjonują w publicznym obiegu, sytuowane na pograniczu możliwości i legendy miejskiej. Mówi się zwłaszcza o próbie zamachu na przywódcę Solidar-

<sup>21</sup> Zob. *Zabić Lecha*, „Film Pro. Filmowy Serwis Prasowy” 1995, nr 6, s. 17.

ności ze strony KGB na początku lat 80<sup>22</sup>. W filmie Ryszarda Bugajskiego wątek terrorysty Azara, który na zlecenie KGB przyjeżdża do Polski, by wykonać jakąś – nieznaną ani widzom, ani nawet jemu samemu – pracę, jest zaledwie epizodem, mimo że otwiera film i mimo tego, że to z jego broni w kierunku domniemanego Wałęsy pada wreszcie ów wyczekany strzał. Wynika to być może z tego (podkreślali to zgodnym chórem ówczesni recenzenci), że wątek jest słabo zarysowany, straszliwie chaotyczny i składa się niemal wyłącznie z aluzji. Wydawałoby się, że dla politycznej odmiany thrillera charakterystyczna powinna być rozgrywka między charyzmatycznym zamachowcem i próbującym go powstrzymać bohaterem, z nieświadomą swego zagrożenia publiczną figurą w tle<sup>23</sup>. Właściwy dla dreszczowca suspens pogłębia perfekcja zabójcy, śledzony krok po kroku idealny plan i poczucie nieuchronności całego zdarzenia. Oficjel z zasady jest bezbronny, może liczyć tylko na to, że zamachowiec chybi lub zostanie wcześniej unieszkodliwiony przez dobrego obywatela (ochroniarza, policjanta, przypadkowo zaangażowanego w sprawę patriotę). Terrorysta z *Graczy* jest natomiast figurą żalną: pogrążony w nałogu narkotykowym i alkoholowym, wobec braku danych i planu raz wydaje się marionetką w rękach obcych służb, a raz karykaturą samotnego wilka podczas ostatniej misji (gdy okazuje się, że z ustawionej przez siebie broni strzela impornująco). Pomagająca mu w Polsce dziewczyna ostatecznie nie ma zdefiniowanej roli (kochanki, wtyczki, współpracownicy, ofiary). Azar wykryty zostaje dwukrotnie – najpierw w ministerialnym gabinecie, przez agenta Mosadu, później, gdy w czasie próby zamachu namierzają go polskie służby. Zaraz potem ginie w akcji. W wątku tym jednoznacznie zdefiniowany jest tylko pracodawca: intryga bierze bowiem swój początek z rzeczywistej politycznej plotki krążącej wokół Stana Tymińskiego. Mówiła ona, że ów nieznanany dotąd polityk jest podstawionym i wytrenowanym przez KGB agentem. Potwierdzać ją miała obecność w otoczeniu Tymińskiego osób bezpośrednio związanych ze służbami peerelowskimi, a sam fenomen jego sukcesu – człowieka znikąd, który o mały włos nie zostaje prezydentem – musiał być jako wytłumaczony<sup>24</sup>.

KGB zatrudnia zatem snajpera, aby – w pierwszej wersji planu – (nie)celnym strzałem podniósł akcje kandydata na wyborczej giełdzie. Plan zawodzi, ale zleceniodawcy dostają drugą szansę, zgodnie z zapisami wspomnianej już Ustawy o wyborze Prezydenta RP wystarczy bowiem wyeliminować konkurencję, by ostatni pozostały na placu boju na pięć lat zamieszkał w Belwederze. Wątek zamachu kończy się antyklimaksem – na podobny pomysł (oczywiście inscenizowany) zagrania na uczuciach wyborców wpada filmowy szef kampanii Wałęsy, główny bohater filmu, czyli Jan Gracz (Janusz Józefowicz). Zatrudnia on sobowtóra Wałęsy – o po-

<sup>22</sup> Por. G. Majchrzak, *Zamach na przywódcę Solidarności: Wałęsa na celowniku*, <http://historia.newsweek.pl/zamach-na-lecha-walese-szykowany-przez-aparat-bezpieczenstwa-newsweek,artykuly,346716,1.html>, (dostęp: 20.09.2015).

<sup>23</sup> Por. próba definicji R. Jeffery, *Political thriller*, <http://filmstudies.info/genres/political-thriller.html>, (dostęp: 20.09.2015).

<sup>24</sup> Por. P. Bazylko, P. Fąfara, P. Wysocki, *Czarna teczka. Rzecz o sztabie wyborczym Stanisława Tymińskiego*, dz. cyt., s. 59-62.

dobnym nawet, choć znacznie mniej spektakularnym życiorysie – zdecydowanego działacza z pobudek ideowo-patriotycznych i gotowego oddać życie za sprawę (jak pisze w swoim liście do przyszłego prezydenta). Zgodnie z życzeniem nadawcy tak właśnie się stanie. Wątek kampanijny oraz wątek zamachu połączą się w scenie kręcenia „falszywki” w reżyserii Gracza – zniecierpliwiony reżyser, narzekając, że jego aktor padł na schody za wcześnie i zdecydowanie nierealistycznie, ze zdumieniem odkrywa, że oto został świadkiem zabójstwa. Będzie to przełom ucinający serię wzrastających na sile świństwewek i kompromisów, jakich dopuszczał się na kolejnych etapach kampanii.

Młodzi reporterzy z *Gier ulicznych* – Janek (Redbad Kliijnstra) i Witek (Robert Gonera) – stoją całkowicie na zewnątrz „układu”, zatem odtworzenie rządzących nim tajnych powiązań jest ich głównym zadaniem, zarówno jeśli chodzi o współczesność, czyli czarny rynek semteksu, materiału wybuchowego używanego w zamachach terrorystycznych, jak i sprawy zapomniane: nową dla nich, choć sytuowaną w czasie zaprzestłym sprawę śmierci Stanisława Pyjasa. W obu sprawach ich przeciwnikami będą ci sami ludzie – grube ryby PRL-u, nierozliczeni esbecy ulokowani na ciepłych posadkach. Po premierze filmu zarzucano reżyserowi, że – chcąc uwydatnić przepaść dzielącą nowe pokolenie od czasów „komuny” – tych pierwszych obdarzył kosmopolitycznymi życiorysami (bo jeśli nie Amsterdam, to przynajmniej dwupoziomowy apartament), a z tych drugich skonstruował wszechwładną strukturę mafijną zdolną nagradzać wiernych szybkimi karierami i uciszać niewygodnych tragicznymi w skutkach wypadkami. Organizację o tysiącu oczu i uszu, z łatwością śledzącą każdy krok bohaterów i stosownie do ustaleń ściągającą im wędzidło – czy to przeszukaniem hotelowego pokoju, czy to groźbą wyrzucenia z pracy.

W skomplikowanej sieci zależności, w której znajdują się bohaterowie, można wyróżnić kilka podgrup o nieznanym do końca powiązaniach. Najważniejszą z nich jest grupa reprezentantów wielkiego biznesu – pierwszym jej filmowym przedstawicielem jest zamieszany w handel semteksem były esbek, a obecnie biznesmen z widokami na sejmową karierę. Zatrudnianie przez niego byłych więźniów i jednoznacznie przestępcza działalność wydają się nie mieć żadnego negatywnego wpływu na jego pozycję polityczną, posiada on także dużą siłę nacisku (zwolnienie bohatera z pracy, być może zlecenie jego zabójstwa). Drugim jest wiodący życie przykładowego ojca prezes banku, któremu Janek oferuje fałszywą teczkę „Ketmana”. Dalej mamy grupę drobnych biznesmenów, często rozsianych poza stolicą (jak właściciel krakowskiej siłowni): nadal mogą oni posiadać wpływy i znajomości, choć – jak pokazuje ukryta przez reporterów kamera – raczej nimi blefują. Gwarantem ich bezpieczeństwa jest posiadana na własny użytek broń. Następną grupę stanowią ci, którym się nie powiodło, ale nadal korzystają ze środowiskowej lojalności. To szefowie zamienieni w szoferów, oficerowie zdegradowani do roli muzealnych strażników. W różny sposób pogodzeni z tą odmianą losu są albo tym bardziej usłużni wobec pracodawców, albo na odwrót – rozgoryczeni i skłonni do udzielenia bohaterom choć kilku wskazówek.

Pośrodku tej pajęczyny jest jeszcze dwóch ludzi: „Ketman” – w filmie senator Makowski, skrupulatnie pielęgnujący swój patriotyczny, opozycyjny życiorys i wypierający się wszelkich zarzutów aż do czasu, gdy ginie jego dawna dziewczyna – a także ten, który „Ketmana” wystawia, nagrywając swój donos z krakowskiego mieszkania, z którego inwigilowano Pyjasa i jego przyjaciół. Jego cele (pozbycie się niewygodnego reportera? wewnętrzne rozgrywki?) i zleciodawcy pozostają w cieniu. Całkowitą zaś enigmą wydaje się ukochana Janka (Grażyna Wolszczak), która została polecona bohaterom jako krakowski kontakt – osoba zatrudniona na początku lat 90. do pomocy przy lustracji środowiska, posiadająca notes z istotnymi nazwiskami i adresami, uwodząca bohatera i mająca z nim stały kontakt (dzieje się tak po części dlatego, że w skomplikowanej sieci filmowych powiązań widz nie umie przyjąć do wiadomości nieskomplikowanego wątku erotycznego). Po drugiej stronie, opozycyjnej, jest przełożony głównych bohaterów, czyli Andrzej, przedstawiciel średniego pokolenia, który ma już motywację i zaangażowanie, jakie młodzi muszą sobie dopiero wyrobić, oraz przyjaciele Pyjasa – Anna i Tadeusz (sceptycznie nastawiony do dziennikarzy i kwestionujący ich etos).

Intryga kryminalna filmu o naiwnych poszukiwaczach prawdy w zepsutym świecie oraz ich walce z tak zwanym układem o ogromnej sile, który ma możliwość sterowania zza kulis większością wydarzeń, nie jest oryginalna<sup>25</sup>. Łatwo jednak przegapić, oglądając film Krauzego po latach, jak wiele zostało w nim z filmowych reportaży, które twórca zrealizował rok wcześniej. Reżyser przyznawał, że stanowiły one dla niego znakomitą dokumentację do fabuły, a *Gry uliczne* stały się wariantem dla tych treści, których nie mógł ujawnić w formie reportażu: „Nasi rozmówcy nie pozwalali nagrywać, rysowali coś na kartkach papieru, które darli lub palili w popielniczkach. W fabule można jednak to wykorzystać”<sup>26</sup>. Mówił także, że nie ma nic przeciwko, jeśli pewne osoby czy szczegóły w tym filmie rozpoznamy:

Postacie występujące współcześnie są inaczej usytuowane społecznie, inaczej się nazywają, z wyjątkiem głównego, nieżyjącego bohatera. Część jest łatwo rozpoznawalna, część – ukryta. Zdarzenia, które pokazują, pomimo że stanowią materię filmu fabularnego, w pewnym sensie miały miejsce. Może to byli ludzie o innych jakby twarzach, rozmowy pomiędzy nimi może potoczyły się trochę inaczej, ale generalnie nie ma tu niczego takiego, co mógłbym określić mianem zupełnej fikcji<sup>27</sup>.

Kiedy zestawia się *Gry uliczne* z *Kontrwywiadem*, a zwłaszcza z pełniejszym *Spadł, umarł, utonął*, widać, jak bliskie są sobie i jak niewielkich odstępstw do-

<sup>25</sup> Na naszym gruncie ponad dekadę później podobnych spraw dotknęło cieszące się wielką popularnością *Uwikłanie* Zygmunta Miłoszewskiego i jego filmowa adaptacja w reżyserii Jacka Bromskiego z 2011 roku. Tam także zderzyła się nowa rzeczywistość (symbolizowana przez prywatną terapię opartą na ustawieniach hellingerowskich) i ukryta za nią „brzydka esbecka twarz” starego układu i nierozwikłanych śmierci, choć z nieco innym niż w *Grach ulicznych* rozwiązaniem.

<sup>26</sup> K. Bielas, *Gra w Ketmana*, „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 166 (19 lipca), s. 10.

<sup>27</sup> *Każdy musi zająć stanowisko. Z Krzysztofem Krauzem rozmawia Jerzy Armata*, „Film Pro. Filmowy Serwis Prasowy” 1995, nr 5, s. 5.

puścił się Krauze podczas fabularyzacji sprawy Pyjasa. W skali jeden do jednego zgadza się sposób mówienia esbeków, określenia, których używają – zwłaszcza pamiętne z *Kontrwywiadu* „pustostany”. Reżyser wiernie odtworzył także wstrząsającą wizytę w miejscu śmierci Pyjasa. Fragmenty z dziennika, brzmiące tak współcześnie dla bohaterów *Gier ulicznych*, to te same, które odczytała już raz Iwona Wildstein. Małżeństwo Tadeusza i Anny w sposobie bycia, a nawet stroju, także bardzo subtelnie odsyła do najbliższych przyjaciół Pyjasa. W tym kontekście nie dziwi pytanie zadane Jerzemu Morawskiemu przez Redbada Klijnstrę o pomysł na bohatera *Gier ulicznych*: „Janek, to ty?” – i odbita przed dziennikarza piłeczka: „Nie, Janek to ty”<sup>28</sup>. Aż kusi bowiem, by – idąc tym samym tropem – za pierwowzory ekranowych dziennikarzy uznać Krauzego i Morawskiego. Jednak twórcy mocno zdystansowali się od takich odczytań, czyniąc Janka i Witka przedstawicielami młodszego pokolenia. Prawdzie nie wolno aż tak dosłownie wkraczać w fikcję.

## Wszechmogąca telewizja

„Wracajcie, byście w telewizji mogli to zobaczyć jeszcze!” – występując ni to w prezydenckiej, ni to w papieskiej roli, żegna się z okna z wiwatującymi tłumami wybrany właśnie na prezydenta Lech Wałęsa. To materiał archiwalny i jednocześnie jedna z ostatnich scen w filmie Ryszarda Bugajskiego. Szybkie przemiany w mediach na początku lat 90. także znalazły odbicie w analizowanych przeze mnie filmach. To ważny moment: telewizja publiczna nie ma bynajmniej mandatu zaufania.

Widz przestał się absolutnie liczyć. Liczyła się tylko, i to mierzona ze stoperem w rękę, obecność reprezentantów poszczególnych opcji politycznych. Wciągano w te rachunki także programy informacyjne, społeczne i kulturalne. Towarzyszyło temu, wydaje się, przeświadczenie, że obecność na ekranie jakiejś osoby działa podprogowo – nieistotne, jak wygląda i co mówi, grunt, by masom zapadała w pamięć

– pisała krytycznie o telewizji publicznej Teresa Bogucka w 1992 roku<sup>29</sup>. W *Prezydenckim pokerze* Jan Purzycki szeroko omawia zdolności psychotroniczne Stanisława Tymiańskiego, a w *Graczach*, zdających sprawę z tego okresu, TVP postrzegana jest jako siedlisko starych porządków i starych układów – w jednej ze scen dosadnie określi to technik z gdańskiego wozu transmisyjnego: „Mam posłuszeństwo we krwi, piętnaście lat pracowałem dla czerwonych”.

Telewizja państwowa to także miejsce, w którym obowiązuje zasada dziennikarskiej przystugi: Jarosław Gugala (w *Graczach* gra samego siebie) w wiele mówiącej scenie zrzucania prezenterckiego uniformu i zakładania sportowej, dżinsowej kurtki zgadza się na wyemitowanie w wiadomościach zaaranżowanego przez Gracza materiału – w imię sprawy, dla Polski. Wspomniany już technik

<sup>28</sup> K. Bielas, dz. cyt.

<sup>29</sup> T. Bogucka, *Triumfujące profanum. Telewizja po przelomie 1989*, Warszawa 2002, s. 84-85.



przerzywa na życzenie reżysera transmisję na żywo do studia wyborczego w Warszawie (jeśli wierzyć anegdotom Jana Purzyckiego, był to wątek bliski rzeczywistości) – plansza z pasami ma być wyraźnym sygnałem dla widzów, że telewizja nadal cenzuruje i kłamie, opowiadając się po stronie sztabu Mazowieckiego. Telewizji państwowej „na żywo” używa również ojciec Agaty z filmu Piwowskiego, nadając swój apel „do wszystkich Polaków” o pomoc w odnalezieniu córki, a jednocześnie strasząc karą więzienia za pomoc sprawcom.

Jeśli te znane jeszcze z czasów PRL-u kanały nadal uważane są za niewiarygodne, pozostaje zwrot w stronę telewizji niepublicznej: niezależnej lub prywatnej. Ekipa niezależnej telewizji „Piraci” dowodzona przez rudowłosego reportera (popularny wówczas aktor, Artur Pontek) pojawia się w *Uprowadzeniu Agaty* tylko na parę minut, ale może o sto osiemdziesiąt stopni odwrócić los utalentowanego człowieka: filmując kolejne mieszkania, reporterzy proszą Cygana o zamarkowanie śpiewu i gry na gitarze. I tak – w obiektywie kamery – Cygan, dotąd dość muzykalny (pamiętna scena, w której jego kilkugodzinny koncert zagłusza odgłosy piłowania krat), staje się gwiazdą pierwszego formatu. Głosem Seweryna Krajewskiego wyśpiewuje ironiczne ballady o kondycji polskiego społeczeństwa (*Taka Ameryka*) i swojej miłości do Agaty (przebój *Wielka miłość*). W trybie pilnym zostaje zaproszony do profesjonalnego studia na nagranie piosenek, także i tam wzbudzając sensację u słuchaczy, a już następnego dnia, w samo południe, przyszyły szlagier zostanie nadany w radiu podczas jego własnego ślubu – jako jedyny prezent dla Agaty, na jaki może sobie na razie pozwolić.

Tak jak telewizja niezależna może podarować sławę z dnia na dzień, tak telewizja prywatna może zbudować reporterską karierę. Dziennikarze dyskutujący na łamach „Kina” o *Grach ulicznych* podkreślali, jak kompletnie oderwana od rzeczywistości jest sytuacja, w której dwóch młodych, nieopierzonych chłopaków dostaje do ręki trudny temat wymagający obycia w środowisku, umiejętności i znajomości technik z obszaru dziennikarstwa śledczego<sup>30</sup>. Pod tym względem filmem Krauzego ponownie rządzi więc pewna ostentacja, jednak sama telewizja, pokazana nowocześnie (przeszklone gabinety i *open space* – czyli odwrotność ponurych korytarzy na Woronicza), wielokulturowo (główny bohater – pół-Polak, pół-Holender) i wielorasowo (w tle miga Omar Sangare), nie jest bynajmniej idealizowana. Ze sposobu, w jaki potraktowano materiał o semteksie, wynika, że telewizja jest zorientowana na skandal, szybki efekt i źle pojętą bezkompromisowość, czyli idealnie wpisuje się w tezę Pierre’a Bourdieu (z tego samego roku, co film Krauzego) o opanowaniu „pola dziennikarskiego przez wizję informacji do tej pory relegowanej do prasy zwanej brukową” oraz o wzrastającej wartości rynkowej najbardziej cynicznych dziennikarzy<sup>31</sup>. Liczba listów z inwektywami (czyli dzisiejszego *hejtu*), które otrzymał bohater, jest miarą jego sukcesu.

<sup>30</sup> *Układanie puzzla*, „Kino” 1996, nr 4, s. 20.

<sup>31</sup> P. Bourdieu, *O telewizji. Panowanie dziennikarstwa*, tłum. K. Sztandar-Sztanderska, A. Ziółkowska, Warszawa 2011, s. 82.

Oprócz Janka i Witka bohaterami *Gier ulicznych* są jeszcze kasetą wideo i kamera telewizyjna. To okiem kamery oglądamy wszystkie wypowiedzi, które składają się na tkanekę śledztwa prowadzonego przez reporterów. Wielokrotnie kręcone klatki schodowe, ścinki materiału zdjęte pod dziwnym kątem, całe fragmenty kręcone nielegalnie, najważniejsze informacje – wszystko to objęte jest w filmie filtrem „telewizyjnym”, jak gdyby oglądane za pośrednictwem ekranu lub monitora. Z kolei kasetą wideo – najcenniejszy przedmiot dla młodych dziennikarzy z czasów analogowych – wkrada się w fabułę filmu niczym klasyczny MacGuffin: całkowicie anonimowa, dostarczona w nieopisanej kopercie zostaje zignorowana przez bohatera pochłoniętego montowaniem swojego najnowszego newsa. Obejrzana na szybko nie znaczy dla niego nic: oto niewyraźna sylwetka człowieka stojącego pod światło w oknie starej kamienicy i krótki komunikat – wiem, kto jest „Ketmanem” – ot, znakomity pretekst do zawiązania akcji filmu. Dopiero podczas żmudnej krakowskiej konfrontacji reporterów z historią odnajdzie się i kamera, na której nagrywano tę wypowiedź, i okno, i wreszcie człowiek, który tę informację podał – tym razem widziany wyraźnie i w pełnym świetle.

Film Krauzego zawiera także fragmenty dokumentalne (lub paradokumentalne), czyli sondy uliczne: dwukrotnie bohaterowie pytają przechodniów w okolicach krakowskiego Rynku o opinię – raz o to, kim był Stanisław Pyjas, raz o powody przyjazdu do Krakowa. Zestaw odpowiedzi na pytanie pierwsze jest wstrząsający – przedstawiciele różnych klas i pokoleń reagują agresją, zniecierpliwieniem, wyzwiskami bądź deklarują zbiorową amnezję; banalne pytanie drugie pokazuje zbiorową radość; oba razem – całkowite odcięcie interlokutorów od przeszłości.

Wykorzystanie archiwaliów jest także niezbywalną częścią narracji *Graczy*. Odtworzenie na ekranie najistotniejszych elementów medialnej kampanii – reklamówek, debat, a nawet studia wyborczego czy reakcji ze sztabów – w niewielkim tylko stopniu służy montowaniu efektownych ujęć, jak „włożenie” Jana Gracza do zwycięskiego wieczoru wyborczego w sztabie Wałęsy czy scena podania „Lechowi” listu od zastrzelonego sobowtóra. Autentyczne materiały wyborcze urealniają fikcyjne sztaby, ale sprawiają też, że to według logiki tych reklamówek musiała zostać ułożona akcja całego filmu, z uwzględnieniem specyfiki kampanii Tadeusza Mazowieckiego (opartej na ujęciach z intelektualistami) czy afery z siekierą (z niefortunnej wypowiedzi Wałęsy) zażegnanej zgrabnie animowanymi spotami Bogdana Czajkowskiego. Jest i kasetą z poparciem Nastassji Kinski, w filmie, rzecz jasna, nakręcona przez samego Gracza. Pojawia się słynny apel Tymińskiego o obywatelską pomoc w kampanii oraz wykorzystywany przez niego materiał z wiecu, podczas którego bierze na ręce odziane na białą dziecko. Także w tym filmie znajdzie się miejsce dla tajemniczej kasety wideo kompromitującej Stanisława Tymińskiego, a zdobytej przez pracującą dla sztabu Wałęsy amerykańską dziennikarkę. Nigdy jej nie zobaczymy, ale jej zawartość można z dużym prawdopodobieństwem uzupełnić, odwołując się do autentycznego programu telewizyjnego z tamtej jesieni. Na ostatniej prostej telewizja wyemitowała wówczas reportaż, w którym kanadyjscy sąsiedzi kandydata na prezydenta przedstawiali go jako sprawcę przemocy domowej.

Synonimem sukcesu w *Graczach* jest „Ameryka” i amerykańska telewizja: sztab nobilituje zatrudnienie eksperta z USA, choćby była nim tylko telewizyjna asystentka z ekipy przegranego kandydata. Sukces ten ma jednak swoje granice: „naszych” wyróżnia obecny jeszcze, choć rozpadający się na oczach widzów, etos – wspólna opozycyjna przeszłość („razem siedzieliśmy”) tworzy reguły przyzwoitego zachowania. Pozwala ono wysłać byłą żonę na przespługi do konkurencji, fingować wiadomości i szantażować ekipę techniczną, ale nie pozwala na skojarzenie innego działacza z tamtych lat z Hitlerem czy Stalinem, choćby w najłżejszym tonie – tymczasem dla osoby spoza polskiej kultury jest to niezrozumiałe. Dlatego też Jan Gracz rezygnuje w filmie z dalszej telewizyjnej kariery w sztabie Billa Clintona na rzecz kariery filmowej. Wideo ustępuje przed szlachetniejszym celuloidem, kosmopolityzm przed polską tożsamością.

### Sen o sukcesie

„Powiedz mi, gdzie mieszkasz, a ja powiem ci, kim jesteś” – mówią ekranowe wizerunki Warszawy, Gdańska i Krakowa. Trzy miasta z ich charakterystycznymi punktami – budynkiem Sejmu RP i Pałacem Kultury, dźwigami Stoczni Gdańskiej, krakowskim Rynkiem i ulicą Szewską – mają symbolizować przestrzeń osiągniętego sukcesu. Topografia detalicznie charakteryzuje każdego z bohaterów, liczy się każdy szczegół: miasto, dzielnica, a nawet układ mebli.

Warszawie z *Urowadzenia Agaty* daleko do wizerunku metropolii: bohaterowie uciekają z niej w kierunku przestrzeni bardziej oswojonych lub podwarszawskich dróg, na których białym pontiaciem – symbolem ówczesnych młodzieńczych marzeń wzbudzonych przez *Powrót do przyszłości* (*Back to the Future*, reż. Robert Zemeckis, 1985) i *Nieustraszonego* (*Knight Rider*, 1982-86) – może rozwinąć prędkość „kierowca bombowca, arystokrata szos”. Ważną rolę pełnią w tym świecie przestrzenie domowe, zwłaszcza mieszkanie rodziców Agaty – paskudnie urządzone, drobnomieszczańskie, swojskie M-3 z dywanami, firanami i zdobyczną (zapewne gdzieś kupioną) szablą wiszącą na ścianie. Jest w nim reprezentacyjny pokój, w którym za stołem urządzi się spotkania towarzyskie, a goście muszą siedzieć ściśnięci na wąskiej kanapie, i własny kącik dziewczyny z widocznymi śladami jej dzieciństwa i dorastania. Wszystko to dalekie od wnętrza, jakie chcieliby sobie wyobrazić widzowie klasycznego melodramatu, i w żaden sposób nie wzbudzające skojarzeń z możliwą hańbą mezaliansu. Nowobogackie ciągoty rodziny Agaty dopełnia lokal wybrany na jej przyjęcie urodzinowe, czyli kiczowaty dancng z obowiązkowym disco polo w repertuarze, oraz eksponowana ławka, którą zajmują w kościele. Kręgi rodziców Agaty to ludzie gwałtownie wzbogaceni i pozbawieni swobody zachowań towarzyskich. Potulna żona (Pola Raksa) całkowicie podporządkowana jest mężowi, ale mąż to chorągiewka: jeszcze niepewny swoich własnych decyzji, nazbyt pewny decyzji cudzych, bezkrytycznie przyjmuje podpowiedzi wyżej postawionych osób, które imponują mu władzą.

Inteligencję w tym filmie Marek Piwowski – dosłownie – sprowadza do podziemia. W nienowej dla miejskich utopii i antyutopii wizji „podbrzusze” Warszawy, a więc kanały, tunele i podziemne przejścia, zaludnia społeczeństwo bezdomnych oraz nędzarzy. Żyją tam nienękani przez nikogo, ich spokój w filmie zakłóca dopiero Cygan, schodząc w odwiedziny do swego przybranego taty. Otoczony książkami ojciec (grany przez Marka Piwowskiego) to typ kłoszarda-artysty, wędrownego filozofa lub człowieka, który na własne życzenie wyłączył się z normalnego życia, bo nieznośne mu były jego ciasne reguły. Po wyjściu na powierzchnię nabiera cech dżentelmena od wielu pokoleń – jego spotkanie w barze mlecznym naprzeciwko Pałacu Kultury z równie elegancką kobietą (Anna Milewska) filmowane jest niczym scena w luksusowej restauracji. Rozproszone, ciepłe światło podkreśla szarmancki, lekko staroświecki gest mężczyzny, który bierze na siebie zapłatę za zupełną grzybową i kaszę. Podobne wrażenie – ludzi z duchowej elity – oboje zrobią także na przesłuchującym ich policjancie, stanowiąc ostry kontrast z piekącym się wiceministrem i jego ekipą. W przeciwieństwie do reakcji rodziców Agaty na Cygana, jego ojciec natychmiast i z wzajemnością akceptuje Agatę jako kolejnego członka rodziny, stawiając kropkę nad i w tym pojedynku kołtuna i inteligenta.

Warszawa w obiektywie kamery Krzysztofa Krauzego (i jego operatora, Łukasza Kośmickiego) jest odbiciem lustrzanym. Jeżeli nie widać jej w migawkach zza szyb nowiutkiej toyoty, którą przemieszczają się bohaterowie, to tylko w ten sposób dane jest nam zobaczyć jej fragment: w wypolerowanych taflach składających się na elewację budynku prywatnej telewizji. Nie widać tam zresztą wiele – kawałek ulicy, jacyś przechodnie, przejeżdżające samochody. Łatwo zabłądzić wzrokiem w tych obrazkach, gdy tymczasem z offu już słychać istotne rozmowy toczone na szczycie budynku. Przed ostatnią, śmiertelną podróżą Janka do Krakowa przyjaciele kłócą się i wdają w bójkę. Zajście rozgrywa się na polu uprawnym, w tle widać jedno z wielu wielkich, „sypialnych” osiedli stolicy. Symbolom Warszawy, jakimi są Sejm czy Pałac Kultury, nie jest dane pełnić tu tak ostentacyjnych funkcji jak w filmie Piwowskiego. Warszawa w pigułce jest już przecież widoczna i w tym telewizyjnym *open space*, i w biurze, w którym bohater kupuje bilet lotniczy – zawsze w biegu, zawsze w dążeniu skądś dokądś.

Szczepan Twardoch nazwał kiedyś Kraków „miastem zalanym formaliną”<sup>32</sup> – podobnie wygląda on w *Grach ulicznych*: to na wpół cmentarzysko, na wpół skansen, w którym nienaruszona przechowała się pamięć o Pyjasiu. W zderzeniu z Warszawą i pochodzącymi z niej energicznymi reporterami niesie w sobie tyle samo pocztówkowego uroku, co grozy siedliska niemal zapomnianych już cieni. Stereotypowa uroda Krakowa wyraża się w celebracji przez kamerę widoków na Stare Miasto – zwłaszcza podczas rozmowy z mecenasem zajmującym się sprawą Pyjasa – w wyglądzie jego gabinetu z widokiem na Kościół Mariacki, a dalej w scenie spaceru po Rynku, podglądanego z kolejnych kamienicznych bram. Atmosfera

<sup>32</sup> B. Kęczkowska, „Uwiodła mnie Warszawa” – autor „Morfiny” o książce, [http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34889,13178192,Uwiodla\\_mnie\\_Warszawa\\_\\_\\_\\_autor\\_\\_Morfiny\\_\\_o\\_ksiazce.html](http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34889,13178192,Uwiodla_mnie_Warszawa____autor__Morfiny__o_ksiazce.html), (dostęp: 20.09.2015).

jest niemal wakacyjna: piękna pogoda, turyści, znalezione nieoczekiwanie uczucie i gorące noce. Swoisty urok ma nawet upijanie świadka-ubeka na trawie, nad wodą. Kraków ma także swoją bohemę artystyczną – tu reprezentowaną przez tajemniczą i wyzwoloną Marię uczestniczącą w pokazach awangardowego teatru piętnującego automatyzm biznesowo-biurokratycznej maszyny, złotego cielca pieniądza. Próżno szukać krakowskich bohaterów na terenie mniej urokliwych blokowisk z wielkiej płyty – na ekranie królują wysokie sufity i przestronne mieszkania starych kamienic. Na swoich miejscach wydają się być także ich lokatorzy: Tadeusz i Anna, tradycyjnie, konserwatywnie urzędnicy, wśród przedmiotów odziedziczonych, wymagających przestrzeni, która pamięta czasy sprzed PRL-u (wśród nich aż kłuje w oczy obecność nastolatka pochłoniętego oglądaniem telewizji – niczym zapowiedź nowego pokolenia), ale i cała galeria dozorców czy raczej swojskich ciciów zazdrośnie strzegących poleconych im obiektów.

Z tej krakowskiej „formaliny” zaczyna wreszcie wyzierać zbrodnia sprzed lat. Czas rozdziela się, gdy bohater zasiada pod okiem monitoringu, dokładnie w miejscu, gdzie znaleziono ciało Pyjasa. Od tego momentu na każde spotkanie i każdą przestrzeń będziemy patrzeć dwojako: teraz i z wyobrazonej perspektywy 1977 roku. Zatrzymujący reporterów policjanci równie dobrze mogliby być milicjantami poszukującymi w samochodzie obciążających lub nielegalnych materiałów; przesłuchiwana przez Janka i Witka kobieta być może uczestniczyła w zabójstwie w zamian za luksusowe wówczas kozaczki. Przestrzeń z dwóch czasów składa się w spójną całość: okna pustego mieszkania, w którym nagrano wiadomość o Pyjasiu, oferują wysmienity wręcz widok na mieszkanie Tadeusza i Anny. Zawartość kasety, mimo swojej lapidarnej formy, została wzorowo przemyślana – mężczyzna wskazuje zdrajcę słowami, a miejsce jest dowodem prawdziwości jego słów, wyjaśniając, w jaki sposób zdradzał. Nie wiadomo tylko, dlaczego.

Przestrzeń w *Graczach* i ich gdańsko-warszawskiej fabule kopiuje najważniejsze lokalizacje z klasycznych filmów terrorystycznych: jeśli tajne mieszkanie, to obowiązkowo puste, ogołocone, bezosobowe; jeśli planować zamach, to z dachów lub wysokich pięt; jeśli unikać pościgu, to oczywiście na klatce schodowej biegnącej wokół windy – w pułapce, z której żywy wyjdzie tylko ten szybszy. Do tego dość typowego zestawu Bugajski dokłada czasem małe, zmodyfikowane smaczki: spotkanie na tarasie Pałacu Kultury, agresywną, nacjonalistyczną demonstrację, która uniemożliwia przejście Azara. Wnętrza wątku kampanijnego to ściany monitorów, telewizyjne korytarze, a przede wszystkim wrażenie wejścia za kulisy uzyskiwane ze zlepionych ze sobą ujęć dokumentalnych i fabularnych. Najistotniejszą przestrzenią jest tu oczywiście Politechnika Warszawska i okno, z którego wygrany Wałęsa wygłasza przemówienie do zebranych tłumów. Gdańsk pokazywany jest dość stereotypowo: pochylające się nad zatoką stoczniowe dźwigi i lotnisko, czyli punkt przylotu zarówno Azara, jak i amerykańskiej dziennikarki. Interesującą przestrzenią w tym zestawie wydaje się być gabinet Wałęsy (w którym, według relacji Purzyckiego, zamykał się na cztery spusty, by samotnie nagrywać materiały wyborcze do kamery) określony w filmie jako

„miejsce, w którym runął komunizm” i zwiedzany przez Azara w przebraniu katolickiego misjonarza. Terrorysta nie odmawia sobie nawet tej małej przyjemności, by zasiąść na chwilę w fotelu za biurkiem. W żadnym z trzech filmów na dłużej nie pojawia się jednak wieś. Tu służy ona tylko ujawnieniu elektoratu Tymińskiego: konserwatywna społeczność pyta nad urną o radę nauczyciela, czyli Gracza seniora – on zaś namaszcza swoim autorytetem kanadyjsko-peruwiańskiego kandydata. Życie bohaterów Piwowskiego, Krauzego i Bugajskiego toczy się tylko w obrębie wielkich miast, na zmierzenie się z prowincją przyjdzie czas kiedy indziej.

Trzy strzały padają w trzech filmach o idealistycznych bohaterach, stanowiąc ostrzeżenie zarówno dla nich, jak i dla ulokowanej bezpiecznie w kinowych fotelach publiczności. Cała trójka reżyserów wiernie tkwi przy młodych, nawet jeśli są tak niewiarygodni, ckliwi, naiwni (Piotr Lis pisał o *Cyganie*, że „to jedyne w swoim rodzaju połączenie Janosika, Supermana, Indiany Jonesa, Seweryna Krajewskiego i chłopca z »Serca« Amicisa)<sup>33</sup>, jak niedoskonałe są ich relacje o pierwszych latach po przełomie. Polska wczesnych lat 90. to oczywiście kraj kolorowych metropolii i wzrastających możliwości, ale i „splamionych karier” zarezerwowanych dla prostaka i esbeka. Ekranowe przejawy dostatku, jeśli są, wydają się mocno przejaskrawione – pochodzą raczej z wyobrażeń (lub sarkastycznych komentarzy) niż z rzeczywistości i naznaczone są amerykańską popkulturą. Pontiac bliższy jest marzeniom z lat 80.; ochroniarz – wersji Francka Kimono; źli mężczyźni obowiązkowo jedzą kawior na wyściełanych purpurą krzesłach lub rozmawiają po rosyjsku, budząc skojarzenia z czasami żelaznej kurtyny. To nadal – jak za PRL-u – miejsce niebezpieczne dla tych, którzy chcieliby zajrzeć za polityczną zasłonę i w stu procentach zabójcze dla idących tam z telewizyjną kamerą. Choć może się to wydać zaskoczeniem, powrót po latach do filmów Piwowskiego, Bugajskiego i Krauzego nie owocuje jednak wyłącznie odbiorem nostalgicznym czy prześmiewczym. Nowe fakty i perspektywy, które w ciągu kolejnych dwudziestu lat dołożyła do tych opowieści historia, obligują do tego, by nawet z klisz wciąż odświeżać filmową pamięć.

<sup>33</sup> P. Lis, *Piwowski, czyli dzieje jednego pomysłu*, [w:] tegoż, *A jednak się kręci... Szkice filmowe*, Wrocław 1998, s. 174.

### **Agata's Pontiac. Political-fiction as a distorting mirror for the early transformation years in Poland**

The first years of the Polish cinema after 1989 were marked by directors' attempts to show the new reality on-screen. Those attempts were doubtful at best, closer to satire or naive sentimentality than gritty realism. Three films, belonging to the political-fiction genre, premiered between 1993 and 1996: *Abduction of Agata* (*Urowadzenie Agaty*, dir. M. Piwowski, 1993), *Players* (*Gracze*, dir. R. Bugajski, 1995) and *Street Games* (*Gry uliczne*, dir. K. Krauze, 1996). All three of them were heavily influenced by the political events, which are the subject of historians' speculations to this day: the scandalous affair of an influential politician's daughter, Monika Kern, the first free presidential elections in Poland in 1990 and the mysterious killing of Stanisław Pyjas by the communist secret police (Security Services) in 1977. Through these stories, it's easy to see the benefits and disadvantages of the post-1989 changes in Poland: the sense of freedom was compromised by the fear of former Security Service officers, many quick careers were accompanied by social and economic gaps in society, the beginning of commercial media undermined by the general distrust in television. After over twenty years, the films of Piwowski, Bugajski and Krauze still can be read as a fascinating testimony of that time.

# Katarzyna Taras

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

## Mój Pasikowski. Uwagi o dramaturgizacji obrazu w *Krollu*, *Psach* i *Psach 2*

Wchodziłam w dorosłość w okresie transformacji. Z premierami *Krolla* (1991) i obydwu części *Psów* (1992, 1994) Władysława Pasikowskiego, które miały miejsce na początku lat 90., wiąże się moja inicjacja w kino. Niewątpliwie należę do „publiczności Pasikowskiego”, choć daleko mi do wspomnianych przez Grażynę Stachówną czekających na premierę *Psów 2* w krakowskim kinie „Kijów” szczeniujących dziewcząt<sup>1</sup>. Skoro byłam wtedy, jak to określa wybitny badacz i znawca polskiego kina, Tadeusz Lubelski, widzem adekwatnym<sup>2</sup>, czym chciałabym usprawiedliwić, być może, zbyt osobisty ton niniejszego tekstu, to doskonale pamiętam dyskusje, jakie wzbudził Pasikowski swoimi filmami. Jak się później okazało, badacze byli bardziej pobłażliwi dla jego kina niż recenzenci, może dlatego że rozpatrywali jego filmy już w jakimś kontekście, podczas kiedy ci drudzy uzasadniali swoje opinie na gorąco. Jedno jest pewne: Pasikowski poruszał już od swojego debiutu, czyli *Krolla*, i mało kto był wobec jego filmów obojętny. I dlatego – dla porządku wywodu – zanim przejdę do „swojego Pasikowskiego”, chciałabym przypomnieć najbardziej kontrowersyjne kwestie tamtych sporów o autora *Krolla*.

<sup>1</sup> Fenomen popularności filmów Pasikowskiego przekonująco omówiła Grażyna Stachówna w szkicu 1993: *My, psy, musimy trzymać się razem: „Psy”*, [w:] *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski i K.J. Zarębski, Warszawa 2006, s. 227-229.

<sup>2</sup> Zob. T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*, Kraków 2000, s. 11.



Pasikowskiego nazywano reżyserem zamerykanizowanym<sup>3</sup>, przeszczepiającym na polski grunt manierę Hollywoodu<sup>4</sup>. Szczególnie interesujący wydaje mi się tu głos Michaela Stevensona:

*Psy* [...], zarówno dosłownie, jak i w przenośni, są próbą znalezienia »klucza« do nowych czasów oraz nawiązania kontaktu z nową, młodszą publicznością. Ta nowa publiczność miała już za sobą rozległe doświadczenie z rozwiniętą kulturą Zachodu, a zapożyczenia z Hollywoodu były już wtedy w kinie na porządku dziennym. *Psy* są przede wszystkim odważną próbą podjęcia gry z efektem przyjemności, która pojawia się na tym poziomie kultury popularnej. Choć *Psy* należą do nurtu kina gatunków, są zarazem przykładem formy mieszanej, ale skądinąd utwory będące »czystą« realizacją norm genologicznych są rzadkością w kinie polskim. [...] *Psy* są połączeniem elementów filmu noir z konwencjami filmu policyjnego i gangsterskiego. Na pierwszy rzut oka może to wyglądać jak rozpacziwa próba małpowania Hollywoodu w celu przejęcia części rodzimego rynku. Należy jednak pamiętać o silnej tradycji filmu noir poza Hollywood, w Europie i innych rejonach świata. [...] W przypadku *Psów* mamy do czynienia z głęboką transformacją, która pozwoliła połączyć egzystencjalistyczne znaczenie gatunku z wymogami polskiego kontekstu w 1992 roku<sup>5</sup>.

Doceniono elementy filmów Pasikowskiego niewątpliwie kojarzące się z kinem amerykańskim – błyskotliwy scenariusz, szybką akcję, dynamiczny montaż<sup>6</sup>.

Niezmiernie ważny w dyskusji o „amerykańskości” filmów Pasikowskiego wydaje mi się głos Marcina Adamczaka, który uznał autora *Psów* za jednego z ciekawszych reżyserów umiejących z powodzeniem realizować strategię Profesjonalisty.

Reżyserzy wybierający strategię Profesjonalisty nieprzypadkowo podkreślają swoje przywiązanie do wzorców kina amerykańskiego. W modelu hollywoodzkim film nie jest kojarzony ze sztuką wysoką, dziedzictwem narodowym czy tożsamością zbiorową, jest biznesem i rozrywką, jaskrawym przykładem działania przemysłu kulturowego. [...] Film jest produktem<sup>7</sup>; „precyzyjny scenariusz, doskonałe tempo, pełna inwencja reżyseria (zwłaszcza w sekwencji przedstawiającej zasadzkę w motelu) i sugestywne, a zarazem dyskretnie współbrzmujące z tokiem narracji zdjęcie Pawła Edelmana

<sup>3</sup> Zob. B. Janicka, *Wujek Franz*, „Kino” 1994, nr 5, s. 12; G. Stachówna, *Władcy wyobraźni. Sławni bohaterowie filmowi*, Kraków 2006, s. 105. Konrad Zarębski w wywiadzie z reżyserem przypomniał, że obwołano Pasikowskiego polskim Tarantino. Zob. K. Zarębski, *Wyrośliśmy – mówi Władysław Pasikowski*, „Kino” 2001, nr 2, s. 27. Zob. również M. Haltof, *Kino polskie*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 298

<sup>4</sup> G. Stachówna, *1993: My, psy...*, dz. cyt., s. 228.

<sup>5</sup> M. Stevenson, *„Nie chce mi się z tobą gadać” – konstrukcje męskości w polskim kinie po roku 1989*, [w:] *Gender – Film – Media*, red. E.H. Oleksy i E. Ostrowska, Kraków 2001, s. 157, 158.

<sup>6</sup> G. Stachówna, *Władcy wyobraźni...*, dz. cyt., s. 105.

<sup>7</sup> M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, Gdańsk 2010, s. 278.

(długie klaustrofobiczne *travellingi* w motelu, ikoniczne dla *film noir* zdjęcia skapanego w deszczu miasta w nocy) świadczą o rzadkiej w polskim kinie biegłości warsztatowej. *Psy* zdają się jednak wykraczać poza ramy dobrze zrealizowanego filmu sensacyjnego. Ten »film akcji«, nieco mimochodem, w tle, na drugim planie, zdaje się stanowić najlepszy i najbardziej wyrazisty w polskim kinie opis gospodarczych, politycznych i mentalnych przemian początku lat dziewięćdziesiątych. Coś, o co upominali się krytycy i filmoznawcy, czego nie znajdowali w kinie nobilitowanych, wyżej cenionych reżyserów lub co pojawiało się u nich w formie nader nieporadnej, wyłania się w filmie sensacyjnym, drugim w dorobku młodego reżysera, który, jak twierdził, chciał tylko »zaczepić fabułę o polską rzeczywistość, by była bardziej wiarygodna«<sup>8</sup>.

Tuż obok opinii o „amerykańskości” filmów Pasikowskiego pojawiły się interpretacje, w których Franza Maurera uznano za kontynuację typowo polskiego bohatera. Michael Stevenson i Marek Haltof ustawiają grającego go Bogusława Lindę w jednym szeregu z charyzmatycznymi postaciami Zbigniewa Cybulskiego i Daniela Olbrychskiego. W finale filmu, gdy Franz ląduje w więzieniu, Stevenson dostrzega powinowactwo ze śmiercią Maćka Chełmickiego z *Popiołu i diamentu*, z jej wrażeniem bezcelowości i daremnego poświęcenia<sup>9</sup>. Marek Haltof ujęcie zwijającego się z bólu rannego Maurera przyrównuje do śmierci Maćka Chełmickiego i pisze, że: „obaj dźwigają brzemień przeszłości i próbują znaleźć sobie miejsce w nowej rzeczywistości politycznej. Obaj też ponoszą klęskę”<sup>10</sup>. Z kolei Grażyna Stachówna umieszcza Franza Maurera obok Kmicica i (znowu) Maćka Chełmickiego<sup>11</sup>. Niezmiernie cenną wypowiedzią o bohaterze *Psów*, a jednocześnie o kinie i publiczności czasów transformacji, jest stwierdzenie Krzysztofa Demidowicza, że „Franz Maurer oznacza koniec epoki w historii powojennych bohaterów filmowych. Nic tak nie świadczy o pełnej wolności kraju jak bandyta w roli ulubieńca widowni. Najpopularniejszym bohaterem filmowym komunistycznej Polski był akowiec, a ulubioną postacią wolnej Rzeczypospolitej stał się ubek. To paradoksalne, ale w przewrotny sposób logiczne”<sup>12</sup>.

Dla mnie szczególnie ważne w kreacji Franza Maurera jest to, że Pasikowski swoim bohaterem opowieści o konsekwencjach przełomu, do którego przecież doprowadzili opozycjoniści, uczynił kogoś z drugiej strony, esbeka, któremu w pewnym momencie zaczynamy współczuć i kibicować. Mam wrażenie, że autor *Krolla* kierował się w tym momencie przykładem Krzysztofa Kiesłowskiego, który w okresie, kiedy głównymi bohaterami filmów nurtu nazwanego potem kinem moralnego

<sup>8</sup> Tamże, s. 283-284.

<sup>9</sup> M. Stevenson, dz. cyt., s. 158, 165.

<sup>10</sup> M. Haltof, dz. cyt., s. 301.

<sup>11</sup> G. Stachówna, *Władcy wyobraźni...*, dz. cyt., s. 108.

<sup>12</sup> K. Demidowicz, *Pora na idola*, „Film” 1995, nr 10, s. 122-124.

niepokoją byli często inteligenci<sup>13</sup>, bohaterem swojego *Amatora* uczynił robotnika, dzięki czemu film zyskał więcej możliwości interpretacji. Gdyby Mosz był inteligentem, historia jego przemiany byłaby kolejną opowieścią o bohaterze, który cudzą sprawę bierze za własną, co nie dziwi, skoro posiada inteligentkie zaplecze, świadomość funkcjonowania w dwóch porządkach itp. Na robotnika, który – przyglądając się rzeczywistości przez wizjer kamery (!) – zaczyna przejmować się cudzymi problemami (i to tak, że zapomina o własnej rodzinie), patrzymy nieco inaczej. Gdyby Maurer był opozycjonistą<sup>14</sup>, po pierwsze powstałby zupełnie inny film, po drugie, co może zabrzmieć obrazoburczo, tak wielu (z nas) by się z nim nie mogło identyfikować, po trzecie, nie byłoby możliwe opowiedzenie o tych, którzy na skutek transformacji trafili poza nawias, stali się – jak to wybrzmiewa w pierwszej części *Psów* – „materiałem odpadowym”, choć dotychczas byli beneficjentami systemu.

Dziś, kiedy mamy dostęp do wielu wnikliwych analiz twórczości Pasikowskiego, kiedy jesteśmy już po doświadczeniu *Pokłosisia* i *Jacka Stronga*, trudno uwierzyć, że dawno, dawno temu... Pasikowski przede wszystkim bulwersował, o czym przypomina swego rodzaju rejestr skandali przywołany w wywiadzie z reżyserem przez Konrada J. Zarębskiego<sup>15</sup>.

Wart zaakcentowania wydaje mi się fakt, iż Pasikowskiego docenili też filmowcy – w dodatku reprezentujący różne poetyki i różne pokolenia. W wywiadzie *Projekty nie do zrealizowania* udzielonym Janowi Słodowskiemu i Tadeuszowi Wijacie, Wojciech Jerzy Has powiedział: „Pasikowski zrobił tutaj film, można powiedzieć poetycki. Ale jak się dostał do Warszawy, uległ wpływom i modzie na amerykańskie kino drugiego rzutu. Zaczął robić pieniądze, chce być popularny. Szkoda, bo on potrafi robić filmy z siłą naturalnego talentu”<sup>16</sup>. Z kolei Maciej Parowski przywołał taką wypowiedź Krzysztofa Kiesłowskiego (zamieszczoną w „Zeszytach Literackich” 46/1994) – „Inny film, który mi się podobał to *Psy* Pasikowskiego. Paradoksalnie Pasikowski też jest po dobrej stronie. To ciekawy i zdolny człowiek – zastanawiam się, czy filmy, które robi, zaprowadzą go tam, gdzie chciałby się znaleźć...”<sup>17</sup>. Stwierdzenie Andrzeja Wajdy, że „Pasikowski wie coś ważnego o współczesnej publiczności

<sup>13</sup> Jak pisze Dobrochna Dabert: „Bohater tego kina posiadał nierzadko wyższe wykształcenie, spełniał inteligentnie posługi nauczyciela, lekarza, inżyniera, dziennikarza, naukowca, aktora. [...] w przekonaniu reżyserów, to właśnie wrażliwość, większa samoświadomość predestynowała ich do bycia rezeronem tak delikatnych i subtelnym spraw, jak kwestie moralne. Zdaniem twórców, do przeciwstawienia się manipulacji inteligencję zobowiązywała większa samoświadomość, [...] [choć również – przyp. K.T.] zdawali sobie sprawę, iż w latach siedemdziesiątych z etosu inteligentckiego nie pozostało już wiele” (D. Dabert, *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Poznań 2003, s. 90-91).

<sup>14</sup> O tym, że możliwe jest również zrobienie niezmiernie dynamicznego i mocno nawiązującego do kina popularnego filmu o opozycji, przekonuje, mam wrażenie, bardzo niedoceniony, a przecież zainspirowany tym, co wydarzyło się naprawdę, obraz Waldemara Krzystka *80 milionów* (2011).

<sup>15</sup> K.J. Zarębski, dz. cyt., s. 27. Zob. też L. Niedzielski, *Kabaret Pasikowskiego*, „Gazeta Wyborcza” z 29 kwietnia 1994 r.

<sup>16</sup> J. Słodowski, T. Wijata, *Wojciech Has. Rupieciarnia marzeń*, Warszawa 1994, s. 15.

<sup>17</sup> M. Parowski, *Kiesłowski Life*, [w:] S. Zawisliński, *Kiesłowski. Bez końca*, Warszawa 1994, s. 84.

ści<sup>18</sup>, można uznać dzisiaj za refleksję równie kultową jak wypowiedzi bohaterów *Krolla czy Psów*. I trudno go nie skomentować spostrzeżeniem Marii Janion, które tłumaczy wiele procesów, jakim podległa w ciągu ostatnich 26 lat polska kultura – „Jesteśmy świadkami okrutnego paradoksu: osiągnięta niepodległość, do której zdobycia wszechwładny romantyzm przyczynił się w sposób zauważalny, niweczy teraz podstawę jego oddziaływania. Kształtuje się w kulturze sytuacja odmienna od tej, która panowała w dwudziestolecium międzywojennym, chociaż wielu wyobraża sobie prosty powrót do idei, zachowań i postaw sprzed półwiecza<sup>19</sup>”.

A jaki jest ten „mój Pasikowski”?

Po pierwsze, widzę w nim jednego z reżyserów<sup>20</sup>, którym udało się idealnie uchwycić ów moment „tąpnięcia” poprzedniego ustroju, opisać zjawisko transformacji ustrojowej, przełomu, a potem czas, kiedy „nowe” jeszcze było nieznanne, a „stare” już się posypało. Oczywiście nie jest to szczególnie błyskotliwa refleksja, bo przecież już Jacek Mojkowski i Wiesław Władyka, tworząc dla „Polityki” raport o najważniejszych wydarzeniach lat 1989-1999, wymienili obok siebie *Psy* i *Trzy kolory* jako filmy „mające w tamtym okresie wpływ na mentalność Polaków<sup>21</sup>”. Jednak autora *Krolla* wyróżnia to, że – realizując swoją trylogię o transformacji<sup>22</sup> – korzystał ze wzorów kina popularnego<sup>23</sup>. Konrad J. Zarębski określił to działanie tak: „chyba po raz pierwszy polski film sensacyjny zaczął – pretekstowo, wzorem Hollywood – mówić o istotnych sprawach Polaków<sup>24</sup>”, co reżyser następująco skomentował, zwracając szczególną uwagę na kwestie warsztatowe:

Nie chciałem być uważany za kogoś, kto coś zaczął. Może i tak jest, może nie – nie jestem historykiem filmu. Zamierzenie było proste. Aby przenieść konwencję, nie można rozgrywać fabuły w sztucznej, kompletnie wyabstrahowanej rzeczywistości. Żeby stała się akceptowalna dla widza, musi dotyczyć jakichś polskich spraw. W przypadku pierwszego filmu to było to, co wówczas stanowiło temat tabu – sytuacja w wojsku. Kiedy zacząłem robić następny film, który miał być czysto policyjny, szukałem miejsca, w którym można go zacząć. Wówczas tak się idealnie złożyło,

<sup>18</sup> G. Stachówna, *1993: My, psy...*, dz. cyt., s. 228.

<sup>19</sup> M. Janion, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Warszawa 1996, s. 14.

<sup>20</sup> Za filmy o transformacji uznają *Ucieczkę z kina „Wolność”* Wojciecha Marczewskiego (1990), *Ostatni dzwonek* Magdaleny Łazarkiewicz (1989), ale również *Gry uliczne* Krzysztofa Krauzego (1996) i *Kraj świata* Marii Zmarz-Koczanowicz (1994).

<sup>21</sup> G. Stachówna, *1993: My, psy...*, dz. cyt., s. 229.

<sup>22</sup> *Kroll* to dla mnie film o czasie na chwilę tuż przed rozpadem systemu, *Psy* – o chwili tuż po transformacji, *Psy 2* – o konsekwencjach przełomu 1989 roku.

<sup>23</sup> Zob. przywołane wyżej prace Haltofa i Stevensona. Także Piotr Lis udowodnił, że *Psy* nie są tylko biernym naśladownictwem kina amerykańskiego, i radził, że kinu polskiemu dobrze by zrobiło częstsze korzystanie ze wzorów kina popularnego (P. Lis, *Moralitet z klocków*, „Kino” 1993, nr 5, s. 14-15). Z kolei o odrębności i wyjątkowości polskiego kina popularnego interesująco pisze Marek Haltof w pracy *Kino polskie* (dz. cyt., s. 293-294).

<sup>24</sup> K.J. Zarębski, dz. cyt., s. 28.

że na pierwsze strony gazet wyszła afera z niszczeniem dokumentów SB. Znakomity moment, żeby film zacząć o polską rzeczywistość, żeby ludzie poczuli, że ci gliniarze z ekranu są prawdziwi. To nie jest tak, że mam coś do powiedzenia w jakiejś sprawie politycznej, społecznej czy narodowej, ponieważ nic takiego do powiedzenia nie mam. Robię film, który ma być ciekawą historią i staram się go zacząć o coś, co jest wszystkim po prostu znane<sup>25</sup>.

To (chyba) właśnie dzięki atrakcyjnej formie<sup>26</sup> (i dlatego mniej boleśnie, niż gdybyśmy mieli do czynienia ze skomplikowanym dramatem psychologicznym), zaakceptowaliśmy „nas”<sup>27</sup> pokazanych „bez śladu zakochania we własnej piękności”<sup>28</sup>, „nas” rozczarowanych Solidarnością<sup>29</sup>. „Jako społeczność kochaliśmy siebie w ideale heroicznym i martyrologicznym. Nikt nie był tak bohaterki, nikt tak nie cierpiał na świecie całym... To poetyczne marzenie zbiorowości o sobie samej zaczęło obecnie błędnąć. Ulatnia się jego romantyczne piękno. Dwa lata temu pytałam: czy staliśmy się już odrażający, brudni, źli?”<sup>30</sup>. I właśnie takich nas pokazał Pasikowski<sup>31</sup> – uwikłanych w złą przeszłość (bohaterowie *Psów kie-*

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> Z atrakcyjnej formy skorzystał też Krzysztof Krauze, realizując *Gry uliczne* (1996), w których – pod pretekstem opowiadania o śmierci Stanisława Pyjasa – opowiedział również o obciążeniu przeszłością każdego, kto tylko zapragnie ją poznać (zob. K. Taras, *Ideologia jest kobietą*, [w:] *Kino polskie wczoraj i dziś. Kino polskie po 1989 roku*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2007, s. 115-122). Nie wszystkim widzom taka stylistyka odpowiadała (zob. T. Sobolewski, *Układanie puzzla*, „Kino” 1996, nr 4, s. 19-22; T. Sobolewski, *Swoimi słowami: Gry uliczne*, „Kino” 1996, nr 4, s. 45), ale niektórym przypadła do gustu, czego dowodem są nawiązania widoczne choćby w etiudzie absolutoryjnej Michała Gazdy *Wtorek* (Katowice 2000). Do filmu Krauzego nawiązuje też w jednym z początkowych ujęć swojego debiutu reżyserskiego, *Alei gówniarzy* (2007), Piotr Szczepański. Chodzi mi o ujęcie, kiedy Marcin (Marcin Brzozowski) znajduje na łódzkiej ulicy grosik i dość demonstracyjnie go odrzuca, podobnie jak uczynił to bohater *Gier ulicznych*, Janek Rosa (Redbad Klijnstra), który – czekając na krakowskiego bankiera (dawnego funkcjonariusza SB) – znalazł identyczny pierścionek jak ten, który przed wyjazdem do Krakowa zgubił w Warszawie, i też go wyrzucił. Trzecim reżyserem, po Pasikowskim i Krauzem, który – mam wrażenie – korzysta ze wzorów kina popularnego, by opowiadać o najnowszej polskiej historii, jest Waldemar Krzystek. Jego *Mała Moskwa* (2008), opowiadająca o radzieckim garnizonie stacjonującym w Legnicy, to przecież melodramat. *80 milionów* – będące historią udanej operacji wypłacenia przez działaczy Solidarności funduszu związkowego w przededniu wprowadzenia stanu wojennego – jest filmem sensacyjnym, a *Fotograf* (2014), w którym Krzystek znowu wraca do tematu stacjonowania Rosjan w Legnicy i związanych z tym nadużyć, ale przede wszystkim terroru psychicznego, jaki panował w mieście, to najczystszy kryminał.

<sup>27</sup> Używam określenia „nas” ze względu na fenomen odbioru pierwszych trzech filmów Pasikowskiego.

<sup>28</sup> M. Janion, dz. cyt., s. 15.

<sup>29</sup> Lakonicznie, ale niezmiernie wnikliwie i przejmująco pisze o tym Ewa Mazierska (zob. E. Mazierska, *Pogrążony w kryzysie. Portret mężczyzny w polskim kinie postkomunistycznym*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 43, s. 185).

<sup>30</sup> M. Janion, dz. cyt., s. 50.

<sup>31</sup> Równie obrazoburczo zachowa się Wojciech Smarzowski, kiedy w *Weselu* (2004) umieści sekwencję śpiewania Roty przez pijanych weselników, a w *Domu złym* (2010) – scenę wypędzenia z wiejskiego sklepu ostatniego sprawiedliwego, czyli porucznika Mroza (Bartek Topa), którego przegoni pijane chłopstwo skandujące „Solidarność, Solidarność” i układające palce w znak Wiktorii. Mróz pojechał do sklepu, żeby zdobyć zeznania dotyczące niegospodarności w PGR-ze, i oczywiście niczego nowego się nie dowiedział.

dyś walczyli<sup>32</sup> z opozycją demokratyczną, dzięki czemu czerpali profity z kon-sachtów z systemem) i równie złą terażniejszość (dawni opozycjoniści komisje weryfikacyjne traktują jako możliwość rozliczenia własnych krzywd), ale przede wszystkim nieprzygotowanych do wolności<sup>33</sup>, do związanych z nią nowych za-grożeń. W trzech pierwszych filmach Pasikowskiego (choć w *Krollu* najmniej) mamy do czynienia niemal z rejestrem konsekwencji przełomu 1989 roku, o któ-rych pisał Piotr Sztompka, takich jak:

po pierwsze pojawienie się nowych form ryzyka i zagrożeń, po dru-gie pogorszenie warunków życia, po trzecie nowe postrzeganie proble-mów istniejących wcześniej, po czwarte aktualizacje i rewizję pamięci wybranych zdarzeń z przeszłości. Do pierwszej kategorii należą: wzrost bezrobocia i obaw o pracę, utrata bezpieczeństwa socjalnego i redukcja opiekuńczych funkcji państwa, eksplozja przestępczości, w tym nowych form przestępczości zorganizowanej, kontakt z grupami obcymi etnicznie i kulturowo [...]. Do drugiej kategorii zaliczyć można obniżenie standar-du życia znacznych grup [...], a także pojawienie się enklaw rzeczywistej biedy, relatywną degradację prestiżową niektórych środowisk [...], długą utrzymującą się inflację, niewydolność i utrudnioną dostępność służb pu-blicznych – administracji, policji, sądownictwa [...]. Do trzeciej kategorii zaliczyć można pojawienie się ostrej świadomości zagrożeń ekologicznych, a także degradacji zdrowotnej społeczeństwa, spowodowanej wieloletni-mi zaniedbaniami. Wreszcie do czwartej kategorii należy dziedzina »roz-liczeń« z komunistyczną przeszłością: problem lustracji, dekomunizacji, odpowiedzialności za kolaborację z ówczesnym reżimem, współpracę ze służbami specjalnymi, kwestia zasadności stanu wojennego, słuszności Okrąglego Stołu, roli płk. Kuklińskiego itp.<sup>34</sup>.

Po drugie, „mój Pasikowski” to ktoś, dzięki komu pojawiła się w kinie polskim nowa jakość wizualna. Dlatego chciałabym w tym miejscu wspomnieć o Pawle Edelmanie<sup>35</sup>, bez którego – czego nie waham się stwierdzić – filmy Pasikowskiego

<sup>32</sup> Jak dawni funkcjonariusze policji politycznej są bezradni wobec prawdziwych przestępców, pokazuje sekwencja, w której podczas nieudolnie zaplanowanej akcji zostają wystrzelani niemal co do jednego przez gangsterów kontrolujących obrót narkotykami. Strzelanina kontrastuje z wcześniejszymi przechwałkami esbeków o tym, jak łatwo udawało im się wygrywać w walce z opozycjonistami.

<sup>33</sup> Zob. P. Sztompka, *Trauma wielkiej zmiany. Społeczne koszty transformacji*, Warszawa 2000, s. 49-54; Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, tłum. T. Kunz, Kraków 2006, s. 30.

<sup>34</sup> P. Sztompka, *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Kraków 2007, s. 463. O tym, że Pasikowski jest reżyserem zainteresowanym traumą wielkiej zmiany, świadczy także fakt, że zrealizował film o pułkowniku Kuklińskim (*Jack Strong*, 2014).

<sup>35</sup> Reżyser ceni i cenil swojego autora zdjęć, czego dowodem może być choćby deklaracja „Dziękuję Pawłowi Edelmanowi, bo każdy mój film jest w połowie jego” (*Jestem wkurzony – z Władysławem Pasikowskim rozmawia Maciej Pawliński*, „Film” 1994, nr 4, s. 67). Pasikowski i Edelman zrobili razem *Krolla*, obie części *Płów*, *Słodko-gorzkiego*, *Demony wojny według Goi*, *Operację Samum*, *Reich* oraz *Pokłosie*. Autorką zdjęć do *Jacka Stronga* była Małgorzata Górka, która zaczynała swoją karierę operatorską od szwenkowania między innymi Pawłowi Edelmanowi na planach filmów Pasikowskiego i Jarosławowi Szodzie na planie serialu Pasikowskiego *Glina* (2004, 2008).

nie byłyby tym, czym są<sup>36</sup>. To Pasikowski i Edelman pokazali, że można o polskiej historii i mentalności opowiadać inaczej. Atrakcyjnie.

To dzięki zdjęciom Pawła Edelmana *Kroll* i obie części *Psów* są czymś więcej niż tylko konwencjonalnymi historyjkami o mężczyznach udających „twardzieli” i marzących jedynie o tym, by „taka jedna ich kochała”<sup>37</sup>. Pisząc o „nowej jakości wizualnej”, mam na myśli to, że zdjęcia Pawła Edelmana na tyle o d r e a l n i ł y prezentowane (dość banalne i stereotypowe, jeśli, powtórzę, pominąć kontekst wydarzeń i konsekwencji 1989 roku) historii i tak je u p o e t y c z n i ł y, że zamiast z prostym, choć dobrym kinem sensacyjnym, mamy do czynienia z – idealnie wpisującymi się w przywołaną wyżej diagnozę Marii Janion o zmierzchu paradygmatu<sup>38</sup> – historiami niewygodnych, bo właśnie demaskujących nasze (też już wspomniane) „zakochanie we własnej piękności”, bohaterów (najpierw porucznika Arka z *Krolla*, potem Franza z *Psów*).

A co takiego jest w zdjęciach Pawła Edelmana, że *Krolla* można czytać jako coś więcej niż stereotypową opowieść o pościgu za dezertorem, w dodatku zdradzanym mężem, który zresztą sam sobie na tę nieojalność zasłużył? Co takiego jest w *Psach*, że nie ogląda się tego filmu jak relacji z jatką, jaką urządzili sobie rodzimi gangsterzy, kiedyś związani ze służbami specjalnymi i policją polityczną? Na czym polega owo wspomniane wyżej upoetycznienie?

Paweł Edelman jest mistrzem filmowego portretu, mistrzem zbliżeń. Filmy akcji raczej nie kojarzą się z tym planem, a *Kroll* i obie części *Psów* jakby na przekór pełne są zbliżeń. Być może właśnie to powoduje, że te realizacje wznoszą się ponad poziom kina akcji i że ogląda się je jak najintymniejsze opowieści. To, co najważniejsze, wygrywane jest na zbliżeniach: wyznania porucznika Arka<sup>39</sup>, finałowe „Nie chce mi się z tobą gadać” Maurera w pierwszej części *Psów*, kończąca<sup>40</sup> *Psy 2* strzelanina w fabryce.

Drugą cechą wyróżniającą zdjęcia Pawła Edelmana w filmach Pasikowskiego

<sup>36</sup> Marcin Adamczak po porównaniu scenariusza, scenopisu i gotowego filmu *Psy* wyraził spostrzeżenie, iż „Gdyby nie »przyobleczone« go [scenariusza – dop. KT] jeszcze w tak sugestywną szatę operatorską Pawła Edelmana, sprawną inscenizację oraz zapadające w pamięć aktorstwo, wcale niewykluczone, że stałby się jeszcze jednym, ot, po prostu, filmem sensacyjnym” (M. Adamczak, *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Poznań 2015, s. 238).

<sup>37</sup> Marek Haltof proponuje dla filmów Pasikowskiego określenie „męskie melodramaty” (M. Haltof, dz. cyt., s. 303).

<sup>38</sup> M. Janion, dz. cyt., Warszawa 1996.

<sup>39</sup> Nie waham się określić jednego z początkowych ujęć *Krolla*, kiedy pijany porucznik Arka wychyla się przez otwór w dachu w swoim mieszkaniu, jako jednego z piękniejszych ujęć – zbliżeń – kina polskiego. Ujęcie można uznać za insert niewiele wnoszący do historii, ale wiele wnoszący do charakterystyki bohatera. Takie ukazanie porucznika powoduje, że przestajemy myśleć o nim tylko jak o służbiście, dostrzegamy, że jest naznaczony jakąś tajemnicą, że wulgarnością pokrywa swoją kruchość i wrażliwość.

<sup>40</sup> Dla mnie koniec *Psów 2* to strzelanina w fabryce, finałową sekwencję, w której widzimy Maurera z Nadią pod palmami, traktuję jak mrugnięcie okiem reżysera do widzów potrafiących czytać konwencję filmu gangsterskiego, ale również i westernu (za zwrócenie uwagi na ważność ikonografii westernu dla finału filmu dziękuję Grzegorzowi Fortunie).

jest szczególny sposób traktowania i operowania światłem. To dzięki światłu Pawła Edelmana Bogusław Linda nie wygląda jak przeciętny rzeźmieszek, a przecież metody, jakimi posługują się ścigający dezertera porucznik z *Krolla* i zredukowany esbek z *Psów*, to sposoby działania bandytów. Wykreowane przez Pawła Edelmana światło (miękkie, rozproszone) uszlachetnia rysy, ukrywa mankamenty fizjonomii zarówno porucznika Arka, jak i Franza Maurera<sup>41</sup>. I to ich upiększa, na granicy fetyszyzacji niemal, a nie partnerujące im bohaterki. Pasikowski i Edelman nie chcą gloryfikować zła i dlatego światło stworzone przez Pawła Edelmana nie estetyzuje scen przemocy, ale służy bohaterowi. Hieratyzuje go, wyróżnia, wydobywa z tego całego „spiałego” świata. Bohater jest tak oświetlany – choć wypada raczej napisać „tworzony światłem” – bo to on zaprowadza tu porządek. To on, kiedyś popierający system – raz mniej (porucznik Arek), raz bardziej (Franz) – czerpiący z tego profity, stara się ocalić zasady, choćby tylko takie jak lojalność.

Dotykając zagadnień sztuki operatorskiej, zawsze staje się wobec problemu, czy operator ma swój styl. Wprawdzie sami zainteresowani twierdzą<sup>42</sup>, że operator jest tylko człowiekiem do wynajęcia, że to źle, jeżeli ma swój styl, że powinien zawsze i wszędzie służyć historii i bohaterowi; ale przecież jest coś, co odróżnia zdjęcia Vittoria Storaro od zdjęć Svena Nykvista, że raz czuje się rękę Jerzego Wójcika, a raz Witolda Sobocińskiego. Styl Pawła Edelmana wynika między innymi z częstego używania długich obiektywów, ale nie tylko.

Gdy patrzę na filmy, które zrobiłem, widzę, że wypuściła je jedna ręka. Składają się na to drobiazgi i sprawy bardziej generalne. Jest to skłonność do długich obiektywów, miękkiego światła, czasem bardzo mocnej kontry, bliskich planów, ustawień z góry, blików, deszczu i dymu, asymetrycznej kompozycji, czystości kadru. Takie upodobania oczywiście z czasem się zmieniają, ale składają się na coś względnie stałego – na kręgosłup artystyczny<sup>43</sup>. A tak kwestię stylu widział Paweł Edelman kilka lat później – „Každy z nas ma jakąś osobowość i to ona przejawia się w tym między innymi, że lubimy takie, a nie inne kolory, mamy gust, upodobanie do pewnych form – i to się właśnie wyraża w zdjęciach. To jest istota, z której są zbudowane zdjęcia. I teraz te zdjęcia w zależności od tematu powinny być zróżnicowane. [...] I chyba nie byłoby dobrze, gdybym spojrział na swoje filmy i stwierdził, że są one podobne. Kiedyś, na początku, kiedy zrobiłem kilka pierwszych filmów – to one były do siebie podobne, to było bardziej widoczne. Teraz moje filmy bardzo się różnią [...]. [Do rozmowy wtrąca się dotychczas tylko przysłuchujący się Leszek Wosiewicz; rozmowa odbyła się podczas festiwalu Camerimage w 1997 roku, na którym prezentowano *Kroniki domowe*, nagrodzone zresztą wtedy Brązową Żabą – dop. KT]: To

<sup>41</sup> Podobnie będzie w *Demonach wojny według Goi*, w sekwencji, kiedy bohater grany przez Bogusława Lindę wiezie do Polski ciała swoich zabitych w Bośni żołnierzy.

<sup>42</sup> Tu chciałabym odwołać się do rozmów, jakie przeprowadzałam z autorami zdjęć podczas festiwalu sztuki operatorskiej Camerimage.

<sup>43</sup> I. Stanisławska, *Sprzeczne tęsknoty – mówi Paweł Edelman*, „Kino” 1994, nr 4, s. 24.



jest wielka umiejętność: pokazanie osobowości operatora poprzez to, że staje się współopowiadającym. To jest piękne. A nie to, że jakiś facet wynajmuje określoną witrinę, na której będzie wiadomo, jakie kolory, jakie kształty. To jest piękne, że operator w taki sposób staje się współopowiadającym ten film, że wchodzi w historię, w aktorów, że nigdy nie patrzy na aktora jako na coś, co jest tylko figurą do oświetlenia. Strasznie ważne jest dla niego, czy aktor ma jakieś światło wewnętrzne. I to właśnie ma Paweł<sup>44</sup>.

To właśnie użycie przez Edelmana długich obiektywów zadecydowało o zaangażowaniu się Juliusza Machulskiego i Studia Filmowego Zebra w produkcję *Krolla* – „Kręciłem *Deja vu* w Odessie, kiedy do Jacka Bromskiego zgłosił się student, taki wysoki, i mówi, że chciałby zrobić film dyplomowy z operatorem-debiutantem. Przyniósł nawet jeden film tego operatora, *Głuchy telefon* Piotra Mikuckiego. Jak zobaczyłem, że ten operator fotografuje plan pełny długą ogniskową, natychmiast się zgodziłem. Tym operatorem był Paweł Edelman. [...] Pokazywali mi także swoje filmy szkolne, takich zdjęć nikt u nas jeszcze nie robił<sup>45</sup>.

U Pasikowskiego i Edelmana przemoc nie jest estetyczna, bo choć twórcy bawią się kinem, wykorzystując czytelną konwencję gatunkową, to jednak przede wszystkim chcą coś ważnego powiedzieć (bo jakoś nie wierzą w deklaracje reżysera, że chce tylko opowiadać historie)<sup>46</sup>. Sposób prowadzenia światła przez całość realizacji (nie tylko przy filmowaniu twarzy) sugeruje nam, że mamy do czynienia z poważnymi (w znaczeniu „na serio”) i intymnymi opowieściami o emocjach i zasadach. Intymną lekturę tych trzech filmów prowokują/umożliwiają: wykorzystanie światła kontrowego oświetlającego bohatera od tyłu i przewaga zbliżeń (choć oczywiście zdarzają się również inne plany; najpiękniej zakomponowane i filmowane z góry plany ogólne są w drugiej części *Psów*). W *Krollu* widzimy przyjaźnie oświetlone wnętrza, bo to one dają uciekinierom schronienie, i nieprzyjazne miasto – a to przecież tak filmowa (i to fotografowana w deszczu, co wzmacnia przecież urodę wszystkich miast w filmach noir, do których Pasikowski i Edelman lubią nawiązywać) Łódź, której wizerunek w debiucie reżyserskim Pasikowskiego należy do bardziej szkaradnych. Łódź nocą jest ciemna i deszczowa, brzydka i nieinteresująca. Jeżeli już trafi się jakieś światło, to odstręcza i demaskuje prawdziwe intencje bohaterów. Przyjazna natomiast jest jednostka wojskowa – wspomnijmy choćby tak lubianą przez autora zdjęć (i powtórzoną potem w obydwu częściach *Psów*) grę światłem wpadającym przez ciąg okien na korytarzu. W obrazach z koszar nie ma nic odstręczającego, a przecież mogłoby, a nawet powinno być, skoro mamy koniec lat osiemdziesiątych: w jednostce panuje fala,

<sup>44</sup> K. Taras, *Nie jesteśmy chirurgami plastycznymi – rozmowa z Pawłem Edelmanem*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1998, nr 1-2 (71-72), s. 159-160.

<sup>45</sup> K.J. Zarębski, *Taka piękna przygoda – Juliusz Machulski, Jacek Bromski i Jacek Moczydlowski o tym, skąd się wzięła i jak dojrzała ZEBRA*, [w:] *Kręci nas ZEBRA. 20 lat Studia Filmowego ZEBRA*, red. K.J. Zarębski, Warszawa 2008, s. 22.

<sup>46</sup> Zob. *Piekła nie ma – z Władysławem Pasikowskim rozmawia Maciej Pawlicki*, „Film” 1993, nr 3; *Jestem wkurzony – z Władysławem Pasikowskim rozmawia Maciej Pawlicki*, „Film” 1994, nr 4.

system się chwije i już nikt nie wierzy, że przetrwa, ale wszyscy podtrzymują wiarę w pozory. Paweł Edelman upiększył tę rzeczywistość między innymi poprzez zabawę światłocieniami i operowaniem przyjaznym światłem. Koszary są bezpieczne i dlatego „pozytywnie” oświetlone, co można czytać też jako komunikat, że panują tutaj zasady – skoro o zasady w filmach Pasikowskiego chodzi – których na zewnątrz nie ma. Poza murami jednostki się zdradza, bije, poniża, nikt nikogo i niczego nie szanuje. Kroll (Olaf Lubaszenko) dlatego zgłosił się na ochotnika do wojska, bo „na zewnątrz” nie miał nic i nikogo – kobieta, którą wybrał, go nie kochała, a on nie potrafił się z tym pogodzić i próbował jej miłość wymusić. W wojsku wszystko okazało się prostsze, co celnie podsumuje kapral Wiaderny (Cezary Pazura): „Żony są w domu, a kurwy za płótem, i trzeba być człowiekiem, a nie szmatą”.

Paweł Edelman w filmach Pasikowskiego tak perfekcyjnie i jednocześnie swobodnie operuje światłem, że ma się niemal wrażenie raczej operatorskiej zabawy niż nawet najbardziej artystycznego mozołu. Jednym z ciekawszych pod względem oświetleniowym momentów (i jednocześnie bardziej kluczowych dla historii Maurera), jest sekwencja, w której Angela (Agnieszka Jaskółka) dzwoni do Franza od Ola (Marek Kondrat), żeby powiedzieć, że właśnie go zdradziła – światło latarni wpada przez okno, jest przefiltrowane zarówno przez szybę jak i przez padający deszcz, światłocien odcina przestrzeń, w której dziewczyna zaczęła nowe życie. Mamy tu do czynienia z sekwencją ujęcie (Franza) – kontrujęcie (Angeli). Jednak, by nie było zbyt idealnie, doskonale piękno światła niszczy „pałający się” w kadrze Olo, który psuje kadr tak jak zepsuł idyllę Franza. Z kolei w finałowej sekwencji w fabryce, gdy Franz wymierza Ołowi – przyznać należy, że szczególnie rozumianą – sprawiedliwość, mocno rozproszone, odbijające się od drobinek wzniesionego pyłu światło ponownie (jak w ujęciu z dzwoniącą Angellą) odrealnia przestrzeń i miejsce, a scena, choć pełna przemocy, jest przede wszystkim piękna i... tragiczna.

Najciekawiej grę światłocieniami poprowadzono jednak w *Psach*<sup>47</sup>. Pierwszy z trzech najbardziej zapadających w pamięć (choć jest to oczywiście wrażenie subiektywne) momentów to scena rozmowy Franza i Nowego (Cezary Pazura), w której ten drugi rozpamiętuje utratę palca i nie może sobie darować, że pozwolił zabić czterech rosyjskich bandytów. Światło niweluje wtedy mankamenty przestrzeni (zwłaszcza znowu mistrzowsko ustawione światło kontrowe), a kolor jest niemal monochromatyczny. Skromny pokój nie był wystarczającą scenografią dla pozornie przyziemnych, banalnych rozważań bohaterów, trzeba było wykreować tam tajemniczy, niepokojący nastrój, żeby widz zorientował się, że nie o utratę palca tu chodzi, tylko znowu o zasady. Światło upiększyło i wnętrze, i bohaterów, a barwy przestały nas rozpraszać.

<sup>47</sup> *Psy* 2 uznaję za najciekawszą wizualnie propozycję zrealizowaną przez duet Pasikowski-Edelman. Co może się wydać interesujące, także Paweł Edelman najbardziej lubi swoje zdjęcia właśnie do tego filmu, co wyznał mi podczas rozmowy przeprowadzonej podczas festiwalu sztuki operatorskiej Camerimage 2011.

Potem perfekcyjnie wymyślone i ustawione światło podkreśla moment, kiedy Franz utwierdza się w postanowieniu ostatecznego zniweczenia (oczywiście zgodnie z oczekiwaniami widzów niewierzących, że Maurer przestał „wrywać chwasty”) wysiłków handlarzy bronią: mężczyzna owinięty prześcieradłem ogląda amatorskie nagranie video (znane nam z początku filmu – autora nagrania zastrzelił Sawczuk, szef całej nielegalnej operacji) z Bośni, po czym mierzy z pistoletu do telewizora. Wreszcie finał, w którym – już po wymierzeniu sprawiedliwości Sawczukowi – pokrwawiony Franz wsparty na ramieniu Nadii (Magdalena Dandourian) przemierza hotelowe korytarze. Hotel wypełniony zimnym, niebieskim (a zatem nieprzyjaznym) światłem przypomina labirynt, korytarze wydają się nie mieć końca. Ta marszruta męczy widza, podobnie jak męczy się wykrwawiający bohater.

*Psy 2* to najlepszy (a w każdym razie najciekawszy) pod względem wizualnym film z trzech tu omawianych. Jest najbardziej dynamicznie opowiedziany, najbardziej spójny kolorystycznie. Kolorystykę *Krolla* organizowało zderzenie wojskowej stalowej zieleni (przez chwilę chyba również sepii – gdy w stawie szukano Chudego [Tadeusz Szymków] i jego zaginionej broni) z pstrokacizną sekwencji łódzkiej. Dwa najważniejsze kolory *Psów* to niebieski przełamany czerwienią: niebieskie jest tło w scenie palenia akt, z kolei czerwień stygmatyzuje twarze palących. Zimny niebieski informuje, że poruszamy się w świecie wystudzonym emocjonalnie, czerwień niepokoi, zapowiada, że coś się wydarzy. I wydarza się niejedno: podczas akcji w motelu, gdzie mieli aresztować handlarzy narkotyków, byli esbecy zostają rozgromieni – radzili sobie z bezbronnymi opozycjonistami, z prawdziwymi bandytami już nie. Olo zdradza Franza. Angela odchodzi do Ola, bo on zapewni jej wygodne życie, a dziewczynie mniej zależy na uczuciu, a bardziej na komforcie. *Psy* to film zimny i wizualnie „brudny” (pomijając oczywiście wspomniane wyżej sekwencje z pięknym światłem), bo pokazujący nieprzyjazny świat To wariacja na temat Polski w trakcie transformacji, kiedy „starego” już nie było, a „nowe” jeszcze przerażało.

Niebieskości i czerwień charakteryzują również *Psy 2*. Pojawiają się tu w wersji bardziej intensywnej, bardziej malarskiej. Podobnie jak bardziej malarskie (chyba dlatego, że dłużej wytrzymywane) są zbliżenia bohaterów. Przeważa odrażająco zimny niebieski, bo przecież i tym razem obracamy się w świecie zbrodni – nie ma znaczenia, czy to Bośnia, czy Polska. (Wspomniana wyżej „sekwencja bałkańska”, którą rozpoczyna film, a którą potem Franz ogląda w pokoju hotelowym, jest niebieska, z wyraźnie zaburzającym, „brudzącym” odbiór, niepokojącym widza ziarnem<sup>48</sup>. Po tym, gdy Wolf [Artur Żmijewski] dumnie demonstruje przed obiektywem ucięte kobiece głowy, następuje strzał i ściemnienie – domyślamy się, że zabito operatora kamery). I znowu, jak w pierwszej części, niebieskości są (niepokojąco) przełamane czerwieniami zapowiadającymi, że mimo trupiego wystudzenia tego świata coś się wydarzy, bo takiego poziomu łajdactw i zbrodni Franz Maurer, w którym odbiorca widzi ostatniego sprawiedliwego, na pewno nie ścierpi.

<sup>48</sup> Autorem zdjęć wideo jest Piotr Wojtowicz.

Czerwona jest apaszka Franza siedzącego w celi ze skazanym na śmierć – skazaniec wygłasza (kultowy dla mojego pokolenia) monolog „Koło Szeherazady przechodziłem...”, Franz ćwiczy, po czym za chwilę jego współlokator zostaje wywleczony na egzekucję, zostają po nim tylko „Sporty”, z których ostatniego wypali wykrwawiający się na polu niczym Maciek Chełmicki<sup>49</sup> Maurer, już po wysadzeniu transportu z mającą trafić na Bałkany bronią. Czerwona jest wiecznie psująca się furgonetka Nowego, którą przyjeżdża po Franza pod więzienie. Czerwony jest nawet tak trudno zauważalny detal jak serwetki w Novotelu, gdzie po nieudanej, jak się rano okaże, transakcji z Rosjanami bawią się Franz, Młody, Wolf i ich rosyjscy kontrahenci. Ta konsekwentnie dawkowana czerwień zaczyna w pewnym momencie irytować, a jednocześnie przygotowywać odbiorcę na prawdziwie czerwony, krwawy finał.

*Psy 2* są opowiedziane niezmiernie dynamicznie, mamy tu do czynienia z największą różnorodnością planów: są zdjęcia z ręki, pojawia się nawet plan ogólny fotografowany z góry, co nieco mitologizuje i uniwersalizuje całą opowieść. Choć – z drugiej strony – może prowokować widza do interpretacji, że jakaś siła przygląda się temu z góry, waży, ocenia i wymierzy (choć pewnie nie bezpośrednio) sprawiedliwość. Ten film ma oddech, przez co rozumiem, że czuje się tu przestrzeń, co wynika z częstszego niż dotychczas korzystania z krótkich obiektywów oraz większej liczby planów ogólnych, ale i historia nie jest już tak intymna, tylko bardziej uniwersalna. W drugiej części *Psów* wprawdzie znowu chodzi o samotną walkę Franza Maurera ze złym światem, ale Pasikowski zwraca również uwagę na coś poważniejszego niż tylko polskie konsekwencje przełomu – na ludobójstwo, bo chyba tak należy nazwać handel bronią. *Psy 2* są i uniwersalne, skoro dotyczą sytuacji w Europie, i jednocześnie niezmiernie osobiste, bo Pasikowski dotyka tu tematu szczególnie mu bliskiego, czyli wojny w byłej Jugosławii<sup>50</sup>.

Realizacje Pasikowskiego i Edelmana to udane portrety Polski w okresie transformacji. W *Krollu* można jeszcze dostrzec peerelowską zgrzebnosć i tandetę – wystarczy przypomnieć ubrania bohaterów, wystawkę (pewnie pieczołowicie zbieranych) butelek w akademiku czy wiszące tam plakaty, obskurny, ale tak swojsko-łódzki bar na dworcu, dyskotekę, gdzie raniono Araba, którego uratował Kroll. *Psy* to nadal estetyka esbeckiej kantyny, ale już widzimy połyskujące

<sup>49</sup> Zob. M. Haltof, dz. cyt., s. 301.

<sup>50</sup> 28 maja 2008 roku portal [www.filmpolski.pl](http://www.filmpolski.pl) podał, że w konkursie na scenariusz organizowanym przez Niezależną Fundację Filmową w ramach drugiej edycji programu ScripTeast Władysław Pasikowski i Mitko Panov otrzymali specjalne wyróżnienie za scenariusz *The Witness* dotyczący konfliktu w byłej Jugosławii. Nagroda główna nosi nazwę Nagrody im. Krzysztofa Kieślowskiego i jest przyznawana podczas festiwalu filmowego w Cannes. O wojnie w Jugosławii Władysław Pasikowski wspominał w wywiadzie, jaki przeprowadził z nim Maciej Pawlicki – „Ten p... świat przetrzymał jeszcze jeden rok, a ludzie wyrzynali innych raptem w trzydziestu czy czterdziestu miejscach na Ziemi. Przepraszam, że tak mówię ale jestem naprawdę wkurzony. Miałem w szkole przyjaciół z Jugosławii... Nie mogę pojąć, nie mogę zrozumieć, nie mogę wybaczyć. Nic nie mogę, tak jak Tadeusz Mazowiecki i całe pieprzone ONZ. Czy ktoś coś może? Czy mam prosić USA, aby zostały żandarmem Europy i wkopały im tak, żeby im się odechciało? Przepraszam, już się nie będę wyrażał” (*Jestem wkurzony...*, dz. cyt., s. 66). Sytuacji na Bałkanach poświęcił reżyser również film *Demony wojny według Goi*.

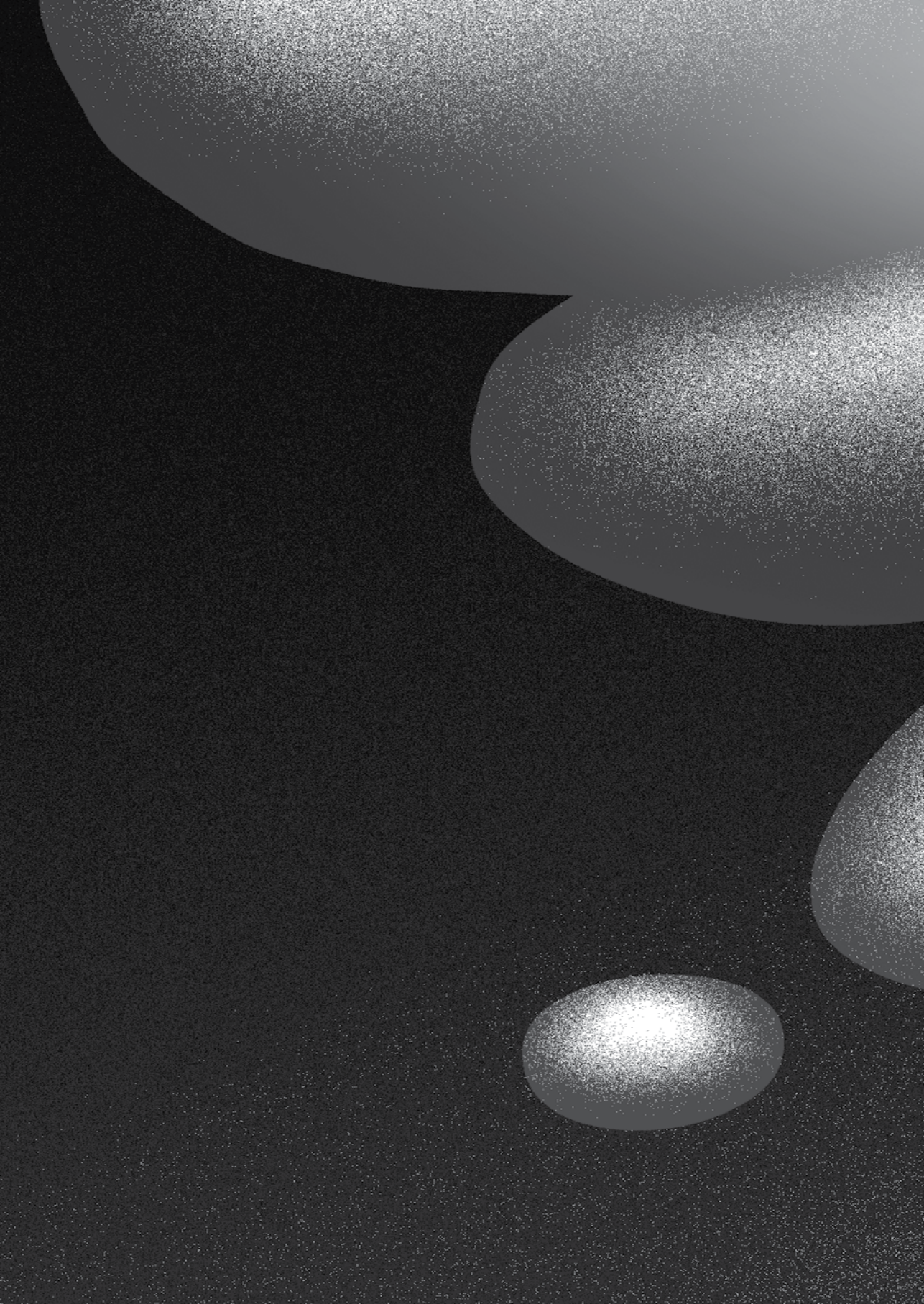
złote zegarki, bohaterowie zaczynają pić whisky z colą. *Psy 2* to już inny świat, a zatem i inne gadzety, widzimy zachodnie samochody, eleganckie hotele zagranicznych sieci. I tylko Franz Maurer ciągle ten sam.

Wszystkie trzy omawiane filmy to wizerunki udane, ale również, co chciałam wyżej udowodnić, piękne. Artystom udało się rzecz niezwykła – korzystając z wzorów kina amerykańskiego, odwzorowali polskie ulice czasu transformacji, stworzyli wiarygodną i integralną przestrzeń, dzięki której widz uwierzył, że ogląda Polskę około 1989 roku, a nie obojętną mu Nibylandię.

### **My Pasikowski. Notes on mise-en-scène in *Kroll, Psy, Psy 2*.**

This essay is an attempt to give an account of the immensely personal – because of its generational aspects – “reading” of the films directed by Władysław Pasikowski.

The way the essay’s author “sees” these films was also influenced by her well-grounded fascination of their cinematography done by Paweł Edelman, thanks to which the first three films of *Kroll’s* director may be interpreted as something much more than simply examples of popular cinema.





### **3. Disco polo**

# Krzysztof Kornacki

Uniwersytet Gdański

## Disco polo na ekranie. Kinofiliska fantazja

Disco polo nie miało szczęścia do polskiego kina. Albo – jak kto woli – miało go za dużo. Fenomen kulturowy o tak dużym znaczeniu zasługiwał na dogłębny ekranowy opis. A doczekał się generalnie inteligenckiej fantazji. Filmów odnoszących się stricte do disco polo było kilka, w tym cztery najważniejsze – fabularne: *Kochaj i rób co chcesz* Roberta Glińskiego (1998) oraz *Disco Polo* Marcina Bochniaka (2015), dokumentalne: *Bara bara* Marii Zmarz-Koczanowicz (1996) oraz *Miliard szczęśliwych ludzi* również Bochniaka (2011). Do tego należy dodać filmy zawierające okazjonalne odwołania – i jest już o czym pisać. Inna sprawa, na ile pod względem reprezentacji te ekranowe wizje komunikowały się z rzeczywistością. Z tym było już gorzej.

Historia disco polo to, jak wiadomo, historia dwóch fal: pierwszej, z połowy lat 90. (z przesileniem w roku 1996), i tej po 2007/2008 roku (trwającej do dziś). Jak łatwo zauważyć, filmy na temat tego zjawiska powstawały z dużym opóźnieniem (*Kochaj i rób co chcesz* już w okresie wyraźnego regresu, *Disco Polo* Bochniaka po wielu latach od ponownego boomu). Przyczyn tego opóźnienia można szukać w społecznym statusie tej muzyki i zjawiska kulturowego jednocześnie. Niska jego ocena w okresie pionierskim mogła wpłynąć na niechęć inteligencji twórczej do opisu, z kolei powrót tematyki disco polo do filmu był konsekwencją pojawienia się nowej, najmłodszej generacji (także filmowców, jak Bochniak – rocznik 1984), której disco polo nie kojarzyło się już wyłącznie z kulturowym „obciachem”, ale także z campową zabawą. Warto to podkreślić: w pierwszym



okresie disco polo było częścią kultury, w której wciąż obowiązywał system aksjonormatywny swoimi korzeniami tkwiący jeszcze w poprzedniej epoce – epoce dominacji kultury wysokiej kosztem popularnej i wysoce wartościującego, dydaktycznego podejścia do zjawisk estetycznych. Współcześnie, wraz z silną popularyzacją kultury („popkulturyzacją”) – tak jak opisywał ją na przykład Marek Krajewski<sup>1</sup> – większość dyskursów publicznych nie może się obejść bez pośrednictwa popkultury, a w życie społeczne weszły pokolenia na niej właśnie „chowane” i mające do niej odmienny stosunek niż dawni arbitrzy smaku. To odmienne podejście (w pierwszym okresie oceniamy disco polo – krytykujemy lub tłumaczymy; w drugim – bawimy się nim) obecne jest w opisywanych filmach.

### ***Bara bara*, przykład najciekawszy**

Pierwszy film poświęcony całkowicie disco polo – *Bara bara* Marii Zmarz-Koczanowicz – jest jednocześnie filmem najlepszym z punktu widzenia podjętej próby sportretowania fenomenu, opisanego z różnych stron. Jedną z cech twórczości Zmarz-Koczanowicz jest jej socjologiczne (psychospołeczne) zacięcie, stąd tak wiele w jej filmach tematów z pierwszych stron gazet i tendencja do portretowania bohaterów zbiorowych. Jak pisał Mikołaj Jazdon: „w swoich filmach tropi i zabezpiecza ważne ślady współczesności. Czyni to z uwagą i starannością, która sprawia, że jej filmy oglądane krótko po ich powstaniu dają wnikliwy opis wybranych współczesnych zjawisk, a widziane po latach okazują się bezcennym świadectwem przeszłości”<sup>2</sup>. Nie inaczej jest z filmem *Bara bara*. To połączenie środowiskowego autoportretu zbudowanego z wypowiedzi gwiazd tego nurtu z – delikatnie sugerowanym, głównie montażem – ironicznym komentarzem, nie przytłaczającym jednak wspomnianej autoprezentacji, nie zmieniającym filmu w pamflet. Oczywiście, jak każdy dokumentalista stosujący formułę gadających głów, Zmarz-Koczanowicz sama decydowała, które fragmenty wypowiedzi i zarejestrowanego świata trafią na ekran, i już w tym wyborze tematów wyraża się jej stosunek do opisywanych zdarzeń. Ale jej rozmówcy byli świadomi swoich wypowiedzi i nic nie wskazuje na to, aby po obejrzeniu gotowego produktu mieli się wyprzeć swoich poglądów (w każdym razie nie natrafiłem na żadne zastrzeżenia wobec filmu). Jak przystało na socjologicznie zorientowaną reżyserkę, Zmarz-Koczanowicz starała się zachować dystans wobec stereotypów na temat disco polo, czym bez wątpienia zaskarbiła sobie zaufanie rozmówców. Świadomość pogardy „salonów” wobec fenomenu wyraźnie obecna jest także w zarejestrowanych wypowiedziach.

Nie jest to oczywiście dokument oświatowy z kadrami naukowców czy badaczy; to, jak wspomniałem, zwiad psychospołeczny oddający głos twórcom tego zjawiska. Zmarz-Koczanowicz przygotowała bogaty kwestionariusz pytań: o genezę

<sup>1</sup> M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003.

<sup>2</sup> M. Jazdon, *Zabezpieczanie śladów. O filmach Marii Zmarz-Koczanowicz*, [w:] *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, pod red. Marka Hendrykowskiego, Poznań 2005, s. 131.

nurtu (rola Sławomira Skręty, właściciela wytwórni Blue Star, promotora zespołu Fanatic, a potem takich tuzów jak Bayer Full czy Shazza) i jej nazwy (wymyślonej przez Skrętę), o określenia formuły muzycznej („rytm polki”, „stopa, refren i przebitka”), o przyczyny popularności (Tomasz Samborski, menedżer Shazzy: „brak muzyki środka”, „niechęć do muzyki rockowej, jako muzyki buntu”, „słowiańskość natury itp.), formy jej ekspansji rynkowej (od wesel poprzez lokalne koncerty, coraz większe wiejskie dyskoteki, aż do Sali Kongresowej; od sprzedaży chodnikowej po profesjonalizację działań marketingowych), formy ekspansji społecznej i w świecie polityki (muzyka w więzieniach, fankluby disco polo dla dzieci; piosenki śpiewane w kampanii prezydenckiej w 1995 roku i wsparcie polityków, jak na przykład Waldemara Pawlaka). Gdyby szukać pominiętych kwestii, byłyby to pytania o rolę stacji radiowych i programów telewizyjnych w kreowaniu popularności tego gatunku (ale i kryzysie branży) czy o inne ośrodki spoza „zagłębia sochaczewsko-żyrardowskiego” (na przykład o ośrodek białoostocki i wytwórnię Green Music).

Gwiazdy disco polo – wbrew inteligenckiemu stereotypowi – okazują się ludźmi inteligentnymi, potrafiącymi używać języka polskiego (zwarte wypowiedzi Sławomira Świerzyńskiego, lidera Bayer Full, czy Shazzy). Inna sprawa, że wypowiedziane przez nich treści są konglomeratem różnych przekonań – nie zawsze spójnych, nie zawsze zgodnych z realiami. Sprawiają wrażenie mentalnego patchworku utkanego dla usprawiedliwienia swojej profesji. Niekwestionowanym bohaterem tego filmu – a później kilku innych o tej tematyce – jest lider Bayer Full, Sławomir Świerzyński. Jego poglądy na temat disco polo to mieszanka wiedzy specjalistycznej (z wykształcenia stroiciel fortepianów), tak zwanej wiedzy życiowej i kilku prostych zasad coachingu (które zdobywał, pracując między innymi w USA), plebejskiego poczucia humoru („Polacy to są takie małe świntuszki”), tradycjonalistycznej odmiany patriotyzmu („*Matko Boga i Majteczki w kropeczki* [w repertuarze] – to nam nie przeszkadza”), braku samokrytycyzmu (tłumaczenie, dlaczego muzycy disco polo angażują się w politykę) oraz pewności siebie z „nutą” megalomanii (mimowolne porównania do Beatlesów, słowa: „dajmy coś tej Europie naszego, polskiego”, czy uznanie piosenki *Wszyscy Polacy to jedna rodzina* jako trzeciego hymnu Polski, po *Bogurodzicy* i *Mazurku Dąbrowskiego*). Z kolei Shazza, tłumacząc swój sceniczny pseudonim, odwołuje się do tradycji egipskiej, którą prezentuje z równym stopniem historycznej adekwatności i wyjaśnienia co notki w pismach kobiecych.

Zwracają uwagę te partie filmu, w których zarówno Shazza, jak i Skręta sugerują nie tylko terapeutyczne działanie disco polo („zabawa lepsza od smutku”), ale wprowadzają religijne, prowidencjalistyczne akcenty w stylu pop. „Wierzę w reinkarnację, nie boję się śmierci” – mówi na poważnie Shazza, sugerując jednocześnie ingerencję opatrności w życie tych, którzy słuchają jej muzyki. Opoowiada o dziewczynce, która złamała nogę i nie mogła chodzić, ale posłuchała piosenki, teraz biega i jest za to piosenkarcie wdzięczna. Sławomir Skręta opowia-

da z kolei historię o rodzinie, której się nie wiodło. Dziewczynka, która wysłała do niego list, otrzymała pakiet kaset – i jeszcze tego samego dnia tata dostał pracę, a „krowa ocielila trojaczki”. „Nawet magazynier się popłakał” – kończy swoją opowieść Skręta.

Ten konglomerat poglądów zbijany jest polemicznie przez Zmarz-Koczanowicz montażem: na początku filmu fragmentami billboardów reklamowych propagujących zachodni styl życia i posiadania (z hasłami o szczęściu – oczywiście materialnym – byciu sobą, wzięciu sprawy w swoje ręce itp.). Reżyserka tworzy znaczące frazy montażowe, na przykład gdy pokazuje różne grupy widzów na koncercie Bayer Full – od dzieci, przez młodocianych wyrostków, do starszych (czym pewnie chce podkreślić powszechność tego zjawiska i siłę wpływu na społeczeństwo); gdy puentuje wypowiedź Świerzyńskiego o piosence *Matka Boga* obrazkiem Maryi wiszącym na ścianie podczas wesela itp.

Odbiorcy filmu byli bardziej radykalni w krytycznym osądzie omawianego nurtu niż Zmarz-Koczanowicz (niezależnie od ironii obecnej dzięki montażowi). W publikacjach na temat *Bara bara* ujawnił się charakterystyczny dydaktyczny (z perspektywy inteligenckiego etosu) sposób opisywania kultury popularnej czy ludowej. Dobrym przykładem jest szkic Tadeusza Sobolewskiego:

Zmarz-Koczanowicz podgląda zadowolony z siebie, swojski świat, zmanipulowany przez cwaniaków, ale nie odczuwający własnej śmieszności. [...] W ironicznym dokumencie Marii Zmarz-Koczanowicz i Michała Arabudzkiego kicz obnaża się sam, choć ma też swój wdzięk – można przypuszczać, że ekipa *Bara bara* dobrze się bawiła, filmując wesela z disco-polo. Według menadżerów tej muzyki, miała być ona przejawem »braku kompleksu«, reakcją swojskości na ekspansję kultury zachodniej. Film pokazuje, że ten spreparowany, chwytliwy pseudofolklor jest niczym innym, jak właśnie wyrazem narodowego kompleksu – miał być przecież »produktem, który rozslawi imię Polski na świecie«. Dyskusje wokół disco-polo ucichły, ale film *Bara bara* dotyka czegoś aktualnego: kariery populizmu w polskiej kulturze i polityce. Ta discopolowa feeria jest podszyta smutkiem: dlaczego to, co uchodzi za swojskie, musi być tak prymitywne i głupie<sup>3</sup>.

Jak widać, w wypowiedzi krytyka pojawiły się silnie stygmatyzujące określenia: „prymitywne”, „głupie”, „pseudofolklor”, ale także „manipulacja cwaniaków” (choć akurat tego wątku w filmie nie ma) czy „narodowy kompleks” (również i ten trop, bez uruchomienia psychoanalitycznej aparatury interpretacyjnej, nie jest w filmie obecny). Innego przykładu mocno krytycznego podejścia do zjawiska disco polo, ale także kryptonimowanej przez to określenie polskiej mentalności (dla którego film Zmarz-Koczanowicz jest jedynie pretekstem) dostarcza tekst Klaudii Kryńskiej na temat twórczości realizatorki:

<sup>3</sup> Tadeusz Sobolewski, szkic dotyczący twórczości Marii Zmarz-Koczanowicz dołączony do płyty z serii *Polska Szkoła Dokumentu* wydanej przez Narodowy Instytut Audiowizualny, 2009.

Kolejną próbą oswojenia i zrozumienia zastanej rzeczywistości jest film *Bara Bara* z 1996 roku, w którym Zmarz-Koczanowicz poznaje środowisko artystów i fanów nurtu disco-polo. Coś bardzo wstydlivego, coś co kłuje i uwiera i o czym bardzo chcemy zapomnieć, reżyserka wyciąga na światło dzienne. Film początkowo wydaje się lekki i zabawny, w rezultacie jednak okazuje się bardziej do płaczu i refleksji. Nad Polską i polskością. Nad tym, że to, co przasne i paździerzyste jest niestety bardzo nasze. Nad tym, że wódka zawsze będzie pasować do Polski bardziej niż wino. [...] Maria Zmarz-Koczanowicz zamiast gotowych recept, podaje nam prawdę. Złą. Chce, żebyśmy w naszym biegu ku Europie zatrzymali się na chwilę i przyjrzeni samym sobie. Żebyśmy poczuli się brzydziej i gorzej, przyznali się do tego, kim jesteśmy. Nowe czasy wymagają zredefiniowania pojęcia „narod”, tego, co nas spaja i czyni Polakami. Czy tym czymś jest nostalgia i tęsknota za zielonym stepem? Czy Polakami jesteśmy najbardziej wtedy, gdy wkupujemy się w łaski pana młodego »fłaską wódki«? Reżyserka nie daje nam gotowych odpowiedzi, mnoży pytania i zmusza do tego, byśmy rozwiązania poszukali sami. To Maria-nauczycielka. Nigdy nie przyjmuje tonu paternalistycznego, nie poucza (sic!). Dbą jednak o swoich uczniów i pilnuje, by odrobili lekcję z obywatelskości. Socjologiczny punkt widzenia to trzecia, po dystansie i ironii, główna cecha filmów Marii Zmarz-Koczanowicz i zarazem jej samej jako człowieka<sup>4</sup>.

Niezależnie od sprzeczności w cytowanym wywodzie („Maria-nauczycielka” kontra „nie poucza”) można powątpiewać, czy intencją autorki *Bara bara* była synekdocha polskości, wielka metafora narodowego charakteru.

### ***Kochaj i rób co chcesz***

*Bara bara* było pierwszym, a jednocześnie ostatnim – jak dotychczas – filmem, który fenomen disco polo próbował ukazać w jego społecznym, ekonomicznym i kulturowym skomplikowaniu. Następne filmy to coraz bardziej oderwane od opisu rzeczywistego fenomenu fantazje. Powstały dwa lata później pierwszy film fabularny na ten temat, *Kochaj i rób co chcesz* Roberta Glińskiego, choć odwoływał się do polskich realiów, to przetworzył je w duchu miłosnej bajki. Przy czym inspiracje do takiej formuły miały płynąć – według słów reżysera – nie z zachodnich odpowiedników, ale z samej muzyki. „To jest miłość wzięta z piosenki discopolowej, bo ona jest prosta, można powiedzieć banalna. Mieści się w mentalności, pojmowaniu świata tych bohaterów, wyrasta korzeniami z tej kultury”<sup>5</sup>. Taki też jest romans Sławka Wiśnika, absolwenta konserwatorium muzycznego, który z musu robi karierę w biznesie disco polo, i Agnieszki, córki lokalnego, wszechwładnego biznesmena.

<sup>4</sup> K. Kryńska, *Obserwatorka*, „Folder. Magazyn Dziennikarzy i Reporterów Fundacji »Centrum Badań i Edukacji im. Ryszarda Kapuścińskiego«” <http://www.nowyfolder.com/maria-zmarz-koczanowicz-sylwetka/>, (dostęp: 12.12.2015).

<sup>5</sup> *Kochaj i rób co chcesz. Wywiad z reżyserem*, <http://film.onet.pl/wiadomosci/wywiad-z-rezyserem/kn4mv>, (dostęp: 15.12.2015).

Scenarzystą filmu i autorem dialogów był Michał Arabudzki, współscenarzysta *Bara bara*, który znał dobrze realia zjawiska. Jest więc młody kompozytor z prowincji, który robi karierę, „egzotyczna” gwiazda, Samanti (odpowiednik Shazzy), wielka wiejska dyskoteka, wytwórnia kaset i jej boss (jak szef Blue Star), kasetka demo, walka konkurencji, dystrybucja chodnikowa i finał w Sali Kongresowej. Ale wszystko to tylko fabularny sztafaż, który jest podstawą do snucia opowieści dalece odbiegającej od polskich realiów. „Istnieje taki pogląd, że trzeba robić temat współczesny, o tym kraju, tu i teraz. To jest film osadzony w realiach tego kraju, który ma pierwowzory wszystkich scen i postaci w życiu. Myśmy takich ludzi spotkali. Te teksty, które padają w tym filmie są żywcem wzięte z życia. To wszystko jest prawdziwe” – deklarował reżyser<sup>6</sup>, ale trudno się zgodzić z jego opinią. Być może autorzy spotkali takich ludzi i takie sytuacje, ale na pewno nie były one reprezentatywne dla portretowanego fenomenu. Wszystkie dodatki do podstawowego schematu fabularnego (jak choćby przyjazd producentów z Nashville do właściciela wytwórni celem podpisania kontraktu na dystrybucję kaset disco polo w USA) nie mają realnego odpowiednika. I zmieniają ten film w popfilmową bajkę. Bajkę rozumiana na kilku płaszczyznach: jako psychologicznie uproszczoną opowieść (z takowym niestety aktorstwem), jako świat konstruowany w oparciu o optymistyczną aksjologię (w którym „miłość i dobro zwyciężają”) oraz – tak popularną w tamtym czasie – bajkę na temat polskiej prowincji. Do tego dodajmy także kinofilskie nawiązania zwiększające stopień umowności diegezy.

W filmie Glińskiego nie dba się o wiarygodność (w znaczeniu reprezentatywności) postaci i ich kreacji: niewiarygodny jest – w porównaniu do polskich realiów – główny bohater, znający języki absolwent konserwatorium (!) biorący udział w przesłuchaniach muzyki Bacha w Heidelbergu, układający w wolnych chwilach od pisania popowych przebojów koncert muzyczny, oczywiście ostatecznie przyjęty entuzjastycznie przez świat muzyki klasycznej. Reżyser nie próbuje uwiarygodnić w tym filmie przemiany głównego bohatera (przekonanego o swoim geniuszu miłośnika muzyki klasycznej, który, czym bliżej finału, tym mocniej wczuwa się w status gwiazdy disco polo); nie próbuje też uwiarygodnić gry aktorskiej odtwarzającego go aktora niezawodowego, Rafała Olbrychskiego (lepiej od niego wypada nawet znana nam już gwiazda disco polo, Sławomir Świerzyński, choć niemal wszyscy aktorzy ledwie deklamują deklaratywne dialogi). Film Glińskiego to jednocześnie bajka o Polsce B. Jak twierdził reżyser: „to jest bardziej polska prowincja (małe miasteczka, wieś), ale w znaczeniu pozytywnym. Ta prowincja posiada ciepło. Ci ludzie, z których się śmiejemy oglądając film, są jednak prawdziwi, ciepłi i sympatyczni. Nie chciałem ich wyśmiać, to byłoby bardzo proste. Chciałem pokazać jacy są – mają swoje przywary, ale mają też w sobie coś wartościowego”<sup>7</sup>. Wydaje się, że pomiędzy wspomnianą przez reżysera „prawdziwością” bohaterów a ich „ciepłem” jest sprzeczność nie do uchylenia. Wykonywany

<sup>6</sup> Tamże. Podobnie jak w cytowanym wywiadzie dla portalu film.onet.pl wypowiedział się Gliński w wywiadach dla „Kina” (*Tu, gdzie mieszkam*, rozmawiał Andrzej Kołodyński, „Kino” 1998, nr 4, s. 24-26) oraz „Filmu” (*A to Polska właśnie*, rozmawiała Anna Kaplińska, „Film” 1998, nr 4, s. 62-64).

<sup>7</sup> Tamże.

pod koniec filmu przebój zespołu Bayer Full, *Wszyscy Polacy to jedna rodzina*, jest więc tutaj ideowym zwieńczeniem tej baśniowej stylizacji.

Ta ostatecznie bukoliczna i optymistyczna wizja świata miała zakorzenienie – zdaniem reżysera – w samej semantyce discopolowych tekstów. „Proszę zauważyć, że disco-polo to nie są piosenki agresji czy nienawiści. Wszystko jest o miłości, plaży, morzu, ptakach. Można powiedzieć, że jest to kiczowate, ale na pewno pozytywne. Wobec fali filmów, które są pełne agresji, i które często są kopiami filmów amerykańskich, gdzie ciągle coś płonie lub strzela, gdzie ciągle się biją i krew tryska jak z konewki, taki film jest potrzebny. Bo jest to film bardzo polski i pokazuje wartości, które są alternatywne do zła”<sup>8</sup>. Można by zadać pytanie, czy to, co kiczowate, jest zawsze pozytywne, czy nie mamy tu do czynienia z rodzajem symbolicznej represji produkującej stereotypy, które w ostateczności mogą mieć charakter agresywny? Wobec powyższego nie dziwi, że taką mitologizującą formułę skrytykował – odwołujący się do konserwatywnej aksjologii – cytowany już Tadeusz Sobolewski, pisząc, że film – zamiast być „obnażeniem wszechpanującego kiczu” – stał się „reklamą disco-polo”<sup>9</sup>. Ale czy od strony muzycznej na pewno disco polo? Nie tylko biogram Sławka Wiśnika niewiele ma wspólnego z karierą discopolowca, ale przede wszystkim – wykonywany przez niego rodzaj muzyki, której dużo bliżej do piosenek pop w stylu popularnego ówczesnie Andrzeja „Piaska” Piasecznego niż do Boysów czy Fanatica. Repertuar i muzyczna osobowość Rafała Olbrychskiego (muzyka, lidera zespołu Reds) miały wpływ na wykonywane piosenki, sabotując temat.

Warto dodać, że moda na prowincjonalne bajki – tak charakterystyczna dla polskiego kina w dekadzie lat 90. – zaowocowała filmem Jacka Bromskiego *U Pana Boga za piecem*. Pojawiają się w nim uderzające fabularne zbieżności z filmem Glińskiego (który miał premierę pół roku wcześniej). Akcja dzieje się na Podlasiu, drugim (po okolicach Warszawy) mateczniku nowej muzyki, miejscowi bawią się zaś w takim kombinacie disco polo, jakich wtedy powstało wiele. Zespół Panderoza wykonuje hit *Majteczki w kropeczki*, a bohater (znów wirtuoz organista, tym razem komponujący oratorium!) mówi do młodej Rosjanki (o anielskim głosie): „Fajna muzyka, nie? Każdy może taką pisać”. Słowa te wypowiedane są z przekąsem, tak samo jak z większym przekąsem (niż Gliński) prezentuje swoich bohaterów i realia prowincji Jacek Bromski (niezależnie od jej mitologizowania).

Wracając do filmu Glińskiego, nieprzystawalność fabuły i realiów jeszcze mocniej podkreśla kinofilską zabawa, najsilniej obecna w wątku pracy naszego bohatera w dyskotece prowadzonej przez lokalnego biznesmena. Biznesmen ten jest oryginałem – fanem *Casablanki* (dlatego też Sławek Wiśnik zagra przy białym fortepianie) zatrudniającym do obsługi knajpy osoby muzycznie utalentowane (jak barman czysto śpiewający *O sole mio!*). Niezależnie od tego, że wielu polskich muzyków i menedżerów disco polo miało za sobą amerykańskie doświadczenia (jak

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> T. Sobolewski, *Nasz mały prowincjonalny raj*, „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 98, s. 13.

Świerzyński), prezentacja wrażliwego na artystyczną muzykę kinomana prowadzącego dyskotekę disco polo wprowadziła tak wysoki stopień odrealnienia intrygi, że z trudem zniósła ją nawet bajkowa konwencja.

## Pomiędzy pierwszą a drugą falą disco polo

Z czasem społeczny stosunek do disco polo ewoluował, także w kręgach akademickich. Niektórzy badacze zjawiska, zwłaszcza etnografowie i antropolodzy, zachowywali większą wstrzemięźliwość w jego ocenie niż krytycy sztuki. Odnajdywali w disco polo nie tylko przejaw kultury masowej, ale także kultury ludowej, w tym tanecznego folkloru<sup>10</sup>. Dostrzegali także emancypacyjną i integracyjną funkcję społeczną tej muzyki<sup>11</sup>. Już z wypowiedzi prezentowanych w *Bara bara* można było wyciągnąć ostrożne wnioski utrzymane w tym duchu, ale to wymagałoby zmiany optyki patrzenia na zjawisko, rezygnację z elitarniej oceny. Warto w tym kontekście przypomnieć jedną z wypowiedzi Sławomira Skrety z filmu *Bara bara*, gdy przekonywał, że piosenki disco polo nie mogły być zbyt profesjonalnie aranżowane, bo traciły charakterystyczną swojskość. A swojskość to, jak wiadomo, jedna z podstawowych cech kultury ludowej<sup>12</sup>.

Zanim jednak disco polo wróciło triumfalnie na ekrany (za sprawą Macieja Bochniaka i jego filmów), kilka drobnych „wycieczek” w stronę opisywanego fenomenu wykonali twórcy starszych od niego generacji. Zwykle były to okazjonalne odwołania, discopolowe evergreeny pojawiały się kilkakrotnie jako ilustracja muzyczna (czasem z wykonaniem zespołu)<sup>13</sup>. Także niektóre gwiazdy disco polo miały swoje kinowe pięć minut, jak na przykład Shazza w filmach *Poniedziałek* (1998) i *Wtorek* (2001). W obu tych obrazach – autorstwa Witolda Adamka – gra epizody znaczące, ironicznie komentujące jej popularność *divy* disco polo. W *Poniedziałku* jest sprzedawczynią w osiedlowym sklepiku, która – patrząc na egzotyczny billboard pełen palm – marzy o Egipcie („wystarczy tylko zamknąć oczy, zamknij oczy, widzisz: Sfinks, pustynia, piasek...”). We *Wtorku*, jako właścicielka sklepu, jest adorowana przez samego Jerzego Pilcha, który właśnie z nią spędzić chce resztę swego życia. W tej niecodziennej konfrontacji dopatrywać się można oczywiście autorskiej ironii, ale również – w kontekście wymowy filmu – hołdu oddanego przez inteligencję witalności tej formy polskiej popkultury.

O jednym nawiązaniu warto wszakże napisać więcej, bo ewidentnie nie jest jedynie doklejoną ilustracją, ale uczyniono zeń nośnik całościowych znaczeń filmu.

<sup>10</sup> K. Dabert, *Krótką historią disco polo*, „Zeszyty Etnografii Wrocławskiej” 2002, nr 1, s. 57-70.

<sup>11</sup> Zob. np. Z. Woźniak, *Fenomen disco polo i jego miejsce w polskiej kulturze masowej lat dziewięćdziesiątych*, „Etnografia Polska”, t. 42: 1998, z. 1-2, s. 187-202 (zwłaszcza 201-202).

<sup>12</sup> K. Dabert, dz. cyt.

<sup>13</sup> Tak jest (pewnie powinienem napisać „miedzy innymi”, bowiem nie mam wątpliwości, że tych nawiązań można by znaleźć więcej) w filmach: *Jak to się robi z dziewczynami* (zespół Mister Dex), *Jak żyć!* (Boys), *Księstwo* i *Wesołych świąt* (Bayer Full), *Wkręcenie 2* (Weekend). Bardzo umowny, miejscami karykaturalny obraz kariery zespołu disco polo prezentuje popularny serial *Ranczo* (postać Pietrka i jego żony).

Chodzi o obraz *W dół kolorowym wzgórzem* (2004). To film z pierwszego okresu twórczości Przemysława Wojcieszka, gdy jeszcze nie wstydił się prowincji i starał się bronić jej etosu, i zanim jeszcze przeszedł na pozycję krytyka mentalności plebejskiej i artystowskiego eksperymentatora (to on zresztą odpowiadał za scenariusz *Poniedziałku* z rolą dla Shazzy). W filmie z 2004 roku młody mężczyzna wraca po odbyciu odsiadki do Wolimierza na Dolnym Śląsku i do gospodarstwa, które zostawił mu ojciec. Jego brat chce sprzedać ojcowiznę, nie widzi szans utrzymania się z niej. Konflikt między młodymi mężczyznami podsyca także fakt, że dawna dziewczyna głównego bohatera, Ryśka, jest dziś dziewczyną jego brata. W jednej ze scen cała trójka przychodzi do dyskoteki, w której zespół disco polo gra piosenkę do tekstu samego Wojcieszka:

Jadący pociąg przypomina,  
 że można wrócić lub wyjechać,  
 to jak opowieść o człowieku,  
 który na miłość wiecznie czeka,  
 niczego nie jest mi już szkoda,  
 nic z tego czego jest mi brak,  
 uciekać stąd już nie mam po co,  
 to przecież jest mój cały świat.

To jest mój dom, mój kraj i moje miejsce,  
 mógłbym wyjechać stąd, lecz tu się wychowałem,  
 służyłem w wojsku tu i tu się zakochałem,  
 swoją dziewczynę matkę dzieci swych poznałem.

Nie ma wątpliwości, że dochodzi do synergii znaczeń tekstu i postawy bohatera, który za wszelką cenę broni lokalności, pomysłu na życie związanego z prowincją i światem konserwatywnych wartości. To jedyny znany mi przypadek wykorzystania utworu disco polo potraktowany przez twórcę serio, jako bardziej element kultury ludowej a nie ludycznej, bez ironii.

Drobne nawiązanie do disco polo – ale w kontekście przewijającej się przez cały ten okres tendencji do amerykańskiej lokalnego zjawiska to nawiązanie znaczące – poczynił Xawery Żuławski w *Wojnie polsko-ruskiej* (z 2009 roku). Żuławski (rocznik 1971) dał się wcześniej poznać jako twórca *Chaosu*, filmu „punkowego”, daleko mu raczej do życzliwego zainteresowania disco polo. Ale



jest otwarty w kinie na *mash-up* – takim był *Chaos*, takim też jest *Wojna polsko-ruska*. Ten remiks różnych źródeł i poziomów kultury jest – jak wiadomo – w prostej linii pochodną twórczości Doroty Masłowskiej (rocznik 1983). To ona jest autorką literackiej podstawy filmu, w tym sekwencji festynu z okazji „Dnia Bez Ruska”, która znalazła swoją drogę na ekran. Ale u Masłowskiej brak jest identyfikacji rodzaju muzyki wykonywanej przez fikcyjny „młodzieżowy Fantastic Dance”. Żuławski postawił na zespół o nazwie Focus (rzeczywiście istniejący) wykonujący „klasyczne” disco polo z modelowym tekstem „Blondynka, zawsze branie ma”. I tu po raz kolejny – ale nie ostatni – nasz lokalny fenomen muzyczny łączy się z amerykańską popkulturą. Gdy w tle rozbrzmiewa muzyka zespołu Focus, bohater filmu – zgodnie z literacką sugestią – roztrąca nerwowo tłum zgromadzony na festynie. „Piski tratowanych, sukienki darte o płot, przewracające się bandy, kielbasa lecąca w błoto. Twarze zupełnie zaskoczone gapiące się we mnie. Ja idę. Spokojnie”. Tyle że w filmie Silny roztrąca przypadkowych gapiów sposobem *à la Matrix*, ekspediując ich hen daleko albo zrzucając ze swoich ramion jednym strząśnięciem (jak Neo).

## Trans disco polo

Disco polo jako temat filmów zagościło ponownie na ekranach (kinowych i telewizyjnych) w okresie drugiej fali jego popularności (rozpoczętej około 2007/2008 roku). Realizowane przez nową generację twórców (urodzonych w latach osiemdziesiątych) wróciło jako fenomen, za który nie trzeba się aż tak wstydić, oceniając bądź przez paradygmat elitarnej sztuki (jak czynił to Sobolewski w swoich recenzjach) lub ryzykownie parafrazując (jak Gliški). Wśród coraz młodszych twórców i odbiorców kultury, wychowanych w dużym stopniu na popkulturze, odnaleźć można wpływ zmiany aksjologicznych paradygmatów. Im dawne utyskiwania Sobolewskiego są obce, a wielu z nich identyfikuje się z poglądami najmłodszego pokolenia dziennikarzy „Gazety Wyborczej”, takimi na przykład jak Jędrzej Słodkowski<sup>14</sup>. To jest to samo pokolenie, które nasyciło się campową wrażliwością i w elementach kiczu odnalazło zabawę (ci sami, którzy oglądali „najgorsze filmy świata”, interesowali się progresywnymi gatunkami i *exploitation movies*, nostalgicznie sięgali po zapis i kulturę VHS-u).

Rzecz zresztą symptomatyczna, że koproducentem filmu *Disco Polo* była Agora S.A. (wiadomo, wydawca „Gazety Wyborczej”), a dystrybutorem – Next Film (także związany z Agorą), dwie instytucje angażujące się ostatnio w inteligentne kino gatunkowe (element biznesowej strategii tego koncernu medialnego). Współczesna popularność disco polo ma swoje konkretne przełożenie także na infrastrukturę rozrywki miejskiej, w fackie prezentowania jej w klu-

<sup>14</sup> J. Słodkowski, *Czego nie wiecie o disco polo. Ogrodnik, Kot i Głowacki w odjechanym filmie (Rozmowa)*, wyborcza.pl, [http://wyborcza.pl/piatekekstra/1,142010,17039639,Czego\\_nie\\_wiecie\\_o\\_disco\\_polo\\_\\_Ogrodnik\\_\\_Kot\\_i\\_Glowacki.html?disableRedirects=true](http://wyborcza.pl/piatekekstra/1,142010,17039639,Czego_nie_wiecie_o_disco_polo__Ogrodnik__Kot_i_Glowacki.html?disableRedirects=true), (dostęp: 12.12.2015).

bach muzycznych i studenckich<sup>15</sup>. Rytmu disco polo oznaczają w praktyce dobrą taneczną zabawę.

Za tą popularnością stoją nie tylko zmiany aksjologiczne (w akceptacji zjawisk estetycznych, które do niedawna były piętnowane). Stoją za tym także zmiany społeczne: ciągle postępujące mieszczanie wsi i prowincji, migracja do miast związana nie tylko z poszukiwaniem pracy, ale także z wymogami edukacyjnymi (wyższe studia jako wyznacznik awansu społecznego). Wielu z zasilających armię młodych mieszkańców miast to przybysze z prowincji, gdzie muzyka disco polo nigdy nie zanikła, miała się dobrze. „Śłoiki”, jak się o nich mówi (i jak mówią sami o sobie), przynieśli także formy rozrywki, z którymi byli oswojeni. Coraz większy brak kompleksów związanych z przyznawaniem się do plebejskich rozrywek idzie w parze z – może ilościowo nielicznymi, ale środowiskowo wpływowymi – akcjami odnajdywania w polskiej kulturze „chamskich” korzeni (akcje Krytyki Politycznej, popularność książki Andrzeja Ledera *Prześlona rewolucja* czy filmu *Niepamięć* Piotra Brożka i Magdaleny Barteckiej).

W polskim kinie animatorem tej zmiany był Maciej Bochniak (rocznik 1984), reżyser dwóch obrazów: dokumentu *Miliard szczęśliwych ludzi* (2011) i długometrażowej fabuły *Disco Polo* (2015). Ten pierwszy to godzinny film zrealizowany dla HBO o – niedosłej ostatecznie – karierze zespołu Bayer Full w Chinach, sukcesie odrąbionym, ale – jak się okazało – przedwcześnie. Z zapowiadanej sprzedaży 67 milionów egzemplarzy płyt Bayer Full pozostała jedynie legenda. Choć zespół poczynił znaczne starania (nauczył się fonetycznie tekstów piosenek i wykonuje je czasem na koncertach w Polsce), to kariery w Chinach nie zrobił. Ale ten film tyleż jest o zespole Bayer Full i (znowu) Świerzyńskim, co o inspiratorze tego przedsięwzięcia, sinologu Krzysztofie Darewiczu, który – jak mitologiczny chiński Małpi Król – chce dokonać czegoś niezwykłego, niemal niemożliwego: wypromować polski zespół za chińskim murem tak, by „Polacy i Chińczycy byli jedną rodziną” (jak głosi strawestowany tekst słynnego songu Bayer Full). Osobowość sinologa – podszyta megalomanią („Ja jestem człowiekiem renesansowym. Przychodzi mi do głowy Leonardo da Vinci, był geniuszem, ale w zasadzie nic nie zrobił”) – trafia na mocny odpór Świerzyńskiego, równie pewnego siebie i nieufnego w stosunku do partnera. Ich biznesowe drogi się rozchodzą. Ale dla niniejszego wywodu najważniejsze jest to podstawowe założenie – opisać zjawisko disco polo nie w jego lokalności, ale napięciu pomiędzy tym, co swojskie, lokalne, a tym, co egzotyczne (właściwie ekscentryczne, jak chińska kultura dla polskiego chłopca). Tendencja do ekspozycji

<sup>15</sup> Zob. A. Węglarczyk, *Disco polo szturmem zdobywa wielkowiejską publiczność. „Przychodzą i hipsterzy, i studenci, i pracownicy korporacji”*, www.natemat.pl, <http://natemat.pl/50423,disco-polo-szturmem-zdobywa-wielkowiejska-publicznosc-przychodza-i-hipsterzy-i-studenci-i-pracownicy-korporacji> (odsłona 2.02.2016 r.); M. Pawlik, *Disco Polo wchodzi do mainstreamu*, <http://jagiellonski24.pl/2015/03/12/disco-polo-wchodzi-do-mainstreamu/> (odsłona 2.02.2016 r.); M. Śmigiel, *Disco polo podbija stolicę. Skąd taka popularność?*, www.gazeta.pl, [http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34889,15167170,Disco\\_polo\\_podbija\\_stolice\\_\\_Skad\\_taka\\_popularnosc\\_.html](http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34889,15167170,Disco_polo_podbija_stolice__Skad_taka_popularnosc_.html), (dostęp: 2.02.2016).

nowania napięcia między tym, co lokalne, a tym, co uniwersalne, przybierze na sile w drugim filmie Bochniaka, *Disco Polo*.

Za jego realizacją stoi nie tylko Bochniak, ale pokoleniowo mu bliscy: współscenarzysta, aktor Mateusz Kościukiewicz (1986), i aktorzy – Piotr Głowacki (1980), Aleksandra Hamkała (1988), Dawid Ogrodnik (1986), Joanna Kulig (1982). Dwoje ostatnich zaangażowało się w ten projekt w sposób ponadprzeciętny, bowiem dodatkowo śpiewając piosenki z filmu (czytaj: nie wstydzą się być z nimi skojarzeni). W wywiadach z twórcami *Disco Polo* królowały komplementy i pochlebstwa: „słuchanie disco polo stopniowo przestało być obciachem”; „każdy kraj ma swoje country. Disco polo to potężny show-biznes, ze swoimi gwiazdami, stacjami telewizyjnymi i radiowymi oraz festiwalami. Tego się nie da usunąć”; „Przecież wiemy już, że angielskie teksty piosenek pop to ten sam poziom. Czas skończyć z tą hipokryzją”; „Nigdy nie miałem negatywnego stosunku do disco polo. Dla mnie to była zawsze część polskiej kultury. Kultury, o której nie możemy mówić bez disco polo”; „[piosenki disco polo – dop. KK] są o rzeczach najważniejszych: miłości, wolności, nadziei, przyjemności, zakochaniu, seksie. Są bardziej swobodne i wolne niż większość wytworów tekściarskich w tym kraju. Disco polo pokazuje też prawdziwy charakter natury polskiej. To natura zabawy, bardziej spod znaku nocy kupały niż św. Jana”<sup>16</sup>.

Niewykluczone, że o tak jednoznacznym poparciu disco polo decydowały względy taktyczne (chwalić swoje), ale nie zmienia to faktu, że Bochniak *et consortes* zaangażowali się w projekt ponadprzeciętnie. Nie zrobili jednak realistycznego filmu o tym zjawisku, tylko – zgodnie z pokoleniową wrażliwością estetyczną – zamienili go w campową wariację, w której przetwarzają kicz w quasi-surrealistyczną fantazję, a na dodatek odkorkowują Dżina filmowego pastiszu. To nie jest stylistyka discopolowych teledysków (którymi jakoby zachwycał się Bochniak), ale kinomaniacka zabawa. Autorzy scenariusza odwołali się – jak wcześniej Gliński – do funkcjonujących w latach 90. porównań popularności rodzimego fenomenu muzycznego do realiów amerykańskich. „Tu na razie jest ściernisko, ale będzie San Francisco” – śpiewali bracia Golcowie i dla niektórych obserwatorów muzycznego rynku disco polo astronomiczna szybkość wzrostu

<sup>16</sup> Tamże. Niektórzy komentatorzy poczuli się nawet zobligowani do hamowania entuzjastycznych opinii. Tym bardziej, że znalazły one swoją reprezentację w – wydawałoby się – kuźni kultury elitarnej, czyli w TVP Kultura. W ramach programu *Hala odlotów* odbyła się rozmowa ze Sławomirem Świerzyńskim. „Disco polo wystąpiło w TVP Kultura jako muzyka uciemiona Sławomir Świerzyński (zespół Bayer Full) kwiecieście ubolewał, że jest szykanowany przez publiczną telewizję i elity. »Polacy mają nareszcie swój gatunek muzyczny, którego nie muszą się wstydzić«. Inteligenci zgromadzeni w studiu kiwali głowami. [...] Jestem wielkim zwolennikiem hipokryzji w naszym życiu kulturalnym. Owszem, disco polo słuchają miliony, ale jednak nieco się tego wstydzą. I niech tak zostanie. Jestem też wielkim zwolennikiem inteligentnego wywyższania się, obśmiewania i rechotania z koślawych piosenek i złych powieści. [...] Nawet jeśli cała polska inteligencja padnie u stóp Świerzyńskiego i w ramach poprawności politycznej, szacunku dla prostych gustów i niewywyższania się przeprosi go za lata upokorzeń, to disco polo i tak pozostanie patentowaną grafomanią. Popularność szmiry to polska klęska, a nie powód do dumy” (Grzegorz Sroczyński, *Disco polo. Nie upiększajmy tej szmiry*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format” 2015, nr 11, s. 17).

i wysokość zarobków najważniejszych graczy tego rynku mogła kojarzyć się z wytryśnięciem ropy naftowej, jak w pionierskim okresie USA. Tą ramą rozpoczyna swój film Bochniak, ale do tego polsko-amerykańskich porównań nie ogranicza. Oś dramaturgiczna filmu to amerykański schemat „od pucybuta do milionera”, sama zaś ikonografia najczęściej odwołuje się do westernu (na początku lat 90. mieliśmy w Polsce swój Dziki Zachód?) oraz do klasyków filmowych, które w ten lub inny sposób komentowały *American Dream*. Los lidera disco polo rozgrywać się więc będzie w umownej przestrzeni, ale jednocześnie wśród rekwizytów Far Westu: drezyny (zastąpionej później przez Dodge'a), koni, prostych autostrad prowadzących poza horyzont, amerykańskich trucków, prerii, bokserek z amerykańską flagą, wytwórni wyglądającej jak amerykańska korporacja z hostessami, a nawet czarnoskórego prezentera w polskiej telewizji. Na to wszystko nałożona została przebogata (a właściwie rozrzutna) sieć odwołań do klasyki filmowej ostatnich lat – oczywiście do *Funny Games* (była też, jak pamiętamy, wersja amerykańska), ale są także nawiązania do Lyncha, Tarantino, Tima Burtona, Scorsese'go, *Big Lebowski'ego*, *Titanica*, *Pojedyńku na szosie*, *Las Vegas Parano*, kina więziennego, a nawet *Stroszka*. I wielu innych. W ten sposób poznajemy bibliotekę ulubionych płyt DVD autorów filmu. Na tym tle zaprezentowane zostają uszlachetnione instrumentalnie i głosowo szlagiery disco polo („gładkie”, bez nosowego zaśpiewu czy dyszkantu, wykonanie Ogrodnika; muzycznie zbyt wyrafinowany śpiew Kulig), czasem w niezwyklej inscenizacyjno-wizualnej oprawie (świetna partia z piosenką *Sonet dla miłości* śpiewaną na jachcie prującym fale... z piasku). Można więc powiedzieć, że dawna muzyka chodnikowa dostąpiła zaszczytu, uszlachetniona została wyrafinowanym pastiszem.

Film *Disco Polo* jest produktem kina transnarodowego. Kategoria ta zrobiła karierę w filmoznawstwie zachodnim na przełomie wieków, dziś robi karierę w Polsce (choć często kryją się pod nią zjawiska dawno istniejące i opisywane, na przykład koprodukcja, międzynarodowa współpraca, emigracja filmowców itp.; trzeba przyznać że dopiero od niedawna kategoria ta znajduje w Polsce wyraźne ekranowe materializacje w postaci filmów). Jak pisały Ewa Mazierska i Laura Rascaroli, transnarodowe jest kino, które „neutralizuje swoistości narodowe”<sup>17</sup> – wychodząc od tego, co lokalne, jako tematycznego wabika, egzotyki, umiejscawia je („roztapia”) w ramach uniwersalnej kultury/popkultury globalnej. W kinie transnarodowym wyraża się – przeniesiona z nauk ekonomicznych na grunt nauk społecznych, a następnie także nauk o sztuce – idea „glokalności”, czyli adaptacji globalnych wzorców (w tym przypadku kulturowych i kinowych zarazem) do warunków lokalnych. Tak jest właśnie w przypadku filmu Bochniaka – przyjęte rozwiązanie fabularne i tematyczne anihiluje to, co lokalne, znosi specyfikę disco polo jako zjawiska wyrosłego na polskim gruncie<sup>18</sup>. Zjawiska, które pod względem genetycz-

<sup>17</sup> E. Mazierska, L. Rascalori, *Turyści, podróżnicy i współczesne kino transnarodowe*, „Panoptikum” 2009, nr 8, s. 128.

<sup>18</sup> Warto dodać na marginesie, że podobnie transnarodowym przykładem kina są inne filmy z roku 2015 – prawdziwie przełomowe w tej materii – takie jak *Córki Dancingu* (reż. Agnieszka Smoczyńska) czy *Hiszpanka* (reż. Łukasz Barczyk).

nym w wąty sposób związane było z amerykańską popkulturą muzyczną (a jeśli już, to polonijnych zespołów zza oceanu), a bardziej z wcześniejszą tradycją muzyki biesiadnej, italo disco oraz dyskotekowej muzyki z Niemiec (Bad Boys Blue, Modern Talking); zjawiska, które więcej czerpało z gwałtownego urynkowania w epoce transformacji (a więc z reguł rodzącego się kapitalizmu w państwie ubóstwa) niż z kapitalizmu *made in USA*. Dlatego wykorzystanie jedynie porównania („disco polo wytrysnęło jak ropa naftowa”) jest zbyt wątą motywacją do zbudowania fabularnych i intertekstualnych analogii. Oczywiście, Bochaniak z Kościukiewiczem mieli do tego pełne prawo, powstał oryginalny film (z dużą dozą campowej dezynwoltury), ale nie da się ukryć, że odbyło się to kosztem skolonizowania lokalności przez uniwersum globalnej popkultury (w której USA, zwłaszcza muzyczne i filmowe, wiedzie prym). Żartobliwie można powiedzieć, że *Disco Polo* Bochniaka ma tyle wspólnego z disco polo co WieśMac z wsią. To zglobalizowanie wiejskości w świetnym skrócie prezentuje ostatnia scena wspomnianego wcześniej filmu *Niepamięć* – oto dawna chłopka i arystokrata tańczą polkę w ludowej knajpie. Kamera robi odjazd i owa knajpa ukazuje się oczom widza tle warszawskich drapaczy chmur. Niepokojący w swym kulturowym eklektyzmie obraz...

Powróćmy na moment do identyfikacji *Disco Polo* przez twórców tego filmu – pozytywne wypowiedzi na temat opisywanego zjawiska (jak te w „Gazecie Wyborczej” czy gazeta.pl) mogły być oczywiście (i w jakiejś części z pewnością były) częścią strategii marketingowej Agory S.A., koproducenta filmu oraz Next Filmu, dystrybutora (powiązanego z Agorą). Nie zmienia to faktu, że pojawienie się pozytywnych recenzji w takim medium jak „Gazeta Wyborcza” (której adresatem jest, przynajmniej nominalnie, odbiorca inteligencki), siłą rzeczy kulturowo nobilituje i uszlachetnia opisywane zjawisko. Inna sprawa, że – jak wcześniej wspominałem, pisząc o społecznej rehabilitacji zjawiska – ta nobilitacja nie jest jedynie dziełem odgórnym (medialnym), ale oddolnym (społecznym). Działania spółki Agora wpięły się w ten trend.

Natomiast działaniem *pro domo sua* – w celu realizacji wewnętrznej strategii medialnej – była produkcja „niszowego” filmu pod tytułem *Królowie Disco Polo* Jacka Knoppa (2011), sfinansowanego przez Telewizję Polsat<sup>19</sup>. Wyprodukowany w 2011 roku dokument utrzymany jest w użytkowej poetyce „gadających głów”, a właściwie w tym przypadku „gadającej głowy”, bowiem – niejako wbrew tytułowi – indagowanym jest niemal wyłącznie lider zespołu Boys, Marcin Miller. Film zrealizowany został „ku chwale Polsatu”, jako telewizji, która najszerzej otworzyła drzwi do studia dla opisywanego fenomenu (emitując w pewnym okresie dwa cieszące się największą popularnością programy: *Disco Polo Live* i *Disco Relax*), o czym Miller przypomina. W tym portrecie dokumentalnym – jakim film *de facto* jest – uszlachetniono biografię lidera zespołu, wpisując ją w gatunkowy

<sup>19</sup> Film nie ma swojego filmograficznego zapisu ani w kompetentnej bazie danych filmpolski.pl, ani na filmweb.pl, nie był też – według mojej wiedzy – prezentowany w głównym kanale Polsatu; pokazano go na kanale Disco Polo Music (dziś można go znaleźć na YouTube). Sądząc po tytule, myślano o kontynuacji i prezentacji innych zespołów. Nic mi jednak nie wiadomo, aby powstały kolejne odcinki serii.

schemat „wielkiego artysty”: najpierw „geneza geniuszu” (pierwsze doświadczenia muzyczne to cymbałki i „włazł kotek na płótek”), potem „wiatr w oczy” i trud dnia codziennego, potem „świat go poznał” (wielki sukces), następnie „zachłyśnięcie sławą” (i pieniędzmi), potem „nie jest łatwo być artystą/gwiazdorem” (ciężka praca, setki koncertów) i sentymentalny „powrót do korzeni” (krainy dzieciństwa, czyli Prostek i Ełku). A na koniec jakieś dydaktyczne motto (w tym przypadku „rodzina jest najważniejsza”). To modelowy film Polsatu, w którym zjawiska z kręgu popkultury, dnia codziennego i obyczaju prezentuje się z nadmierną powagą. Wprawdzie Miller tu i ówdzie ironizuje na temat swojego statusu, ale trudno mu ukryć satysfakcję z przyjętego przez realizatorów schematu „wielkiego artysty”, napędzaną przez ledwie skrywaną megalomanię gwiazdora.

Reasumując, choć polskie kino zrobiło kilka ważnych wycieczek w kierunku sportretowania fenomenu, to żadna z nich (nawet *Bara bara*, choć najciekawsza) nie pokazała w pełni – *sine ira et studio*, ale także bez gloryfikowania – prawdziwego, kompleksowego, złożonego, nie zawsze szlachetnego oblicza tej muzyki i kryjącego się za nią etosu. W większości przypadków szukano estetycznego alibi (bajkowość, prowincjonalizm, analogie amerykańskie, camp, pastisz) dla usprawiedliwienia tego świata. A on nie potrzebuje usprawiedliwienia, tylko przekonującego wizerunku.

### Disco Polo on the Screen. The Cinephilia's Fantasy

There are only a few movies devoted to the significant of the polish mass culture topic of „disco polo”: two feature films (*Kochaj i rób co chcesz*, 1998 i *Disco polo*, 2015) and two documentaries (*Bara, bara*, 1996 oraz *Miliard szczęśliwych ludzi*, 2011). They are an illustration of the two different streams of phenomenon: the first is from the first half of the 90's (with the peak in 1996) and the second is after the years 2007/2008 up to today.

Generally speaking in those movies we can see more of the author's imagination than the description of the topic itself. The most interesting of those movies is the documentary *Bara bara*, as it attempts to show this phenomenon *sine ira et studio* – in its cultural and economical complexity. You can still, however, find in this movie ironic scenes, which aim to laugh what was considered in 90's culture as „lame”.

The two feature films are love stories (the authors thought that since disco polo songs are about love, movies may as well be like romantic comedies). Both movies are full of references to the other films, especially *Disco polo*, in which we can see so many citations from American cinema that it becomes the ‘transnational movie”. The phenomenon of disco polo itself is only a ‘trigger” to create the cinephilia's fantasy. It is true, however, that young artists born in the 80's are not ashamed of disco polo and tend to treat it as camp fun.

# Monika Rawska

Uniwersytet Łódzki

## ***O, Małgorzato, będzie na bogato*<sup>1</sup>. Dynamika swojskości i światowości w ikonografii wideoklipów disco polo**

Za początki fenomenu znanego jako disco polo uznaje się muzykę chodnikową. Za genezę tej nazwy – według Sławomira Zygmunta – odpowiadać miał sposób dystrybucji kaset: sprzedawano je na straganach lub prosto z łóżek polowych rozstawionych na chodnikach<sup>2</sup>. Ten wyjątkowo plastyczny obraz jest nierozdzielnie związany z przełomem lat 80. i 90., co w artykule *Co to jest disco polo?* autor podkreśla, zwracając równocześnie uwagę na fakt, że fenomenowi popularności muzyki chodnikowej możemy doszukiwać się już w latach 70. – wykonawcy funkcjonujący poza oficjalnym nurtem, a cieszący się olbrzymią popularnością we wsiach i w niewielkich miasteczkach, mogli rozprowadzać swoją twórczość na bazarach w formie pocztówek muzycznych<sup>3</sup>.

To właśnie tam i na dancingach królowały piosenki Janusza Laskowskiego („Beata z Albatrosa” i „Żółty jesienny liść”), zespołów Happy End („Jak się masz kochanie”) i Tercetu Egzotycznego (prezentującego spragnionym egzotyki Polakom kiczową przeróbkę folkloru latynoamerykańskiego). Ci oraz inni wykonawcy (np. Jacek Lech, małżeństwo Framarów) jeździli z koncertami po małych miasteczkach i wsiach, często jako jedyni przedstawiciele tzw. kultury. Nic więc dziwnego, że dla mieszkańców prowincji to właśnie ci piosenkarze byli prawdziwymi artystami<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Tytuł artykułu to cytat z utworu *Na bogato* zespołu Dr Maniana. Wers ten jest symptomatyczny dla dobrze zakorzonego trendu polegającego na wykorzystywaniu kobiecych imion w piosenkach disco polo. Warto wymienić tutaj choćby utwory *Aga jest naga* Macieja Siegieńczuka czy *Ale ale Aleksandra* Andre. Dodatkowo sformułowanie „na bogato” wydaje się dobrze odzwierciedlać założenia twórców wideoklipów discopolowych.

<sup>2</sup> Zob. S. Zygmunt, *Co to jest disco polo?*, „Kino” 1998, nr 4, dostępny także pod adresem: <http://www.cialo-umysl-dusza.pl/strefa-dobrych-mysli/469-co-to-jest-disco-polo?start=1>, (dostęp: 1.07.2015).

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> Tamże (zachowano oryginalne formatowanie tekstu).



Powyższy fragment nie jest pozbawiony złośliwości. Ironiczne podejście do zjawiska przenika zresztą cały artykuł, który Zygmunt opatrzył dodatkowo współczesniającymi publikację zgryźliwym wstępem i posłowiem, w którym autor rozpacza nad ponowną erupcją popularności muzyki disco polo.

Dużo bardziej wyważona wydaje się rekonstrukcja historii gatunku dokonana przez Annę Kowalczyk na łamach „Wiedzy i Życia”<sup>5</sup>. Autorka wskazuje na „brukowe korzenie” tej muzyki, a za dalekich krewnych artystów disco polo uznaje przedwojennych podwórkowych poetów i ulicznych śpiewaków. Punktem stycznym obu nurtów jest w tej koncepcji repertuar, w którym przeważają „sentymentalne i frywolne piosenki o miłości”<sup>6</sup>. Olga Wachcińska w eseju *Disco polo kontynuacją folkloru? Rozwój muzyki chodnikowej i jej charakterystyka w kontekście rodzimej twórczości ludowej* zaznacza, iż repertuar brukowy łączył elementy folkloru tradycyjnego („tradycyjnej pieśni powszechnej, zwłaszcza miłosnej i zalotnej; [...] ludowej pieśni z zakresu obrzędowości weselnej; [...] pieśni obscenicznej, podszytej rubasznym humorem i niedwuznacznymi aluzjami”)<sup>7</sup> i miejskiego. Co ciekawe, przyglądając się losom piosenki popularnej w czasach PRL-u, Kowalczyk dopuszcza (choć nie mówi tego wprost) możliwość subwersywnego potencjału utworów, które nie pokrywały się z oficjalną linią ideologiczną, a były wciąż żywotną częścią społecznych praktyk, w których użytkownicy nie tylko przechwytywali dawne piosenki, ale również niejako zawłaszczali utwory pochodzące z nowego, odgórnie sterowanego repertuaru<sup>8</sup>.

Wśród powszechnie śpiewanych po wojnie piosenek pozostało dużo przedwojennych przebojów. Przy okazji rodzinnych uroczystości, spotkań towarzyskich, zabaw, ognisk itp. powstawały także nowe utwory, wykorzystujące czasem jakieś stare motywy czy oficjalny „repertuar nagraniowy”<sup>9</sup>.

Autorka zwraca również uwagę na praktykę zapisywania ulubionych tekstów piosenek w zeszytach, co – wraz ze sprzedawanymi przed wojną broszurami – miało stanowić rodzaj archiwum dla późniejszych wykonawców disco polo<sup>10</sup>. Kowalczyk wskazuje także na zwyczaj zapraszania na wesela i zabawy amatorskich lub półprofesjonalnych zespołów, które grały znane i popularne (również

<sup>5</sup> A. Kowalczyk, *Krótką historia disco polo*, „Wiedza i Życie” 1997, nr 9, dostępny także na stronie: <http://archiwum.wiz.pl/1997/97093200.asp>, (dostęp: 01.07.2015).

<sup>6</sup> Oczywiście repertuar przedwojennych śpiewaków był bardziej rozbudowany. Opiewali oni „życie ówczesnych miast i przedmieść, bohaterów zaulków, »zabawy na drewnianej sali«, a nawet kryzys gospodarczy”. A Kowalczyk, dz. cyt.

<sup>7</sup> O. Wachcińska, *Disco polo kontynuacją folkloru? Rozwój muzyki chodnikowej i jej charakterystyka w kontekście rodzimej twórczości ludowej*, „Warmińsko-Mazurski Kwartalnik Naukowy” 2012, nr 3, s. 87, dostępny także na stronie: [http://www.kwartalnik.wsiie.olsztyn.pl/sites/default/files/kwartalnik/2012/3/Kwartalnik3\\_2012\\_6.pdf](http://www.kwartalnik.wsiie.olsztyn.pl/sites/default/files/kwartalnik/2012/3/Kwartalnik3_2012_6.pdf), (dostęp: 01.07.2015).

<sup>8</sup> Wachcińska natomiast podkreśla, że czasy Polski Ludowej przyczyniły się do zamierania oryginalnej kultury ludowej, wraz z jej żywiołowością, „chropowatością” i „surową autentycznością”, co spowodowane było chęcią uczynienia z niej „narodowej wizytówki” owocującą „odgórnym sterowaniem folklorem” przez władze państwowe. Swoistą oazą okazały się środowiska polonijne, o których wspominam w dalszej części tekstu. Zob. O Wachcińska, dz. cyt., s. 88.

<sup>9</sup> A. Kowalczyk, dz. cyt.

<sup>10</sup> Tamże.

z radia i telewizji) szlagiery w zmienionych, uwspółcześionych aranżacjach, utrwalając tym samym „lokalne śpiewniki”. Instrumenty elektroniczne stopniowo zastępowały tradycyjny akordeon, gitarę i perkusję, aż do upowszechnienia się wraz z latami osiemdziesiątymi syntezatora oraz cyfrowych urządzeń umożliwiających programowanie sekwencji muzycznych bądź całych utworów. Łatwość w obsłudze skutkowałą powstawaniem kolejnych formacji, dla których jedyną szansą na zaistnienie w szerszej świadomości były, przywołane już przez Zygmunta, pocztówki dźwiękowe funkcjonujące poza oficjalnym obiegiem, a następnie kasety magnetofonowe<sup>11</sup>.

Kowalczyk wskazuje również na istotność „disco polonia”, czyli muzyki emigrantów grających utwory „pochodzenia ludowego, o frywolnej lub wręcz rubasznej treści, sentymentalne i rzewne przedwojenne szlagiery o miłości oraz patriotyczne piosenki pełne nostalgii”<sup>12</sup>, których nagrania trafiały do Polski i były rozprowadzane na czarnym rynku. Piosenki były proste, dowcipne lub nostalgiczne, „wykonywane w stylu muzyki weselnej” i często dobrze już znane, bo stanowiące popularny repertuar (*Panno Walerciu, Cyganieczka, Krakowianka*). Wśród gwiazd gatunku wymienić należy Małego Władzia z Chicago, Biało-Czerwonych, Bobby’ego Vintona czy Polskie Orły, których utwory – jak konstatuje autorka – najbardziej wpadały w ucho, a to z względu na rubasność (na przykład *Cztery razy po dwa razy*), a to ze względu na rzewność (*Biały miś, Taka mała*)<sup>13</sup>. To właśnie spopularyzowane przez nich piosenki nagrał w 1989 roku amatorski zespół Top One, jeden z tuzów muzyki disco polo, która na zawsze pozostanie symbolem transformacji ustrojowej i narodzin kapitalizmu w Polsce<sup>14</sup>.

Pierwsze firmy fonograficzne nastawione na zysk zainteresowały się muzyką „drugiego obiegu”, widząc w niej obarczoną niewielkim ryzykiem inwestycję. Faktycznie, jak zauważa Zygmunt:

Na początku lat 90. kasety i płyty z muzyką disco polo zaczęły się sprzedawać w ogromnych nakładach, nie do osiągnięcia dla innych gatunków muzyki. Z dnia na dzień nikomu nieznanym wykonawcom, przygrywającym wcześniej w remizach strażackich na wiejskich weselach i zabawach wyrastali na gwiazdy<sup>15</sup>.

Jako zagłębia „discopolowych talentów” Kowalczyk wymienia regiony białostocki i podwarszawski (głównie Żyrardów i Sochaczew). To w Żyrardowie powstała legendarna wytwórnia Blue Star założona przez Sławomira Skrętę (wcześniejszego właściciela hurtowni kaset), który zauważył potencjał komercyjny w niegasnącej

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> Kowalczyk i Wachcińska podkreślają ważny dla fenomenu popularności disco polo aspekt prawny – prawo autorskie nie było sprecyzowane (pierwsza po przełomie transformacyjnym ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych powstała dopiero w 1994 roku), nie pilnowano więc początkowo domowego kopiowania kaset trafiających w dalszy obieg.

<sup>15</sup> S. Zygmunt, dz. cyt.

popularności amatorskiej grupy Fanatic nagrywającej swoje przeboje domowymi metodami i zaproponował im współpracę. Na fali ich sukcesu do wytwórni zaczęli zgłaszać się kolejni wykonawcy. Granicą disco polo często zresztą zaczynały parać się zespoły, które nie odniosły sukcesu w innych gatunkach muzycznych (na przykład Bayer Full, BFC), wciąż pojawiali się także nowi artyści liczący na szybkie pieniądze<sup>16</sup>. Skręta, dzierżący hegemoniczną władzę na rynku muzyki dyskotekowej aż do 1994 roku, przysłużył się również jako popularyzator terminu disco polo. Niezadowolony ze źle kojarzącej się nazwy „muzyka chodnikowa” oraz prześmiewczego charakteru, jaki przybrała Gala Piosenki Popularnej i Chodnikowej (1992)<sup>17</sup>, sam zaczął organizować koncerty i ukuł nową nazwę dla gatunku. Wytwórnia zaczęła również wydawać płyty kompaktowe i produkować teledyski<sup>18</sup>, a jeden ze współpracowników Skręty założył pierwszy wiejski klub disco polo, którego popularność pozwoliła na utworzenie sieci dwudziestu dyskotek<sup>19</sup>.

Kowalczyk zauważa, że „disco polo podzieliło się na kilka nurtów”: większość wykonawców zaczęło grać muzykę zbliżoną do dance i techno, a część pozostała przy „ludowopodobnym” repertuarze<sup>20</sup>. Artykuł określa stan na rok 1997 i wydaje się, że kilkanaście lat później, w dobie renesansu disco polo, doszło w dużej mierze do swoistej fuzji tych dwóch nurtów, zwłaszcza w sytuacji, w której „ludowopodobną” warstwę tekstową zredukujemy głównie do rubaszności sprawnie połączonej z grzmiącymi bitami muzyki techno. Kowalczyk jako przyczynę popularności gatunku przywołuje „potwierdzenie poczucia swojskości, jak i światowości”<sup>21</sup>. Autorka zwraca uwagę na oddolny charakter sukcesu disco polo – podłożem są teksty piosenek często wywodzące się ze „starego, popularnie śpiewanego repertuaru” lub też takie, które „powtarzają narracyjne schematy” znanych i lubianych utworów<sup>22</sup>. Zwraca również uwagę na niewielki dystans między wykonawcą a odbiorcą – gwiazdy disco polo to nie niedostępne diwy, ale raczej ludzie bliscy środowiska, dla którego tworzą, co dodatkowo podtrzymuje wiarę w karierę „od pucybuta do milionera”<sup>23</sup>.

Poczuciu swojskości sprzyja także akceptacja i promowanie w tekstach piosenek przyjętego już przez odbiorców modelu obyczajowego, stylu myślenia, zachowania i gustów. Poza tym dość ważną zaletą disco polo jest spełniana przez nie funkcja identyfikacji regionalnej, a nawet narodowej.

<sup>16</sup> Zob. A. Kowalczyk, dz. cyt.

<sup>17</sup> Jak zauważa Kowalczyk: „spektakl, autorstwa znanego reżysera kabaretowego, pomyślany był jako kpina z gustu zwolenników tego rodzaju muzyki. Scenografia Sali Kongresowej realizowała stereotypowe wyobrażenia na temat kiczu i odpustowości, wykonawców ubrano w wymyślne stroje, a prowadzący koncert konferansjer pozwalał sobie na drwiny”. A. Kowalczyk, dz. cyt.

<sup>18</sup> Teledyski emitowano na antenie stacji telewizyjnej Polsat, w której zagościły programy *Disco Relax* (prezentujący utwory wykonawców zrzeszonych przez wytwórnię Blue Star) i *Disco Polo Live* (z piosenkami gwiazd z Green Star, białostockiej wytwórni muzycznej powstałej w 1995 roku).

<sup>19</sup> „Wcześniej wiejskie zabawy odbywały się zwykle w remizach strażackich lub okresowo pustych stodołach”. (A. Kowalczyk, dz. cyt.).

<sup>20</sup> Tamże.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> Tę „amerykańskość” w optymistycznej wierze w sukces próbuje, za pomocą licznych intertekstualnych nawiązań do amerykańskiej kultury, oddać film *Disco Polo* (2015) Macieja Bochniaka.

Wykonawcy szczerzą się tym, że śpiewają wyłącznie po polsku [co nie zmienia faktu, że nazwy większości zespołów są albo w języku angielskim, albo „przynajmniej” obco brzmią – dop. MR], a odbiorcy cieszą się muzyką tylko dla nich, „dla polskich ludzi”<sup>24</sup>.

Światowość ma tu natomiast polegać na nawiązywaniu do popularnych za granicą trendów muzycznych, profesjonalnego instrumentarium i ogólnego (rzekomego) poczucia, że „rodzime zespoły prezentują się nie gorzej niż zagraniczne, a ich utwory stają się przebojami nawet za Oceanem (nieważne, że tylko wśród Polonii)”<sup>25</sup>. Dodatkowo Kowalczyk, komentując odbywające się w Sali Kongresowej w Warszawie Gale Disco Polo, zauważa, że publiczność goszcząca na takim widowisku może poczuć się jak rodzaj „elity”, którą artyści od rozrywki mają za zadanie zabawić<sup>26</sup>, a już samo określenie koncertu „galą” zdaje się mieć na celu nobilitowanie wydarzenia. W przeciwieństwie do wielu złośliwych komentatorów, autorka podchodzi do zjawiska ze zrozumieniem – podkreśla jego ludyczny charakter, nie utyskując przy tym nad upadkiem kultury.

Przywoływana już wcześniej Olga Wachcińska, analizując utwory „klasyków” disco polo, wskazuje na podobieństwa między tym gatunkiem a muzyką ludową. Zauważa, że wiele z konstatacji Jana Stanisława Bystronia<sup>27</sup> pozostaje w mocy również w przypadku rodzimego odpowiednika italo disco. Chodzi głównie o prymitywizm formalny i treściowy – nieskomplikowanie, reprodukcyjność wątków i motywów, liczne uproszczenia i brak konkretności oraz typizację. Warto podkreślić również wagę hiperbolizacji i epitetów stałych<sup>28</sup>. Autorka wyróżnia cztery główne kręgi tematyczne organizujące treść discopolowych utworów: utwory o miłości<sup>29</sup>; „utwory o treści rubasznej, w których w sposób zawoalowany lub zupełnie otwarcie mówi się o miłości fizycznej, czasem bardzo wulgarnie”<sup>30</sup>; „afirmacja zabawy, wyrażająca się zwłaszcza w nawoływaniu do tańca w kręgu znajomych”<sup>31</sup>; „krąg odwołań do ojczyzny i postawy patriotycznej, do polskości i poczucia narodowej

<sup>24</sup> Tamże.

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> Tamże.

<sup>27</sup> Zob. J. S. Bystron, *Pieśń ludowa w Polsce*, Kraków 1925.

<sup>28</sup> Zob. O. Wachcińska, dz. cyt., s. 92–93.

<sup>29</sup> Wśród utworów o miłości można wyróżnić następujące motywy: (1) „Motyw miłości szczęśliwej, spełnionej”, (2) „Motyw wyznania, deklaracji uczuć, wzbogacony czasem informacją o poświęceniu w imię miłości”, (3) „Motyw miłości niespełnionej, rodzącej tęsknotę za obiektem westchnień”, (4) „Motyw miłości niemożliwej do spełnienia z powodu przeciwności losu”, (5) „Motyw rozstania, rozwijany dwutorowo: a) Rozstanie jest źródłem smutku i tęsknoty podmiotu mówiącego, b) Po rozstaniu osoba mówiąca w utworze szybko otrząsa się ze smutku i dostrzega pozytywne strony zakończenia związku”, (6) „Motyw zdrady”. O. Wachcińska, dz. cyt., s. 93–97.

<sup>30</sup> „Wiele tekstów z tej grupy wywodzi się z ludowej pieśni obscenicznej i z piosenki biesiadnej”. O. Wachcińska, dz. cyt.

<sup>31</sup> Tamże, s. 97.

wspólnoty” – który, jak zauważa, spotykany jest rzadziej niż pozostałe motywy<sup>32</sup>. Powtarzalność schematów generuje również typy bohaterów, które następująco podsumowuje Wachcińska: „Bohaterowie utworów muzyki chodnikowej to albo kochankowie ze swoimi miłosnymi perypetiami, albo spragnieni doznań amatorzy fizycznych zbliżeń, albo koryfeusze imprez tanecznych, albo wreszcie bliżej nieokreśleni rodacy, solidaryzujący się z narodem”<sup>33</sup>.

Autorka podkreśla również brak indywidualizacji bohaterów utworów, w których nawet forma pierwszoosobowa służy opowiadaniu „o przeżyciach, które potencjalnie mogą stać się udziałem każdego”<sup>34</sup>. Na podobną zależność wskazuje Rafał Sidorowicz w eseju *Językowy obraz kobiety w tekstach piosenek nurtu disco polo* – „ubogi zasób określeń odnoszących się do wyglądu to wynik panowania w tekstach disco polo tendencji do tworzenia wizerunku uniwersalnego”<sup>35</sup>. Uniwersalność, ogólnie pojęta wesołość i optymizm stanowią o sile repertuaru disco polo<sup>36</sup>.

Fakt, że popularność tego gatunku i jego obecność w mediach na chwilę przychyły, tłumaczy się zwykle przesytem. „Prostota utworów, ich niezróżnicowanie i uboga oferta artystyczna przegrały walkę o słuchaczy z prężnie rozwijającą się muzyką pop” – wyjaśnia Wachcińska<sup>37</sup>. Stwierdza – za Zygmuntem Staszczkiem<sup>38</sup> – że przyczyną spadku popularności mogła być również utrata wiarygodności wykonawców: „fani, ceniący muzykę chodnikową za jej autentyczny i familiarny charakter, zauważyli w końcu napiętnowane zdradą aspiracje artystów, którzy spod strzechy chcieli trafić na salony”<sup>39</sup>.

<sup>32</sup> Utwory te budują poczucie swojskości i solidarności, nierzadko czerpiąc z repertuaru polonijnego i harcerskiego. Zdarza się, że nawiązują do lokalnego patriotyzmu i regionalizmu (na przykład przywoływany przez autorkę *Chłop z Mazur* zespołu Boys). O. Wachcińska, dz. cyt., s. 98.

<sup>33</sup> Tamże, s. 99.

<sup>34</sup> Tamże, s. 100.

<sup>35</sup> R. Sidorowicz, *Językowy obraz kobiety w tekstach piosenek nurtu disco polo*, „Studia językoznawcze” 2003, t. 2, s. 334. Autor, analizując utwory z lat 1990–1998, wyróżnia dwa typy przedstawień: bogini i niewolnica („taka postać wykreowana jest w tekstach piosenek wykonywanych przez kobiety, najczęściej w formie apostrofy do ukochanego”, s. 331). Wskazuje również na interesujący paradoks w opisywaniu postaci kobiecych: „kobieta idealna ma więcej cech negatywnych niż pozytywnych. Tak naprawdę nie jest więc kobietą idealną, lecz idealizowaną, a jej negatywne cechy bezpośrednio motywują zachowania adoratora. Pośrednio służą budowaniu fabuły, akcji »dziania się« w utworze” (s. 334–335).

<sup>36</sup> Co jednak istotne, a co podkreśla Wachcińska, mimo licznych podobieństw nie należy upatrywać w tym gatunku kontynuacji muzyki ludowej. Powołując się na Rocha Sulimę, autorka stwierdza, iż „w charakterze tego nurtu i związanej z nim obyczajowości upatrywać należy raczej ostatecznego kresu kultury chłopskiej – elektroniczna obróbka materiału folklorystycznego równoznaczna jest z nieodwracalnym końcem komunikacji opartej na słowie”. O. Wachcińska, dz. cyt., s. 101.

<sup>37</sup> Tamże, s. 91.

<sup>38</sup> Zob. Z. Staszczek, *Wyobcowali się*, [w:] *Czy zmierzch kultury ludowej?*, wyb. i oprac. S. Zagórski, Łomża 1997.

<sup>39</sup> Tamże.

## Deliryczna prostota

Napięcie między swojskością i światowością cechuje się w przypadku discopolowych utworów wyjątkową dynamiką, która ujawnia się zwłaszcza w wideoklipach. Warto przyrzeć się ewolucji audiowizualnych reprezentacji muzyki tego nurtu – tworzą one pewne continuum coraz bardziej hiperbolizowanych (*sic*) motywów. Interesującym przykładem inicjującym moje rozważania jest utwór Shazzy – *Bierz co chcesz*<sup>40</sup>.

Akcja teledysku rozgrywa się na dwóch planach: realistycznym i subiektywnym. W planie realistycznym akcja prezentowana jest za pośrednictwem zdjęć przyspieszonych, sugerujących, że bohaterka spóźnia się do pracy oraz że czas w niej spędzony dłuży jej się. Można to również tłumaczyć chęcią pomieszczenia jak największej liczby wydarzeń w relatywnie krótkim czasie. Naszym oczom najpierw zostają pokazane obute stopy przebierające z nadnaturalną prędkością, a następnie źle sfilmowane, z niepasujących do siebie ustawień kamery (złamanie osi akcji) i niedobrze zmontowane kolejne obrazy – cała postać Shazzy<sup>41</sup>, jej wejście do piekarni oraz zakładanie białego fartucha. Zostaje nam również pokrótce zaprezentowana przestrzeń – widzimy półki z pieczywem, biurko, przy którym siedzi bohaterka, pojawia się także przebitka na bułki, która sprawia wrażenie przypadkowej (prawdopodobnie mamy do czynienia z montażem „na linii spojrzenia”, ale ze względu na przyspieszenie trudno jest jednoznacznie stwierdzić, czy postać faktycznie patrzy w kierunku wypieków, czy też nie). Za sprawą zbliżenia na zamysłoną twarz bohaterki przenosimy się (wykorzystany zostaje tu efekt przenikania, z którego twórcy klipu nader chętnie później korzystają) do świata jej wyobraźni. Shazza przegląda się w lustrze (w złotej ramie) i przymierza drogą (wartość przedmiotów twórcy sygnalizują poprzez ich rozmiar) biżuterię<sup>42</sup>, marząc o wielkiej miłości.

Przestrzeń, w której znajduje się kobieta, jest nierealistyczna, a wszystko pokrywają czerwone draperie. Nagle w lustrze, oprócz odbicia bohaterki, pojawia się postać mężczyzny ubranego we frak. Kobieta wydaje się go jednak nie zauważać – w kolejnym ujęciu (zmiana ustawienia kamery ujawnia ponownie obecność mężczyzny) niezrażona nadal przymierza sznur pereł. Refrenowi towarzyszy scena, w której bohaterka kroczy białym korytarzem (montaż wewnątrzkadrowy) oświetlonym mrugającymi lampkami, zrzucając z siebie futro (zdaje się, że w lamparcie cętki). Gdy Shazza staje z prawej strony kadru, następuje transfokacja do planu bliskiego, a z lewej strony pojawia się ponownie mężczyzna we fraku. Efekt prze-

<sup>40</sup> Zachowana pisownia oryginalna. Utwór pochodzi z płyty *Egipskie noce* (1995), która okazała się najlepiej sprzedającą się płytą wokalistki. Zob. <http://shazza-pop.pl/ti/ALBUMY.htm>, (dostęp: 25.07.2015). Tytuł albumu jest zresztą ściśle powiązany z pseudonimem scenicznym Magdaleny Pańkowskiej, którą zainspirował seans *Faraona* (1965) Jerzego Kawalerowicza; „Shazza była kochliwą kapłanką ze świątyni Abu Simbel zesłaną na pustynię za romanse”. Zob. <http://www.voxfm.pl/artysta/shazza/10328>, (dostęp: 25.07.2015).

<sup>41</sup> Na potrzeby analizy oraz ze względu na wcześniejsze ustalenia o familiarności gwiazd disco polo utożsamiam wokalistkę z odgrywaną przez nią bohaterką.

<sup>42</sup> Jeden z naszyjników kojarzy się zresztą ze starożytnym Egipcem.

nikania przenosi nas z powrotem do szarej rzeczywistości bohaterki, gdzie obsługuje ona kolejnych klientów. Ekspedientka pakuje pieczywo do torebek foliowych (przyspieszona projekcja dodaje tej czynności zapału), aż w końcu w drzwiach pojawia się (efektownie spocony – zapewne od ciężkiej pracy) mężczyzna w rozchełstanej koszuli, taksujący wzrokiem bohaterkę. Szybkie zbliżenie na szeroko otwarte w zachwycie oczy kobiety wywołuje kolejne przenikanie, które przenosi widza w świat jej wyobraźni.

Następne ujęcie przedstawia obraz zaiste osobliwy – stojąc za trudnym do zidentyfikowania, czarnym rekwizytem, Shazza pokazuje nagie ramiona, po lewej stronie natomiast na okrągłym kloszu świecącej na czerwono lampy zatknięty jest czarny kapelusz z finezyjnym kwiatem. Bohaterka przesuwa się nagle w lewą stronę, gdzie pojawia się kolejny kapelusz, tym razem czerwony i usytuowany na niebieskiej lampie. Następne kroki odsłaniają kolejne kapelusze (światło zmienia kolor na zielone i różowo-czerwone). Nie jest to koniec budzącej konfuzję scenografii. W kolejnej scenie Shazza pojawia się na dalszym planie w wąskim przesmyku w centrum kadru, na tle żółtych *lightboxów*. W toku refrenu okazuje się, że stoi ona na niebieskich schodach, z których zaczyna rytmicznie schodzić (znów montaż wewnątrzkadrowy). Na bliższym planie znajdują się ściany z nieruchomych kadrów przedstawiających oczy (jak można się domyślić, należą do mężczyzny marzeń), ułożone niczym klocki – jeden na drugim. Na tę mozaikę wklejono słabo widoczne, świecące na zielono latarnie uliczne. Nagle „ściany” rozsuwają się (kadry zwężają się, zniekształcając demonicznie oczy), a osnuta dymem bohaterka podchodzi bliżej kamery, energicznie bujając się do muzyki.

Znów wracamy do rzeczywistości. Mężczyzna wrzuca bułki do koszyka, nie puszczać wzroku z ekspedientki, która również intensywnie mu się przygląda. Obserwujemy ich w zaprezentowanych za pomocą serii kontrując zbliżeniach okraszonych przebitką na rozsypujące się po ladzie monety, by po sekundzie wrócić do obrazu przedstawiającego twarz mężczyzny, którego usta rozciągają się w szelmowskim uśmiechu. Kolejny efekt przenikania znów przenosi nas w przestrzeń wyobraźni bohaterki, tym razem siedzącej w otoczeniu płonącej świeczki i drinka. Obraz znów przenika się z kolejnym – widzimy teraz wokalistkę w szerszym planie, zostaje nam ujawnione, że wraz z nią przy stoliku siedzi mężczyzna we fraku, a wszystkiemu przyświeca czerwony neon z napisem „albatros”. Para wznosi toast, a po następnym przenikaniu widzimy męską dłoń spoczywającą na damskiej. Transfokacja wsteczna prezentuje nam rozmawiającą parę oraz dobijających się do zamkniętych drzwi potencjalnych klientów piekarni, by znów wrócić do inicjującego kadr obrazu dwóch dłoni.

W tym momencie następuje kolejny krótki *mindscreen* bohaterki – para namiętnie dotyka się na tle wielkiego księżycy, na co nałożony zostaje obraz rąk ugniatających ciasto. W kolejnym ujęciu Shazza podaje mężczyźnie bochenek chleba, w tym samym momencie on zza pleców wyciąga bukiet kwiatów. Bohaterka z wrażenia upuszcza chleb na ladę. Po chwili oboje wychodzą z piekarni. Ponowne przenikanie prezentuje nam mężczyznę otwierającego wokalistce drzwi samo-

chodu (eleganckiego jaguara z zagranicznym numerem rejestracyjnym) w scenarii zaiste noirowej – smuga światła wygląda, jakby przecinał ją cień obracających się ramion wiatraka w szybie wentylacyjnym (choć tak naprawdę jest to tylko dyskotekowe światło), wszystko jest zadymione, a podłóże, na którym stoi auto, wilgotne od deszczu. W planie realistycznym bohaterowie również wsiadają do samochodu (na bagażniku znajduje się drabina i miotła, co sugeruje, że mężczyzna pracuje jako robotnik przy remontach), jest to jednak już zwykła, stara skoda na polskich numerach. Para odjeżdża w stronę zachodzącego słońca, a klip kończy się przyciemnieniem.

Warto zauważyć, że teledysk posiada wyraźną, prostą kompozycję – sceny z planu realistycznego rozgrywają się podczas fragmentów muzycznych pomiędzy zwrotkami (co może też poniekąd tłumaczyć użycie przyspieszenia), tymczasem plan subiektywny obserwujemy wtedy, kiedy wokalistka śpiewa. Można by uznać tę metodę za sugerującą pewien wymiar symboliczny – Shazza to zwykła dziewczyna, którą dopiero muzyka, kreowana tutaj na powiązaną ściśle ze sferą marzeń, czyni kimś wyjątkowym. Metoda wykorzystana przez twórców klipu – a więc rozbięcie narracji na dwie płaszczyzny – doskonale prezentuje również przenikanie się swojskości i światowości. Wszystkie postacie pojawiające się w teledysku stanowią grupę odbiorców muzyki tworzonej przez wokalistkę, która sama wciela się w kobietę pracującą, w – aż chce się to powiedzieć w kontekście miejsca akcji – zwykłego zjadacza chleba, praktycznie niewyróżniającego się z tłumu. Światowość natomiast przejawia się w planie subiektywnym, w sferze marzeń i dążeń zarówno bohaterki, jak i słuchaczy muzyki. Ikonografia wykorzystana w teledysku – choć na dobrą sprawę wpisująca się w rejestr surrealistyczny (ściana z oczu, kapelusze na lampach, ugniatanie ciasta jako metafora aktu seksualnego), a za sprawą (być może przypadkowego) wykorzystania estetyki noir ocierająca się o absurd – konotuje marzenia o bogactwie i sukcesie, ale przede wszystkim pragnienie miłości, a zatem coś bliskiego widzowi. Jeśli zaś chodzi o wykorzystanie nowoczesnych, jak na tamte czasy, technologii – wspomniana już powyżej rozsuwająca się ściana musiała robić na widzach wrażenie jako jedno z pierwszych wykorzystania komputerowych efektów specjalnych w polskim wideoklipie.

Drugi teledysk z pierwszej fali disco polo, któremu warto się przyjrzeć, to *Jeśś szalona* zespołu Boys. Nie jest to wprawdzie klip tak interesujący i nasycony metaforami jak poprzedni, ale stanowi ważny punkt w rozwoju teledyskowej estetyki gatunku. Zespół Boys, co sugeruje już sama nazwa, czerpał z trendu, który – mimo prób przeszczepienia na rodzimy grunt – nie przyjął się na stałe w Polsce: popularności *boysbandów*<sup>43</sup>. Klip do niezapomnianego szlagieru zawiera więc wiele

<sup>43</sup> Triumfy w owym czasie święcił założony w 1984 roku zespół New Kids on the Block, który przetrwał szlaki Backstreet Boys i \*NSYNC, powstałym odpowiednio w 1993 i 1995 roku i cieszącym się ogromną popularnością w drugiej połowie lat 90. Relacje między disco polo i *boysbandami* wymagałyby zresztą pogłębionej analizy, która mogłaby zaowocować interesującymi wnioskami.



scen tańca synchronicznego członków formacji<sup>44</sup>. Panowie tańczą na brzegu morza i przy betonowych falochronach tworzących plastyczne tło. Ich choreograficzne popisy filmowane są między innymi z ptasiej perspektywy, co ujawnia fakt, że budżet na zrealizowanie teledysku musiał być nie najmniejszy. Od początku wiadomo, że to Marcin Miller jest frontmanem grupy, gdyż to jedyna męska postać pojawiająca się solo i śpiewająca w stronę kamery. Również tutaj mamy do czynienia ze scenami na poły onirycznymi, jakby wspomnieniami o ukochanej – efekt ten został uzyskany przez rozjaśnienie ujęć, które prezentują nam zmysłowy taniec kobiety (w ramach którego zdejmuje ona część odzieży; granice przyzwoitości nie zostają jednak przekroczone).

Frapujący jest fakt, że twarz dziewczyny jest początkowo właściwie niewidoczna, jakby spowita mgłą podkreślającą tylko pozostałe przymioty jej ciała; sporo jest natomiast ujęć skupiających się na rytmicznie poruszających się pośladkach odzianych w krótką sukienkę. Trzeba jednak przyznać, że dbałość o ciągłość wizualną jest tu znacznie większa niż w przypadku teledysku Shazzy, w którym można znaleźć wiele szkolnych błędów realizacyjnych. Mimo romantycznego, jasnego, rozmywającego kontury światła kompozycja kadru sprawia, że na jego peryferiach widzimy wokalistę, który obserwuje taniec ukochanej. Utrzymany zostaje również schemat ujęcie – przeciwuście (twarz mężczyzny – pośladki kobiety).

Wraz z refrenem wkraczamy w nową lokalizację – Miller śpiewa na łodzi stylizowanej na piracki statek (informację tę pozyskujemy dzięki zoomowi na czarną banderę z czaszką i skrzyżowanymi piszczelami) żeglujący po morzu. W kolejnych ujęciach widzimy też pozostałych członków zespołu cieszących się rejsem (można dojść do wniosku, że wokalista i jego koledzy nawet nie spotkali się w trakcie kręcenia tych zdjęć) oraz polską flagę zatknietą na rufie łodzi. W końcu, po półtoręj minucie trwania klipu, wybranka zostaje nam przedstawiona w całej okazałości. Kobieta biegnie w kierunku, który – jak się domyślamy – jest punktem widzenia bohatera, by po chwili zatrzymać się i spojrzeć przez ramię. Następuje cięcie i w kolejnym ujęciu widzimy jej roześmianą twarz. Zmontowanie tych dwóch fragmentów może budzić pewien dysonans odbiorczy – do kogo biegnie postać lub, jeśli biegnie do ukochanego, to do kogo się odwraca? Kolejna scena, znów w formie rozbielonych obrazów, prezentuje oblubienicę, tym razem w okularach przeciwsłonecznych, zakładającą na szyję różowe, dmuchane koło ratunkowe, prawdopodobnie z nadmorskiego sklepiku z suvenirami. Następuje ponowne przejście do wydarzeń z mieszkania, gdzie tańczy ona dla ukochanego – powraca zatem oniryczna estetyka.

W kolejnej scenie twórcy klipu pokazują parę bohaterów nad brzegiem morza. Sekwencja zostaje utrzymana w tonie retrospekcji za idylliczną przeszłością

<sup>44</sup> Warto zaznaczyć, że zespół był czołowym reprezentantem specyficznego sposobu tańczenia wciąż identyfikowanego z tym gatunkiem muzycznym. Choć choreografie wywodzą się z *fitness dance* i tańca nowoczesnego, tancerze po dziś dzień towarzyszący występom discopolowych gwiazd mają podobnie „miękkie” kolana, a ruchy ich rąk rzadko kiedy są wykończony, przez co przypominają swobodne wymachiwanie kończynami.

– kobieta wskazuje partnerowi na barana, mężczyzna nosi ją na rękach, wpadają razem do morza. Dość zaskakująca okazuje się progresja kolejnych ujęć: pierwsze przedstawia plażę, na której spod piasku wyłaniają się damskie pośladki odziane we wzorzysty kostium kąpielowy, dopiero w drugim widzimy twarz właścicielki, a w trzecim odjazd kamery zaczyna się od brzucha, przez biust, by skończyć na promiennym uśmiechu, co niejako ujawnia hierarchię istotności atrybutów kobiecego ciała. Po przebitce na Millera z sekwencji oniryczno-mieszkańowej wracamy do tańczących członków zespołu zaprezentowanych zarówno w zbliżeniach, które mogą sprawiać wrażenie przypadkowych (kanoniczne dla klipów disco polo ujęcia na klamry męskich pasków), jak i w planach ogólnych, z żabiej (na tle słońca członkowie zespołu zyskują walor abstrakcyjnych, roztańczonych kształtów) i ptasiej pespektywy; warto również wspomnieć o decentrycznym kadrowaniu. Jedyny właściwie fragment, który w jakikolwiek sposób oddaje *clou* tematyczne utworu (a więc: „jesteś szalona”), to sekwencja montażowa prezentująca bohaterkę z pomalowaną farbami twarzą – wśród deseni znajduje się klauni makijaż i napis „Boys” wymalowany na czole. Zagadkowe jest zestawienie zdjęć kręconych na łodzi<sup>45</sup> z tymi przedstawiającymi bohaterkę, która w kostiumie kąpielowym siada za kierownicą spycharki (scena zainicjowana oczywiście zbliżeniem smukłej nogi) i macha wesoło do widza – pozostaje tłumaczyć to „szaleństwem” postaci. Teledysk kończy się odpływającym w stronę horyzontu statkiem i planszą z nazwą zespołu, która stanowi klamrę kompozycyjną teledysku<sup>46</sup>.

Forma wideoklipu jest bardzo prosta, co koresponduje z nieskomplikowaniem warstwy tekstowej, która może tłumaczyć wszelkie niekonsekwencje inscenizacyjno-logiczne (w końcu ukochana jest „szalona”). Klip prezentuje postać kobiecą w sposób fragmentaryczny, fetyszyzując atrybuty ciała i spychając na dalszy plan twarz bohaterki, jej osobowość sprowadzając natomiast do tytułowej cechy<sup>47</sup>, jednak w porównaniu z nowszymi realizacjami i tak pozostaje subtelny. Swojskość manifestuje się tutaj w miejscu akcji (mieszkanie, polskie morze, biało-czerwona flaga na statku), „zwykłym” wyglądzie zarówno członków zespołu, jak i „szalonej” dziewczyny zasiadającej za kierownicą maszyny na pierwszy rzut oka wyglądającej jak traktor (a więc – „zwykle” narzędzie pracy rolnika). Temat utworu znów jest uniwersalny i dający odbiorcom możliwość wielopłaszczyznowego utożsamienia się. Elementami świadczącymi o światowości są natomiast: kreowanie się zespołu na *boysbandy* święcące sukcesy na zagranicznym runku muzycznym, dość egzotyczna lokalizacja, jaką jest piracka łódź, oraz wykorzystanie takich środków technicznych jak kran, z którego filmowano sporą część scen tanecznych.

<sup>45</sup> W ujęciach portretujących wokalistę często widzimy niezidentyfikowane brązowe kształty znajdujące się na pierwszym planie. Wydaje się, że są to uchwyty koła sterowego statku.

<sup>46</sup> Krój pisma wykorzystany w nazwie zespołu, jak i zielona poświata ją okalająca, budzą dość mylące skojarzenia z Irlandią.

<sup>47</sup> Zob. L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. Joanna Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992.

## Ekstaza hiperrealności

Renesans, który muzyka disco polo przeżywa ostatnio, wydaje się zastanawiający w świetle przytaczanych przeze mnie wcześniej ustaleń. Jeśli o spadku popularności decydowało poczucie zdrady dokonanej przez gwiazdy, być może powrót gatunku należy rozumieć jako pewną paradoksalną dojrzałość słuchaczy, dla których bardziej istotna jest uniwersalność i familiarność repertuaru niż możliwość utożsamiania się z twórcą (którego persona przestaje być podstawą identyfikacji). Przyglądając się bliżej wykonawcom, zauważymy, że wielu z nich czuje się niezręcznie przed kamerą, o czym świadczą ukradkowe spojrzenia rzucane w bok, jakby tylko oczekiwali na koniec ujęcia. Nie jest to oczywiście reguła, bo ojciec chrzestny discopolowej rezurekcji – Radosław Liszewski, wokalista grupy Weekend, której hit *Ona tańczy dla mnie* zawładnął audiowizualnymi środkami masowego przekazu oraz polskimi parkietami – porusza się przed kamerą z dużą swobodą. Rzeczonemu wykonawcy „uważa, że za sprawą coraz mądrzejszych, fajniejszych tekstów ludzie na nowo zakochali się w tej muzyce”<sup>48</sup>, co w kontekście popularności takich hitów jak *Cipuleńka* formacji Sebiei wydaje się brzmieć nieco zbyt optymistycznie. Można wręcz odnieść wrażenie, że współcześnie twórcy disco polo konkurują ze sobą w generowaniu kontrowersji i schlebieniu gustom spragnionych pieprzyku słuchaczy.

Choć we współczesnych wideoklipach wciąż spotkamy mniej lub bardziej złożone fabuły (niektóre nawet zdają się prezentować subtelnie autoironiczne czy anegdotyczne podejście), najpopularniejsze są takie, których akcja toczy się w klubach, w atmosferze dobrej zabawy i otoczeniu roznegliżowanych kobiet. Przykładem tego trendu jest klip do utworu *Miód Malina* zespołu Mig<sup>49</sup>. W pierwszym scenie zostaje nam zaprezentowana urodziwa blondynka – z włosami zaplecionymi w dwa warkoczki, ubrana w białą bluzkę i wzorzystą spódnicę, co ma konotować ludowość – spacerująca alejką między krzakami malin. W kadrze zostaje również zakomponowana nazwa zespołu i tytuł utworu, niczym filmowa plansza tytułowa<sup>50</sup>. Dziewczyna wypielęgowaną dłonią z długimi paznokciami zrywa malinę z krzaczka. W kolejnym ujęciu (*jump cut*) widzimy, że towarzyszy jej karzeł z kością, do której zostaje wrzucony owoc. Mężczyzna patrzy na blondynkę rozmarzony. Kolejne ujęcie prezentuje upadający koszyk i rozsypujące się po trawie maliny, a następnie goniącą się parę.

Cięcie przenosi nas w kolejną scenę, gdzie w otoczeniu zastępu dziewcząt w kostiumach kąpielowych kroczą członkowie zespołu (jeden z nich ma na sobie t-shirt z napisem „Super star” i zawiadaczko przekręconą na bok czapkę z daszkiem, co nadaje mu chłopięcy wygląd) sprawiający wrażenie krzepkich panów dobijających czterdziestki. Zbliżenie prezentuje frontmana zespołu, a następnie pośladki dziew-

<sup>48</sup> Zob. K. Dobroszek, „*Bajao Bongo, hej!*” Czyli jak disco-polo podbijalo serca Polaków, <http://www.polskatimes.pl/arttykul/3614187,bajao-bongo-hej-czyli-jak-discopolo-podbijalo-serca-polakow,1,id,t,sa.html>, (dostęp: 01.07.2015).

<sup>49</sup> Tytuł – będący jednocześnie cytatem z refrenu – to oczywiście dobrze wszystkim znane sformułowanie.

<sup>50</sup> Jest to wciąż popularny trend, również w zagranicznych teledyskach.

czą w kostiumach. Można odnieść wrażenie, że mamy do czynienia z montażem „po spojrzeniu”, jednak między kołyszącymi się biodrami widać niebieskie odzienie jednego z wykonawców, okazuje się zatem, że kamera znajduje się za nimi. Cięcie ponownie pokazuje nam członków zespołu, następnie znanego już z początkowej sekwencji karła – w rozpiętej białej koszuli, z wyeksponowanym na piersi złotym krzyżykiem. Trzyma w ustach cygaro (*sic*) i – zapatrzony na dziewczyny – nie zauważa, że niebieski drink zaczyna wylewać mu się ze szklanki. Kolejne ujęcia wyglądają następująco: pośladki, twarz jednej z dziewczyn, drugi członek zespołu, pośladki, piersi, karzeł<sup>51</sup>. Dopiero po tej sekwencji rozpoczyna się piosenka i dowiadujemy się, dokąd też idą bohaterowie: „uderzam na imprezę, bo tam nie będę sam” – śpiewa wokalista w otoczeniu dziewcząt tańczących na odkrytym basenie. „Zawieszam nagle oko na widok jednej z dam” – tu wraca wcześniejsze ujęcie z zapatrzonym karłem (redundancja).

Członkowie zespołu Mig idą na basen, by rozkręcić tam zabawę w towarzystwie pięknych pań. Co ciekawe, poza nimi i karłem w teledysku nie ma żadnych innych mężczyzn, jest za to wiele kobiet, których wdzięki są nam natrętnie prezentowane w zbliżeniach. Aby nie potęgować wrażenia, że głowy obecnych na basenie pań są mniej atrakcyjne od reszty ich ciał, ich twarze lub ujęcia w ogólniejszych (wciąż bliskich) planach są zwykle zmontowane na tyle przypadkowo, że domyślamy się, do kogo należą dane piersi i pośladki, rozpoznając właścicielki po modelach kostiumów kąpielowych, w związku z tym pytanie zawarte w refrenie piosenki: „Co to jest za dziewczyna? / Czy ktoś podpowie mi?”, staje się – paradoksalnie – również udziałem publiczności.

Teledysk dość przewrotnie prezentuje role poszczególnych członków zespołu – lider śpiewa (w otoczeniu wianuszka mniej lub bardziej znudzonych pań; działa tu schemat – im dalej od kamery, tym większe zniechęcenie uczestniczek), mężczyzna w czapce z daszkiem miksuje utwór (w otoczeniu dwóch kobiet trzymających mu sprzęt, walcząc jednocześnie z koszulą, którą wskakujący do basenu karzeł – wciąż z cygarem w ustach – zarzucił mu na głowę), trzeci mężczyzna (który w sekwencji początkowej pojawił się w osobnym zbliżeniu) siedzi na leżaku i podśpiewuje refren wraz z liderem, podczas gdy wokół niego kołyszą się rytmicznie pośladki. Impresyjne obrazy są ze sobą zmontowane bez zbytnej dbałości o ciągłość – dystans czasowy między tymi ujęciami, które znajdują się zwykle w jakiejś relacji ze sobą, jest na tyle długi, że i tak błahe połączenia dodatkowo się jeszcze rozmywają (na przykład można dojść do wniosku, że rzucona na miksującego muzykę członka zespołu koszula leci bardzo długo, bo między jeden a drugi obraz wmontowano jeszcze przebitkę na wokalistę, a cała sekwencja lotu została zaprezentowana w zwolnionym tempie). Wykorzystanie *slow motion* jest zresztą dość natrętne, zwłaszcza przy nie do końca zrozumiałym fetyszyzowaniu postaci karła, który zostaje uprzedmiotowiony tak samo jak rozneglizowane tancerki. Obecność tego bohatera jest dość

<sup>51</sup> Rekonstruowanie wydarzeń ujęcie po ujęciu byłoby dość jałowe, ponieważ są one w tym wideoklipie naprawdę krótkie, dlatego w dalszej części analizy będę się raczej skupiała na konkretnych fragmentach.

zagadkowa, tak samo jak jego relacja z tekstem utworu – początkowo sugeruje nam się bowiem, że będzie on w sposób redundantny wizualizował treść piosenki, tymczasem bohater staje się przedmiotem dość osobliwych wydarzeń. Stojąc na brzegu basenu, inicjuje – trochę na zasadzie *aqua aerobica* – synchroniczne machanie i klaskanie rękami (wciąż z obowiązkowym cygarem w ustach). Trzeba jednak przyznać, że oddaje on entuzjastyczne nastawienie dużo lepiej niż wokalista zespołu, który śpiewa z dość zakłopotaną miną, uśmiechając się z rzadka i nieśmiało (w przeciwieństwie do swojego kolegi z leżaka).

Zadowolenie bohatera przejawia się zwłaszcza w zestawieniach przywodzących na myśl efekt Kuleszowa: biust i/lub pośladki – twarz karła (cygaro obowiązkowo w kadrze). Co ciekawe, w pewnym momencie zaprezentowane zostają (oczywiście krótkie, z dwóch różnych ustawień kamery, w ramach doskoku po osi i również w zwolnionym tempie) ujęcia przedstawiające dziewczynę jedzącą – wbrew tytułowi – truskawkę, czemu towarzyszą wodne rozbryzgi wywołujące dość jednoznaczne skojarzenia.

W tym niemalże czterominutowym teledysku większość prezentowanych obrazów zostaje wykorzystana kilkakrotnie, co wywołuje efekt pewnej monotonii, ale i familiarności – bazuje się tutaj na pewnym przyzwyczajaniu widza nawet do najbardziej niecodziennych wydarzeń (nieczęsto widuje się karła na basenie). Można się również dopatrzeć klamry narracyjnej – w pewnym momencie karzeł z koszulą przewieszoną przez ramię wykonuje (w *slow motion*) przywołujący gest ręką, podchodzi do niego blondynka (znana już z początku klipu), która uczestniczyła także w zabawie na basenie. W kolejnych ujęciach widzimy ją już jednak nie w kostiumie kąpielowym, ale we wzorzystej spódnicy i białej bluzce, trzymającą, w sposób cokolwiek władczy, dłoń na klatce piersiowej mężczyzny (zostaje to zaprezentowane za pomocą nagłego zbliżenia), który w końcu splata ręce na piersiach, by ujawnić trzymane między palcami maliny (*sic*). Wszystkiemu towarzyszą oczywiście przebitki na tańczące wśród malowniczych rozbryzgów wody dziewczęta. Teledysk kończy się reprojekcją plusku (wywołanego chyba wcześniejszym skokiem do wody), oczywiście w zdjęciach zwolnionych, zbliżeniem na usta cmokającego mężczyzny oraz planszą z reklamą ośrodka, w którym klip został nakręcony.

Przejawy swojskości nie są tutaj aż tak oczywiste, choć poniekąd rzucają się w oczy – owszem, mamy dobrą zabawę i piękne, polskie dziewczęta (hołdowanie powszechnemu przekonaniu, że Polki są najpiękniejsze) oraz członków zespołu, swojski jest również sad z krzewami malinowymi i utrzymany w folkowej stylistyce strój blondynki z warkoczami. To, co wychodzi jednak na pierwszy plan, to światowość wynikająca z jednej z najpopularniejszych klisz wideoklipów z muzyką taneczną – imprezy na basenie<sup>52</sup>. Wydaje się natomiast, że nieuzasadniona obecność karła działa jedynie na zasadzie chwytu uduziwiającego, co budzi pewne

<sup>52</sup> Bardziej światowo byłoby tylko, gdyby basen znajdował się na dachu wieżowca stojącego w centrum dużego miasta.

wątpliwości natury etycznej<sup>53</sup>. Liczba zdjęć zrealizowanych w zwolnionym tempie ujawnia możliwości techniczne i finansowe realizatorów, niestety manieryczne wykorzystanie tego środka, nawet w najbardziej banalnych sytuacjach, powoduje, że traci on jakąkolwiek funkcję, zwłaszcza estetyczną. Ornament ten, wraz z powtarzającymi się wciąż krótkimi ujęciami, wywołuje raczej znużenie, a nie ekscytację lub zaangażowanie.

O ile poprzedni przykład był relatywnie niewinny, nie można tego powiedzieć o teledysku do utworu *Siedemnastki*<sup>54</sup> Tomasza „Niecika” Niecikowskiego. W swoim poprzednim hicie, *Czterech osiemnastkach*, wykonawca nosił strój rajdowca, tym razem występuje w ubraniu pirata. Klip rozpoczyna się i kończy (kolejna kłamra narracyjna) gościnnym występami Gracjana i Rolanda, osobowości internetowych i telewizyjnych, którzy zapowiadają utwór (Gracjan), cytują dwuwiersz refrenu (Roland) oraz przypominają – w formie piosenki – czyj teledysk mogliśmy obejrzeć (Gracjan). Następnie widzimy dziewczęta odziane jedynie w szorty, skąpe topy lub biustonosze, wsiadające na drewnianą łódź o nazwie „Nieuchwytny”<sup>55</sup>, gdzie czeka już na nie wokalista. Te same kobiety pojawiają się w przebitych, w których – już w samych kostiumach – zmysłowo tańczą na wyspach na warszawskim odcinku Wisły. Ujęcia te zmontowano naprzemiennie z „rodzinnym” ujęciem bujającej się do rytmu na drewnianej łodzi grupy, z Niecikiem w centrum kadru. Wokalista w jednej ręce trzyma plastikową szabelkę, drugą zaś pokazuje wyprostowany kciuk jako oznakę (auto)aprobaty.

W ujęciach z wyspy pojawia się również dziewczyna uczesana w dwa kucyki, wystylizowana na szkolną kujonkę, podrygująca przed leżakiem, na którym już za chwilę rozparty i zadowolony będzie siedział wokalista, mając na sobie jedynie kąpielówki. Być może należy to odczytać jako swoisty postęp, bo już nie tylko tancerki obnażają się w teledysku – czyni to również jego gwiazda, prezentując tym samym pełnię samozadowolenia i pewności siebie. Na drugim planie widzimy natomiast zakradające się na czworakach dziewczyny w kostiumach. Cztery bardzo szybko zmontowane, krótkie ujęcia przedstawiające Niecika, który wykonuje dziwne pozy w otoczeniu tancerek, przenoszą nas na płynącą po Wiśle łódź. Trudno doszukiwać się jakiegokolwiek fabuły, jest to jedynie zestaw impresyjnych obrazów w mniejszym lub większym stopniu oddających treść piosenki. Mają one – w sposób, który wykonawca uznał za dowcipny – komentować tekst. Za przykład może posłużyć moment, w którym – na słowo „strzał” – Niecik przechodzi w cylindrze i z laseczką koło szpaleru odwróconych tyłem kobiet i klepie

<sup>53</sup> Wizualne fetyszycowanie postaci o nienormatywnej cielesności sytuuje ją w roli osobliwości, nie dając możliwości stania się osobą. Zob. A. Wiczorkiewicz, *Monstruarium*, Gdańsk 2009.

<sup>54</sup> Utwór stanowi rodzaj dyptyku z *Osiemnastkami*, poprzednim hitem wykonawcy. Przy okazji *Osiemnastek* mieliśmy do czynienia z żartem słowno-wizualnym – „Cztery osiemnastki tylko w mojej furze / Lubią być na dole, kiedy ja na górze!”. Tytułowe „osiemnastki” mogą być zarówno młodymi dziewczynami, jak i oponami, co zdaje się podkreślać zarówno obecność samochodu w teledysku, jak i kostium kierowcy rajdowego, który nosi Niecik.

<sup>55</sup> Napis jest oczywiście nałożony.

je po pośladkach<sup>56</sup>; lub scena, w której – na słowo „lody” – widzimy usta jedzące loda na patyku.

Teledysk składa się ze zmontowanych ze sobą ujęć z trzech głównych lokacji – na drewnianej łodzi stojącej przy brzegu, na plaży oraz na płynącej motorówce. Pojawia się również czwarta, zupełnie niezwiązana z główną akcją lokalizacja – wnętrze mieszkania. Wokalista prezentowany jest rozparty w rozkroku na leżaku, wykonuje kopulacyjne ruchy w otoczeniu wijących się obok w erotycznym tańcu dziewcząt. Widzimy go również w licznych zbliżeniach, gdy śpiewa swój utwór. Kobiety także mają chwilę czasu ekranowego dla siebie – występując osobno, wiją się w erotycznym tańcu. Ujęcia przeplatają się, choć nie ma wątpliwości, kto jest prawdziwą gwiazdą teledysku<sup>57</sup>. Niecik wysyła całusy widowni, kiwa głową – jakby w przekonaniu o swojej racji – pręży muskuły, robi zawiadackie miny lub też sam, przydzielony w złoty garnitur, wykonuje choreografię na piasku (podczas gdy jego tancerki bawią się dmuchaną piłką na dalszym planie)<sup>58</sup>.

Utwór ma formę wyliczenia erotycznych podbojów w kolejności „chronologicznej” – od najmłodszej partnerki seksualnej do najstarszej. Podmiot liryczny zaznacza przy tym, że czasem to on bywa inicjatorem, a czasem niejako ulega wdziękom pożądających go kobiet („A dwudziestoosmiolatka / Nie odpuszcza, to wariatka”). Można odnieść wrażenie, że – wraz z rozwojem wideoklipu – od nastroju wakacyjno-figlarnego przechodzimy do coraz odważniejszych obrazów. Oprócz znanych już z poprzednich przykładów biustów, brzuchów i pośladków (tu również wypiętych, w koronkowych stringach), spektrum możliwości zostaje poszerzone o jedzenie loda (w dwóch różnych wydaniach)<sup>59</sup>, całujące się kobiety, polewanie szampanem ciała w kostiumach kąpielowych oraz, co chyba najbardziej zaskakujące, dotykającą się kobietę symulującą masturbację (z zestawienia obrazu i muzyki domyślamy się, że to osławiona w refrenie „napalona czterdziestka”). Ta ostatnia scena nakręcona została zresztą w wymienionej przeze mnie jako czwarta lokalizacji – pustym mieszkaniu – co kontrastuje z plenerami, w których rozgrywa się większość akcji, i może wywołać dodatkowe zaskoczenie, bo omawiane sceny wyglądają tak, jakby pochodziły z zupełnie innego porządku.

<sup>56</sup> Motyw ten jeszcze się powtórzy w dłuższym ujęciu, kiedy zaprezentowany zostanie efekt każdorazowego uderzenia laseczką w pupę – dziewczęta zaczynają wtedy trząść pośladkami. W tym ustawieniu, w toku trwania klipu, zobaczymy również wokalistę i tancerki wspólnie poruszających biodrami do rytmu i akcentujących każdy okrzyk – „He” – w piosence.

<sup>57</sup> „Jestem jeden” – śpiewa zresztą Niecik.

<sup>58</sup> Warto zaznaczyć, że wykonawca zaczynał jako tancerz w zespołach innych muzyków disco polo, a jego choreografie są zdecydowanie „postboysowskie” (choć w wypadku tego teledysku aspirujące chyba do miana *lockingu*), wykonane w opisanym już przeze mnie stylu. Zob. <http://www.tomasznecik.pl/index.php?m=artykul&kat=46&lang=pl>, (dostęp: 27.07.2015).

<sup>59</sup> Ma to wywoływać oczywiste skojarzenia z *fellatio*, tak jakby jeszcze ktoś mógł mieć wątpliwość, słysząc słowa „Bo od siedemnastu można kręcić lody, / na początku z górki, / później to już schody”. Również – paradoksalnie – różnorodność ujęć jest większa niż w poprzednim analizowanym teledysku.

Teledysk nie pozostawia wiele dla wyobraźni, wręcz epatując dosłownością. Warto mieć przy tym w pamięci fakt, że był on emitowany na kanałach muzycznych (nie tylko tematycznych, poświęconych disco polo) o normalnej porze, a nie po godzinie dwudziestej drugiej, choć prezentowane w nim treści mogą budzić spore wątpliwości natury obyczajowej. Otwartość i niewybredna szczerłość tekstu piosenki, zrelaksowana postawa wokalisty oraz plenery (dobrze rozpoznawalne zwłaszcza wśród osób znających Warszawę) stanowią o familiarności. Podobnie obecność Gracjana i Rolanda. Również występujące w teledysku kobiety reprezentujące pewną różnorodność – nie wszystkie bowiem uosabiają dominujący ideał sylwetki – wydają się bliższe rzeczywistości. O światowości ma zapewne świadczyć złoty garnitur z inkrustowanym paskiem (sugestia bogactwa), próba odtąnczenia przez Niecika *lockingu* oraz – jak w przypadku teledysku Boys – rejs statkiem. Również pirackie motywy budzą skojarzenia z *Jesteś szalona*, choć nie jest to zapewne świadomy *homage* dla roztańczonego discopolowego *boysbandu*<sup>60</sup>.

Rzeczywistość obrazowana w nowej fali teledysków disco polo ma specyficzny status. Z jednej strony prezentuje się widzowi dobrą zabawę i radosny taniec do muzyki, z drugiej strony trudno nie zauważyć silnego nasycenia erotyzmem (a w niektórych przypadkach wręcz wulgarnością) czy ogólnej przesady i braku możliwości odniesienia do własnych doświadczeń. Co ciekawe, starsi koledzy Niecika – grupa Mig – mimo licznych przedstawień półnagich kobiecych ciał pozostają jednak w granicach przyzwoitości, która jest tylko zbędnym balastem dla słuchaczy i widzów młodszego wokalisty. Wideoklipowa rzeczywistość staje się raczej kopią, symulakrum, w którym „dochodzi do pomieszania dwóch porządków – realnego i wyobrażonego – w wyniku czego powstaje nowy wymiar – hiperrealny”<sup>61</sup>. Jak zauważa Krzysztof Loska w eseju *Kultura masowa – czyli kicz po amerykańsku*, istotą hiperrealności, pojęcia wprowadzonego przez Jeana Baudrillarda<sup>62</sup>, jest fuzyja prawdy i fikcji, oryginału i kopii, fakt, że otrzymujemy „nie tylko substytut rzeczywistości, ale przede wszystkim »coś bardziej realnego«”<sup>63</sup>. „Kultura masowa zrywa (...) z wielowiekową tradycją mimesis”, a jej wyróżnikiem stają się „pasożytnictwo, suplementarność, kontaminacja, *bricolage*”<sup>64</sup>. Hiperrealność kształtowana jest tutaj jako kolaż również za sprawą poszatowanego montażu, klisz wizualnych, wyobrażeń o świecie – zarówno tym bliskim, swojskim, jak i bardziej odległym, niedostępnym – oraz pragnień, tworząc amalgamat, który wydaje się zarazem bardzo znajomy, jak i zupełnie obcy. Wideoklip okazuje się tutaj świetną formą wyrazu głównie ze względu na fakt – jak zauważa Piotr Sitarski w eseju *MTV i cylindry. Wideoklip jako druga młodość kina* – że choć większość z nich „posiada jakieś elementy fabuły, to typowe [...] jest raczej to, co Marsha Kinder określa jako »dziwaczne wizje ze

<sup>60</sup> Upodobanie do plenerów wodnych (i łowienia ryb) zostało ujawnione już wprawdzie we wcześniejszym teledysku Niecika do utworu *Frutti di Mare*.

<sup>61</sup> K. Loska, *Kultura masowa – czyli kicz po amerykańsku*, [w:] *Niedyskretny urok kiczu*, red. G. Stachówna, Kraków 1997, s. 178.

<sup>62</sup> Zob. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, Warszawa 2005.

<sup>63</sup> Tamże, s. 179

<sup>64</sup> Tamże, s. 184.



‘skokami’ w czasoprzestrzeni»<sup>65</sup>. W teledyskach „uwagę zwraca przede wszystkim brak konsekwencji czasowo-przestrzennej i przyczynowo-skutkowej”, a fabuła stanowi raczej pretekst „do wywołania zupełnie innej, nienarracyjnej przyjemności – płynącej z atrakcji wizualnej, z samego faktu oglądania ruchomych obrazów”<sup>66</sup>. „Atrakcja wizualna, zarówno kina wczesnego, jak i współczesnego wideoklipu, polega na eksponowaniu ekshibicjonizmu, ostentacyjnej sztuczności, na spazmatycznym okrucieństwie, przesadzie. Wszystko to ma wywołać u widza szok, zaskoczenie, a nawet obrzydzenie, niemające wiele wspólnego z dostojnym, wyważonym apollińskim katharsis”<sup>67</sup>.

Klipy disco polo bardzo dobrze zdają się oddawać powyższe stwierdzenie. Przywołane przeze mnie przykłady pokazują również ewolucję tego, co mogło zostać uznane za czynnik szokujący i generujący zainteresowanie – a mianowicie ekshibicjonizm. Od (mimo wszystko) dość subtelnych metafor słowno-wizualnych u Shazzy, przez bardziej ukradkowe, poniekąd voyeurystyczne, nacechowane uczuciem prezentowanie wdzięków ukochanej u Boysów, do masy ciał pozbawionych jakiegokolwiek osobowości, niemal odczłowieczonych, sprowadzonych do atrybutów atrakcyjności, do ornamentu<sup>68</sup> u zespołu Mig, po cielesność pornograficzną, pozbawioną wstydu – a zatem i tajemnicy – będącą u Niecika źródłem trzewiowej przyjemności płynącej z patrzenia. Tak od delirycznych i onirycznych obrazów (zarówno na poziomie przedstawienia, jak i potencjalnego odbioru), podlegających jakiemuś, choćby szczerkowemu uporządkowaniu, teledyski coraz bardziej oddalają się od znanej rzeczywistości w stronę „rzeczywistości”, która z atrakcji wizualnej uczyniła podstawową dominantę kompozycyjną.

*O, Małgorzato, będzie na bogato  
(Oh, Meggy, it's gonna be opulently)*

**The dynamics of familiarity and wordliness  
in iconography of disco polo videoclips**

The author traces the phenomenon of disco polo music and analyses the video clips of popular musicians from the 90's (Shazza and Boys), comparing them with modern visual representations (Mig and Niecik), following the idea that what made and still makes this music genre popular is the specific tension between familiarity and wordliness.

<sup>65</sup> P. Sitarski, *MTV i cylindry. Wideoklip jako druga młodość kina*, [w:] *Język@Multimedia*, red. A. Dytman-Stasińko, J. Stasińko, Wrocław 2005, s. 156.

<sup>66</sup> Tamże, s. 157.

<sup>67</sup> Tamże.

<sup>68</sup> Zob. S. Kracauer, *Ornament z ludzkiej masy*, przeł. C. Jenne, [w:] *Wobec faszyzmu*, red. H. Orłowski, Warszawa 1987.

# Szymon Makuch

Uniwersytet Wrocławski

## W poszukiwaniu przełomu. Rola Gali Piosenki Popularnej i Chodnikowej w historii disco polo

### Uwagi wstępne

Disco polo jest niewątpliwie jednym z bardziej znanych i pamiętanych fenomenów lat 90. XX wieku w Polsce. Wielotysięczne (a nawet milionowe) nakłady kaset magnetofonowych, obecność w ogólnopolskiej telewizji Polsat, koncerty w setkach mniejszych lub większych miejscowości, wzburzenie krytyków muzycznych – to główne skojarzenia z tym nurtem, którego silna ekspansja trwała mniej więcej do 1997 roku (uznawanego za symboliczny punkt przesilenia, po którym doszło do wyraźnego spadku zainteresowania tą muzyką)<sup>1</sup>.

Powszechnie znaną nazwę tego gatunku wymyślić miał właściciel wytwórni Blue Star, Sławomir Skręta, w 1993 roku<sup>2</sup>. Nawiązywać miała do popularnego kilka lat wcześniej italo disco. Pierwotnie stosowano określenia „muzyka taneczna”, „muzyka dyskotekowa” czy „muzyka chodnikowa” (ponieważ kasyety sprzedawano na ulicznych straganach)<sup>3</sup>.

Przedmiotem niniejszego artykułu jest próba określenia roli Gali Piosenki Popularnej i Chodnikowej z 29 lutego 1992 roku w rozwoju muzyki disco polo. Licz-

<sup>1</sup> W 1997 roku nakłady płyt i kaset z muzyką disco polo spadały o od 50 procent do 80 procent, a publiczność coraz częściej skłaniała się ku muzyce pop. Źródło: R. Leszczyński, *Pogrzeb disco polo*, [w:] *Czy zmierzch kultury ludowej?*, red. A. Dobroński, Łomża 1997, s. 131.

<sup>2</sup> R. Leszczyński, *Disco polo story*, [w:] *Czy zmierzch kultury ludowej?*, red. A. Dobroński, Łomża 1997, s. 128. Na marginesie warto dodać, że Skręta jeszcze w 1994 roku zarejestrował nazwę „disco polo” w Urzędzie Patentowym, jednak po latach unieważniono decyzję, uznając, że – jako nazwa gatunku muzycznego – nie powinna podlegać ochronie. Zob. H.F., *Disco polo dla każdego*, „Rzeczpospolita” 1999, 6 grudnia.

<sup>3</sup> W reklamie zamieszczonej w „Słowie Kieleckim” (1992, nr 230, s. 16) znalazło się natomiast ogłoszenie o koncercie „Piosenki Chodnikowej i Podwórkowej”, na którym występowali między innymi Andrzej Rosiewicz, Jacek Skubikowski i Marlena Drozdowska.

ne błędy i uproszczenia, jakie można napotkać w tekstach prasowych oraz naukowych dotyczących dziejów tego gatunku, zmuszają do weryfikacji kilku poglądów i mitów na temat punktów zwrotnych w historii muzyki chodnikowej.

## Sytuacja na rynku muzycznym lat 90.

Przemiany ustrojowe po 1989 roku umożliwiły małym przedsiębiorcom rozpoczęcie działalności w sferach dotąd zarezerwowanych dla monopolu państwowego. Duże zapotrzebowanie na muzykę – graną na weselach czy wiejskich dyskotekach – sprawiło, że błyskawicznie wzrosła podaż kaset magnetofonowych nieznanymi wcześniej zespołami.

Grupy zaliczane do omawianego gatunku powstawały jeszcze przed ostatecznym ukształtowaniem się disco polo. Bayer Full grał od 1984 roku, Top One zaś rozpoczął karierę dwa lata później, niedługo potem nagrywając popularne polskie piosenki w dyskotekowych aranżacjach realizowanych pod silnym wpływem ówczesnego italo disco. W 1990 roku grupa wydała dwie kasety – *No Disco no.1* oraz *Poland Disco no.2*. Na drugiej znalazły się między innymi piosenki *Biały miś*, *Santa Maria* czy *Złoty krążek*. Kasety podobno sprzedawały się w nakładzie sześciu milionów egzemplarzy, wliczając w to jednak kopie pirackie (oficjalnie sprzedano 300 tysięcy sztuk)<sup>4</sup>. Niedługo potem działalność rozpoczęła wytwórnia Blue Star, która do połowy lat 90. była zdecydowanym liderem rynku „chodnikowego”<sup>5</sup>. Mimo ogromnej popularności i świetnej sprzedaży muzyka chodnikowa była ignorowana przez telewizję i większość rozgłośni radiowych, a do 1995 roku można mówić o nielicznych śladach recepcji w prasie codziennej i magazynach kulturalnych<sup>6</sup>.

Disco polo „miało być zjawiskiem sezonowym, wypryskiem lat 90. – dekady ustrojowej i ekonomicznej przemiany, w której na nowo definiowaliśmy wszystko, także nasze gusta muzyczne”<sup>7</sup>. Można było zetknąć się z opiniami skrajnymi – zarówno z określeniami typu „analfabetyzm muzyczny” czy „prostactwa rozrywka”, jak i tezami o „odradzaniu się kultury ludowej”, „odtrutce na anglosaską kulturę”<sup>8</sup>. Przewagę wydawały się mieć jednak głosy krytyczne. Robert Leszczyński wprost pisał, że „elity, widząc w ekspansji disco polo zalew przerażającego bezguścia, broniły telewizji publicznej i radiowej »Jedynki« przed muzyką chodnikową jak ksiądz

<sup>4</sup> Informacja pochodzi z oficjalnej strony zespołu: <http://www.topone.pl>, (dostęp: 20.09.2015).

<sup>5</sup> A. Kowalczyk, *Krótką historią disco polo*, <http://archiwum.wiz.pl/1997/97093200.asp>, (dostęp: 20.09.2015).

<sup>6</sup> Dla przykładu w magazynie „Bestseller” w 1992 roku zamieszczono listę „przebojów jarmarków”, na której wymieniono tylko tytuły piosenek. Wśród nich znalazły się między innymi: *Biały miś*, *Bieliję Rozy*, *Taka mała*, *Miła moja*, *Mydélko Fa*, *Złoty krążek*, *Ciao Italia*. Pojawiła się też informacja, że w Sali Kongresowej odbyła się „gala piosenki chodnikowej i łózkowej (!)”, na którą listę piosenek ułożyli: Krzysztof Jaślar, Jarosław Kukulski oraz Grażyna Torbicka. Źródło: Z. Adrjański, *Show Biznes*, „Bestseller” 1992, nr 4, s. 28.

<sup>7</sup> R. Sankowski, *Hip-disco i polo-hop, czyli Polska podzielona*, [http://wyborcza.pl/1,75475,13358654,Hip-disco\\_i\\_polo\\_hop\\_czyli\\_Polska\\_podzielona.html](http://wyborcza.pl/1,75475,13358654,Hip-disco_i_polo_hop_czyli_Polska_podzielona.html), (dostęp: 20.09.2015).

<sup>8</sup> J. Kończak, *Disco polo naciera!*, „Głos Pomorza” 1996, nr 188, s. 11.

Kordecki Częstochowy”<sup>9</sup>. W disco polo próbowano szukać unowocześnionej wersji wiejskiego folkloru<sup>10</sup>.

Andrzej Cybulski jesienią 1995 roku pisał wręcz o nowych, zwycięskich falach „piosenki chodnikowej, powracających do dyskotek dinozaurów rocka i piosenki biesiadnej, imieninowo-daczonej (legionowej, ułańskiej, ZMP-owskiej, AK-owskiej, partyzanckiej, pijackiej) oraz disco polo, muzyki lekkiej, łatwej i przyjemnej, wyłącznie relaksowej, w wykonaniu Bayer Full, Toy Boys, Fanatic, Atlantis, Skaner i innych discopolowych *homo ludens*”<sup>11</sup>. Mocną krytykę pod adresem disco polo skierował nieco wcześniej Artur Górski na łamach „Wiadomości Kulturalnych”<sup>12</sup>. Dokonał on ironicznej typologii odmian tej muzyki, wskazując ponadto, że disco polo to muzyka rodząca się klasy średniej, nowych biznesmenów czytających harlequiny i wieszających na ścianie ikony. Generalnie autor ten odniósł się z pogardą do opisywanego tematu (przy okazji popełnił błędy rzeczowe, przypisując autorstwo pewnych piosenek innym zespołom, na przykład myląc utwory grup Vabank i Milano)<sup>13</sup>. Miał jednak rację, gdy przewidywał, że w przyszłości disco polo dozna się opracowań naukowych. Polemikę z Górkim prowadził Artur Świętnicki w prowokacyjnie zatytułowanym tekście (*Wrzód czy wirus?*) na łamach tego samego tygodnika. Był jednak w swych poglądach jeszcze ostrzejszy. Pisał, że „polskie disco to wielki biznes, którego przedmiotem jest towar o wartościach artystycznych nie wyższych od ulicznego krawężnika”<sup>14</sup>, dodając, że ten nurt muzyczny „nie jest wrzodem, lecz wirusem zarażającym prostactwem i brakiem smaku”<sup>15</sup>. Łukasz Klesyk, kontynuując tę dyskusję, zwracał uwagę na wymyślanie przez Świętnickiego abstrakcyjnego środowiska fanów tak zwanej ambitnej muzyki bez bliższego scharakteryzowania go. Autor *Wrzoda czy wirusa?* pisał z pozycji inteligenta gardzącego „ulicznymi” nagraniami, lecz nie sprecyzował kryteriów uznawania muzyki za ambitną, a odbiorców za obdarzonych dobrym gustem, sprowadzając argumentację wyłącznie do ostrej, mało merytorycznej krytyki. Stąd też Klesyk porównał tę retorykę do przemówień Władysława Gomułki<sup>16</sup>.

W latach 1992–1998 w samym katowickim Spodku odbyło się około dwudziestu koncertów disco polo (między innymi: *Karnawałowe Disco Polo*, *Disco Polo w Lany Poniedziałek*, *Ostatki z Disco Polo*, *Świąteczna Gala Disco Polo*, *Wakacyjne Disco Polo* itd.)<sup>17</sup>, często przy pełnej sali, co pokazuje skalę popularności gatunku. O powodzeniu disco polo świadczy także liczba sprzedawanych płyt i kaset. Dla

<sup>9</sup> R. Leszczyński, dz. cyt., s. 132.

<sup>10</sup> Na temat relacji disco polo z twórczością ludową zob. O. Wachcińska, *Disco polo kontynuacją folkloru? Rozwój muzyki chodnikowej i jej charakterystyka w kontekście rodzimej twórczości ludowej*, „Warmińsko-Mazurski Kwartalnik Naukowy. Nauki Społeczne” 2012, nr 3, s. 87–102.

<sup>11</sup> A. Cybulski, *Piosenka i życie*, „Dziś” 1995, nr 10, s. 71.

<sup>12</sup> A. Górski, *Bóg, honor, ojczyzna... i disco polo*, „Wiadomości Kulturalne” 1995, nr 31, s. 23.

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> A. Świętnicki, *Wrzód czy wirus?*, „Wiadomości Kulturalne” 1995, nr 34, s. 23

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> Ł. Klesyk, *Ani wrzód, ani wirus*, „Wiadomości Kulturalne” 1995, nr 38, s. 23.

<sup>17</sup> Dane pochodzą ze strony: [http://www.spodek.eu/spodek/lata\\_90.html](http://www.spodek.eu/spodek/lata_90.html), (dostęp: 20.09.2015).

porównania: W 1994 roku sprzedano 330 tysięcy sztuk płyty *Ho!* grupy Hey, kase-  
ta Manaamu (*Róża*) znalazła 163 tysiące nabywców, natomiast albumy disco polo  
zwykle osiągały pułap około 500 tysięcy sprzedanych sztuk<sup>18</sup>.

Rynek muzyczny lat 90. był trudnym terenem. Dawne gwiazdy Polski Ludowej  
zostały odcięte od wynagrodzeń finansowanych z publicznego budżetu, przez co  
wiele zespołów rozpadło się, a ich członkowie emigrowali w poszukiwaniu środków  
do życia. Z jednej strony coraz wyraźniejsze były wpływy zachodniej muzyki pop,  
z drugiej – rósł popyt na proste, swojskie disco polo, co skutkowało dynamicznym  
rozwojem tego gatunku.

### Przełomowe momenty w historii disco polo?

W historii muzyki za przełomowe momenty bywają uważane na przykład  
premiery wybitnych albumów lub singli (debiuty Elvisa Presleya, Sex Pistols, *Ne-  
vermind* Nirvany), daty śmierci słynnych muzyków (Jimi Hendrix i Janis Joplin  
w 1971 roku; Kurt Cobain w 1994 roku), ewentualnie wielkich wydarzeń mu-  
zycznych (Festiwal w Woodstock w 1969 roku). Podobnych przełomowych mo-  
mentów można doszukiwać się w dziejach disco polo<sup>19</sup>, którego historia pozwala  
na wyodrębnienie pewnych etapów rozwoju tego gatunku. Należy je jednak trak-  
tować z odpowiednią dozą ostrożności. Wiadomości o rynku disco polo, zwłaszcza  
z pierwszej połowy lat 90., często pochodziły z nieoficjalnych wypowiedzi, sza-  
cunków czy tak zwanej poczty pantoflowej. Brak informacji w mediach i ogromna  
skala piractwa utrudniały realną ocenę wartości ekonomicznej tego rynku. Niejed-  
nokrotnie mówiono o milionowej sprzedaży kaset, uwzględniając w tym jednak  
szacunki dotyczące sprzedaży nielegalnych kopii. Nie ulega wątpliwości, że historia  
disco polo pełna jest nieudomówień i hipotez, które trudno zweryfikować, szcze-  
gólnie że nawet w wywiadach z muzykami często brakowało konkretnych danych  
o nakładach kaset, sumach ze sprzedaży i liczbie koncertów.

Witold Filar pierwszy etap disco polo umieszcza między schyłkiem lat 80.  
a latami 1992–1993. W tym okresie muzyka chodnikowa faktycznie pozostawała  
w nieformalnym obiegu, grana była głównie na lokalnych imprezach i festynach,  
potem zaś weszła w etap dystrybucyjny<sup>20</sup>. Właśnie wtedy sprzedaż kaset stawała się  
coraz bardziej znaczącym źródłem wpływów muzyków.

Właściciel wytwórni Green Star, Jerzy Suszycki, początki disco polo dostrzega  
w momencie pęknięcia monopolu Tonpressu i Polskich Nagrań na polskim rynku  
muzycznym<sup>21</sup>. Wówczas możliwa stała się niemal swobodna produkcja i dystrybu-  
cja kaset magnetofonowych przez prywatne podmioty gospodarcze.

<sup>18</sup> W. Staszewski, M. Szczygieł, *Usta są zawsze gorące*, „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 105, s. 16.

<sup>19</sup> Por. P. Piotrowicz, *Disco polo: 21 przełomowych momentów*, <http://muzyka.onet.pl/pop/disco-polo-21-przelomowych-momentow/v89yg>, (dostęp: 20.09.2015).

<sup>20</sup> W. Filar, *Fenomen muzyki disco polo w kontekście polskiej kultury popularnej lat 90.*, „Kultura Popularna” 2014, nr 1, s. 109.

<sup>21</sup> *Z chodnika do Panderozy. Rozmowa z Jerzym Suszyckim, cz. I*, „Disco Polo” 1995, nr 1, s. 14.

Wśród ważnych momentów w okresie pierwszej fali disco polo wymienia się kasetę *Poland Disco no.2* zespołu Top One<sup>22</sup>, która – z jednej strony – dowiodła, jak wielkie było rynkowe zapotrzebowanie na tę muzykę, z drugiej zaś – pokazała skalę piractwa fonograficznego, które trawiło polski rynek. Równie ważny był hit Marleny Drozdowskiej i Marka Kondrata *Mydélko Fa*. Nagrana w 1991 roku piosenka, będąca parodią straganowej muzyki, stała się niemalże nieformalnym hymnem omawianego nurtu. Utwór pojawiał się na dziesiątkach pirackich kaset ze składankami największych przebojów dyskotekowych, najczęściej opatrzonych zdjęciami nagich kobiet na okładkach (przez co wydany nieco później album Drozdowskiej miał już bardzo słabe wyniki sprzedażowe).

Kolejnym historycznym momentem była niewątpliwie Gala Piosenki Popularnej i Chodnikowej, która zostanie szerzej omówiona w dalszej części. Na przełomie 1994 i 1995 roku ogólnopolska stacja Polsat zaczęła nadawanie programu *Disco Relax*<sup>23</sup>, później zaś także *Disco Polo Live*, co sprawiło, że muzyka ta wreszcie zaistniała również w masowych mediach. Latem 1996 roku nadawano *Lato z Disco Relax*. Jarosław Kończak pisał, że oglądalność niedzielnego programu sięgać miała trzech milionów dorosłych widzów, a minuta czasu reklamowego przed i po programie kosztowała 14 tysięcy złotych. Dochód z jednego odcinka programu dla telewizji Polsat szacował wówczas na 100 tysięcy złotych<sup>24</sup>. W tym okresie zdarzało się, że muzykę disco polo nadawały także program pierwszy i drugi Polskiego Radia.

W połowie lat 90. wydawane były także kolorowe miesięczniki: białostockie „Disco Polo” i warszawskie „Super Disco po Polsku”, osiągające 150-tysięczne nakłady. Ponadto wydawano „Disco Hit”, który był tygodniowym dodatkiem do dzienników: „Gazety Pomorskiej”, „Gazety Współczesnej”, „Expressu Poznańskiego”, „Słowa Ludu”, „Głosu Szczecińskiego” i „Dziennika Wschodniego”. W pierwszym numerze „Disco Polo” zamieszczono fotorelację z krakowskiej gali z 21 czerwca 1995 roku (nadawana była przez TVP 2), podkreślając, że „to był przełom dla disco polo, nasze oficjalne wejście w obręb kultury, gdzie do tej pory nie byliśmy dopuszczani – zgodnie podkreślali uczestnicy krajowej gali. – Wygląda na to, że kończy się blokada”<sup>25</sup>. Potwierdza to, że twórcy disco polo uznawali, że wcześniej telewizja publiczna niechętnie podchodziła do współpracy z nimi.

<sup>22</sup> Sami muzycy starali się odcinać od disco polo. W wywiadach podkreślali, że grają „profesjonalną muzykę dance”. Zob. B. Frąckowiak, *Biały miś odpoczywa*, rozmowa z Pawłem Kucharskim i Maciejem Jamrozem, „Gazeta Jarocińska” 1994, nr 26, s. 13.

<sup>23</sup> W Internecie można zetknąć się z informacją o pierwszej emisji programu 4 grudnia 1994 roku. Ta data pojawia się w artykule o *Disco Relax* na Wikipedii; odnośnik prowadzi do tekstu Jerzego Ziemackiego (*Polska muzyka wesola*, „Przekrój” 2013, nr 3). Autor ten jednak w swoim tekście nie podaje daty dziennej. W 1994 roku w niedzielnej ramówce Polsatu około godziny 10.00 zwykle znajdowały się koncerty rockowe. Gazety codzienne z grudnia 1994 roku po raz pierwszy wskazują na emisję programu (zapisywanego jako *Disco Relax*) 18 grudnia 1994 roku.

<sup>24</sup> J. Kończak, dz. cyt., s. 11.

<sup>25</sup> *Kraków zdobyty*, „Disco Polo” 1995, nr 1, s. 4–5.

Programy telewizyjne i ogólnopolskie czasopisma poświęcone disco polo doprowadziły do sytuacji, w której muzyka ta stała się dostępna w zasadzie dla każdego. Kasety sprzedawano za niewielkie pieniądze na praktycznie każdym targowisku, co gwarantowało stabilne wpływy i duży potencjalny rynek zbytu.

Na zwiększenie popularności disco polo wpłynęły też występy w powyższych programach między innymi Krzysztofa Krawczyka, Janusza Laskowskiego, Bohdana Smolenia czy Andrzeja Rosiewicza, a więc dawnych gwiazd epoki PRL-u. Z popularności disco polo skorzystać chcieli również politycy (Top One na zamówienie sztabu Aleksandra Kwaśniewskiego stworzył piosenkę *Ole, Olek*, zachęcającą do głosowania na tego kandydata; Bayer Full śpiewał zaś o Waldemarze Pawlaku). Ciekawym wątkiem są też kpiny ze strony muzyków rockowych (na czele z piosenką *Shazza, moja miłość* zespołu Big Cyc, poświęconą „królowej disco polo”). Kolejnym kontaktem z „głównym obiegiem” był też występ zespołu Boys na benefisie Daniela Olbrychskiego emitowanym przez publiczną telewizję w 1995 roku. Dowodziło to, że fenomen disco polo był powszechnie znany, a gatunek wszedł do publicznego dyskursu. To właśnie od 1995 roku dziennikarze coraz częściej dyskutują na temat muzyki chodnikowej.

Symbolicznym końcem pierwszej fali tego nurtu jest zdjęcie z anteny Polsatu obu wspomnianych wyżej programów w 2002 roku (choć spadek sprzedaży płyt i kaset oraz zainteresowania tą muzyką zaczął się już w 1997 roku, w związku z czym niektórzy koniec pierwszej fali datują właśnie na rok powodzi tysiąclecia)<sup>26</sup>.

### **Próba oceny znaczenia Gali Piosenki Popularnej i Chodnikowej dla rozwoju muzyki disco polo**

Gala Piosenki Popularnej i Chodnikowej odbyła się 29 lutego 1992 roku. Reżyserowana przez Krzysztofa Jaślara impreza została zarejestrowana przez Telewizję Polską. Jest to z pewnością wydarzenie, które zapisało się w historii omawianego nurtu, niemniej jednak po dwudziestu trzech latach wciąż trudno jednoznacznie ocenić jego znaczenie. Co więcej, źródła drukowane i dostępne w sieci nagrania nie dają odpowiedzi na wiele pytań związanych z Galą. Zwracają uwagę liczne błędy w tekstach prasowych i opracowaniach naukowych (na przykład informacja, że grał zespół Akcent<sup>27</sup> lub śpiewał Marek Kondrat<sup>28</sup>, co w rzeczywistości nie miało miejsca). Większość publikacji zresztą jedynie wzmiankuje Galę z 1992 roku, rzadko podając szczegółowe informacje na jej temat. Zamieszczone w serwisie YouTube lub na innych stronach nagrania mają zaś różne formy (pojawiają się przemontowane nagrania przegrywane z kaset wideo – prawdopodobnie sprzedawanych w latach 90. na targowiskach – na których na przykład piosenka *Mydetko Fa* składa się z kompilacji filmów z dwóch różnych koncertów, a część występów pochodzi z późniejszej Wiosennej Gali Disco Polo). Niektó-

<sup>26</sup> Zob. np. R. Leszczyński, dz. cyt., s. 130.

<sup>27</sup> J. Ziemiński, *Polska muzyka wesola*, „Przekrój” 2013, nr 3, s. 27.

<sup>28</sup> W. Filar, dz. cyt., s. 114.

re nagrania (transmitowane w 2013 roku przez TVP Rozrywka i zamieszczone później w sieci) zawierają komentarze prowadzącego koncert Janusza Weissa, inne natomiast zostały o te wypowiedzi skrócone. Brak relacji prasowych z 1992 roku również wpływa na trudność w analizie i ocenie omawianego zjawiska.

Choć Zenon Martyniuk, śpiewający w 1992 roku z zespołem Crazy Boys, a później znany jako lider Akcentu, powiedział o Gali, że „to była prawdziwa bomba”<sup>29</sup>, to nie można uznać tego wydarzenia za najważniejsze w dziejach gatunku disco polo. Niewątpliwym faktem było spore zainteresowanie imprezą. Liczba chętnych do obejrzenia na żywo gwiazd muzyki chodnikowej była podobno tak duża, że zorganizowano od razu dwa koncerty z rzędu<sup>30</sup>. Biorąc pod uwagę pojemność Sali Kongresowej (około 2800 miejsc), należy mówić o kilku tysiącach widzów. Sukces gali pokazał, że muzycy tacy jak Fanatic czy Top One mogą razem zapełniać wielkie sale, a nie tylko niewielkie kluby (późniejsze koncerty w Kongresowej i w katowickim Spodku zdecydowanie to potwierdziły). Jak wskazują uczestnicy<sup>31</sup>, doboru wykonawców dokonała wytwórnia Blue Star, wyznaczając przy tym piosenki, które później śpiewano na koncercie. Zespoły grały z półplaybacku. Niektórzy artyści sami wybierali stroje, a innym (na przykład wokaliście Chorusa) przekazali je organizatorzy.

Szukając odpowiedzi na pytanie o faktyczny wpływ opisywanej imprezy na popularność muzyki chodnikowej wśród Polaków, należy zwrócić uwagę na pewne mity, które narosły wokół Gali. „Cała Polska usłyszała w telewizji swoje ulubione piosenki”<sup>32</sup> – pisał Ziemacki w „Przekroju”, podobnie jak Wojciech Markiewicz wspominający o „milionach widzów przed telewizorami”<sup>33</sup>.

Koncert faktycznie został zarejestrowany przez Telewizję Polską, jednak nie był transmitowany na żywo. Co więcej, źródła nie potwierdzają, aby w latach 90. TVP kiedykolwiek emitowała całą imprezę. W sobotę 4 kwietnia 1992 roku o godzinie 16.00 w programie TVP 2 nadano reportaż *Mydeltko Fa, czyli Gala Piosenki Ulicznej i Chodnikowej*. Trwający 25 minut program przedstawiał kulisy koncertu przeplatane fragmentami utworów. Twórcy reportażu z pewnością nie mieli zamiaru pokazywać nowej fali muzycznej w sposób entuzjastyczny. Program przedstawia stremowanych młodych ludzi mówiących o swoich występach na okoliczności-

<sup>29</sup> K. Dobroszek, „Bajao Bongo, hej”? Czyli jak disco-polo podbijało serca Polaków, <http://www.polskatimes.pl/artukul/3614187,bajao-bongo-hej-czyli-jak-discopolo-podbijalo-serca-polakow,id,t.html?cookie=1>, (dostęp: 20.09.2015).

<sup>30</sup> B. Andrejuk, „Dzięki tym koncertom kupiłem sobie pralkę, lodówkę i video”, <http://tvn.warszawa.tvn24.pl/informacje,news,dzieki-tym-koncertom-kupilem-sobie-pralke-lodowke-i-video,37026.html>, (dostęp: 20.09.2015).

<sup>31</sup> Na potrzeby artykułu drogą mailową wysłano pytania dotyczące imprezy do kilku uczestników Gali. Uzyskano odpowiedzi od Piotra Maciszewskiego z zespołu Chorus i Renaty Dąbkowskiej z grupy Dystans. Przywoływane wypowiedzi tych osób pochodzą w całości z przeprowadzonej korespondencji.

<sup>32</sup> J. Ziemacki, dz. cyt., s. 27.

<sup>33</sup> W. Markiewicz, *Sweetasna muza*, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/ludzieistyle/1540399,1,disco-polo-podbija-stolice.read>, (dostęp: 20.09.2015).



wych imprezach czy też stwierdzających, że próbują grać nawet rap (!). Parokrotnie cytowany w reportażu producent Sławomir Skręta powtarza, że jego zespoły będą grały to, na co jest akurat zapotrzebowanie, niezależnie od gatunku muzycznego. Krzysztof Jaślar wskazuje natomiast, że większość występujących to amatorzy. Podsumowaniem reportażu jest wypowiedź reżysera: „ten koncert powinien się nazywać »tolerancja«, gdyby ten wyraz nie był użyty do innych, wyższych celów, ale my po prostu tolerujemy gusty publiczności i z tymi gustami po prostu nie polemizujemy”.

Sugestywny jest również sam tytuł omawianego programu. Nigdzie raczej nie stosowano określenia „piosenka uliczna”, które można uznać za deprecjonujący zaimek użyty w nazwie wydarzenia określenia „popularna”.

W niedzielę 19 kwietnia 1992 roku o godzinie 14.40 program TVP 2 wyemitował część koncertu (około 45 minut). Trudno jednak w chwili obecnej zweryfikować, które piosenki zagościły na antenie. W piątek 1 maja 1992 roku o 16:40 również nadano godzinny program pod tytułem *Piosenka chodnikowa i uliczna*.

Zdaniem Anny Kowalczyk Gala wydawała się apelem, by nie traktować muzyki chodnikowej poważnie<sup>34</sup>. Scenografia (pełna groteskowych elementów, takich jak wiszące nad makietą Pałacu Kultury i Nauki stroje ślubne, tekturowe łabędzie, rzeźba jelenia), charakter wspomnianego reportażu oraz wypowiedzi Krzysztofa Jaślara faktycznie sugerują, że po stronie organizatorów trudno było dostrzec entuzjazm. Odbiór publiczności był jednak pozytywny, a późniejszy rozwój gatunku tylko to potwierdzał. Część muzyków wspomina imprezę zdecydowanie pozytywnie. Piotr Maciszewski i Renata Dąbkowska wskazują, że ich zdaniem mogło również chodzić o wykorzystanie potencjału, także finansowego, tkwiącego w tej muzyce. Artyści poczuli się ważni, przybyli do stolicy ze swoich małych miast. Maciszewski dodaje, że mogło również chodzić o to, by tak „komunistyczne” miejsce jak Pałac Kultury i Nauki otworzyło się na zmiany w kraju i na imprezy „mniej kulturalne”. Muzycy wskazują, że nawet jeżeli była to kpina, to w pewnym sensie muzyka chodnikowa została zaakceptowana przez środowisko muzyczne.

Trudno ocenić również kwestię finansowego sukcesu gali. Jednym z mitów, jaki pojawia się w co najmniej dwóch tekstach, jest wielkość wpływów z biletów sprzedanych na Galę. Wachcińska podaje za artykułem z „Gazety Wyborczej” z 1995 roku, że wpływy te wyniosły 585 mln starych złotych<sup>35</sup>. Tę samą informację podaje Filar<sup>36</sup> (zapewne przepisana od Wachcińskiej). Szczygieł i Staszewski podali jednak w „Gazecie Wyborczej” informację o kwotach, jakie wpłynęły z Wiosennej Gali Disco Polo w Sali Kongresowej, która odbyła się w 1995 roku, a nie o Gali z 1992 roku. Co więcej, zwraca się tam uwagę na fakt, że Blue Star wygenerowało 44 mln starych złotych czystego zysku, gdyż 240 mln kosztowało wynajęcie sali, 21 mln – oświetlenie, 100 mln – reklama i rozprowadzanie biletów, 180 mln –

<sup>34</sup> A. Kowalczyk, dz. cyt.

<sup>35</sup> O. Wachcińska, dz. cyt., s. 91.

<sup>36</sup> W. Filar, dz. cyt., s. 114.

honoraria dla zespołów<sup>37</sup>. Mowa więc o innej imprezie, organizowanej przez inny podmiot (Galę z 1992 roku organizowała Stołeczna Estrada, a nie wytwórnia Blue Star), w nieco innej sytuacji ekonomicznej. Pamiętać należy, że w pierwszej połowie lat 90. postępowała inflacja, a do tego w 1995 roku doszło do denominacji<sup>38</sup>. Sami muzycy prawdopodobnie nie otrzymali wynagrodzeń. Maciszewski wskazuje, że każdy zespół miał jednak pulę biletów i mógł zaprosić pewną liczbę osób.

Skutki Gali dla samych zespołów były pozytywne. Coraz częściej organizowano duże koncerty, wzrosło również zainteresowanie agencji artystycznych organizacją wydarzeń w takich miejscach jak gdańska Hala Olivia czy katowicki Spodek. Maciszewski wspomina, że organizowano w podobnym składzie wiele koncertów, na których najczęściej występowali: Top One, Marlena Drozdowska, Jacek Skubikowski, Dystans, Dekret czy Chorus. Muzycy zauważyli również, że są częściej rozpoznawani na ulicy.

Niewiele można powiedzieć natomiast o recepcji medialnej opisywanego wydarzenia. W gazetach codziennych z lutego i marca 1992 roku próżno szukać jakichkolwiek informacji lub recenzji wydarzenia. W późniejszych latach zdarzało się wskazywać na Galę jako ważny moment w historii disco polo. Mirosław Pęczak na łamach „Polityki” w 1995 roku poświęcił sporo uwagi zespołowi Top One, wzmiankując również koncert z lutego 1992 roku<sup>39</sup>. Bezpośrednio przed koncertem i tuż po nim media jednak zdawały się nie zauważać imprezy i jej znaczenia.

## Podsumowanie

Gala Piosenki Popularnej i Chodnikowej z 1992 roku była niewątpliwie ważnym momentem w dziejach muzyki popularnej w Polsce. Menedżerom i organizatorom imprez uświadomiła, że pojawił się nowy, duży rynek zbytu umożliwiający zarabianie sporych sum na dotychczas bagatelizowanym nurcie muzyki chodnikowej. Dla telewizji publicznej mógł to być zaś sygnał, że znaczna część społeczeństwa ma odmienne gusta muzyczne i pragnie słuchać prostych, wpadających w ucho piosenek, które zdaniem krytyków przedstawiały niskie walory artystyczne. Dla samych zespołów, dotąd grywających w niewielkich klubach, na weselach czy na prowincjonalnych zabawach, impreza w Sali Kongresowej stała się punktem wyjścia do ogólnopolskich karier i kolejnych występów w kilkutyśięcnych salach.

<sup>37</sup> W. Staszewski, M. Szczygieł, dz. cyt., s. 17.

<sup>38</sup> Dla przykładu: średnia pensja w 1992 roku w Polsce wynosiła 2,935 mln starych zł, podczas gdy w 1995 roku – 702,62 zł (czyli w przeliczeniu nieco ponad 7 mln starych zł). Zob. [http://www.gazetapodatnika.pl/artykuly/przecietne\\_wynagrodzenie\\_w\\_latach\\_19502009-a\\_81.htm](http://www.gazetapodatnika.pl/artykuly/przecietne_wynagrodzenie_w_latach_19502009-a_81.htm), (dostęp: 20.09.2015).

<sup>39</sup> M. Pęczak, *Kultura z bazaru*, „Polityka” 1995, nr 35, s. 9. Przy okazji warto wspomnieć, że autor ten zwrócił uwagę na bardzo ciekawą kwestię, a mianowicie duże podobieństwo muzyczne i artystyczne Top One do Papa Dance. Drugi z zespołów jednak w końcówce lat 80. był przez publiczne media silnie promowany, pojawiał się na opolskim festiwalu, a jego teledyski pokazywano w telewizji.

Przecząco należy natomiast odpowiedzieć na pytanie o zmianę stosunku środków masowego przekazu do muzyki chodnikowej. Gala Piosenki Popularnej i Chodnikowej, choć powstała we współpracy z Telewizją Polską, nie była później aktywnie promowana, poza pojedynczymi retransmisjami. Widoczne było, że władze telewizji nie planowały wykorzystać fenomenu zespołów Top One, Fanatic czy Dystans. Zgodzić się można z Robertem Leszczyńskim, że medialnym przełomem były przede wszystkim *Disco Relax* i *Disco Polo Live*<sup>40</sup>, które zapewniły widzom możliwość regularnego oglądania w ogólnopolskiej telewizji, w stałych godzinach, muzyki disco polo. Na fali sukcesu tych programów pod koniec 1995 roku powstały wspomniane wcześniej czasopisma (lub wkładki do czasopism) w całości poświęcone omawianemu gatunkowi.

### **In search of a breakthrough. The role of the Gala Piosenki Popularnej i Chodnikowej in the history of disco polo**

The history of almost every musical genre is based on certain turning points, decisive moments or albums changing rock, pop or jazz. In the history of disco polo that kind of turning point may be the Gala of Popular and Pavement Song (Gala Piosenki Popularnej i Chodnikowej) of 29 February 1992, when this type of music somehow established itself. Unknown music bands played to a full Congress Hall concert recorded by Polish Television, providing maybe millions of viewers. Soon after, the heroes of the gala enjoyed fame throughout the country.

The problem of meaning this event seems to be important, because in later years much greater contribution to the popularization of disco polo was a commercial TV station, Polsat, broadcasting special programs – since 1994 *Disco Relax*, and since 1996 – *Disco Polo Live*. This article attempts to answer the question of the scale of the reception of the event and to evaluate its actual role in the development of disco polo in the early 90s. The article is based on press materials from the 90s, recording of the concert, later sources, press releases, websites and interviews with participants of the concert.

<sup>40</sup> R. Leszczyński, dz. cyt., s. 130.





## **4. Varia**

# Krystyna Weiher

Uniwersytet Gdański

## Polak Mazurowi wilkiem. Czy *Róża Wojciecha Smarzowskiego* jest filmem antypolskim?

### Tytuł, nie ukrywam, ma charakter prowokacyjny.

Po premierze filmu *Róża Wojciecha Smarzowskiego* na blogu filmowym Krytyki Politycznej ukazał się wpis *Nie ma litości, nie ma powrotu* Witolda Mrozka, w którym uwypukla on przełomowość tego filmu: „Nie sądziłem, że taki film w Polsce powstanie. Nie było w polskim kinie jeszcze tak mocnego obrazu – ba, nie było żadnego obrazu – represji dokonywanych przez Polaków na autochtonicznej ludności tzw. ziem odzyskanych”<sup>1</sup>. Mrozek odważnie (ale pytanie: czy słusznie?) kładzie nacisk na to, że w filmie źli są nie tylko Sowieci: „Kiedy w tym kotle przemocy kolejny raz ktoś kogoś bije lub gwałci; przez dobrą chwilę zastanawiamy się, kto tym razem jest napastnikiem. Ukrywający się w lesie polscy partyzanci, repatrianci z dawnych Kresów, nowa władza i jej radzieccy sojusznicy, wreszcie miejscowa ludność [...]”<sup>2</sup>. Uderzająca jest jego dosadność, kiedy pisze o oprawcach. Mazurzy zostali pogwałceni „przez Polaków, a nie jakichś »komunistów« czy czerwonarmistów”<sup>3</sup>. Czy aby na pewno? I o jakich Polakach mowa?

Trzeba przyznać, że taki sposób odczytania filmu Smarzowskiego należał do wyjątków. Nawet ultraprawicowe media, przewrażliwione na punkcie wizerunku Polaków w filmach historycznych, nie miały zastrzeżeń do sposobu prezentacji rodaków w *Róży*. Artykuł w konserwatywnej „Frondzie” rozpoczyna się od słów: „*Róża* jest filmem genialnym. Często nadużywa się tego słowa. W tym przypadku jest ono adekwatne”<sup>4</sup>. W „Debacie” recenzja kończy się słowami: „Smarzowski

<sup>1</sup> W. Mrozek, *Nie ma litości, nie ma powrotu*, www.krytykapolityczna.pl z 13.06.2013 (dostęp: 22.05.2013).

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> Ł. Adamski, „*Róża* Smarzowskiego: Ten film jest jak granat rozwalający serce”, www.fronda.pl z 5.02.2012 (dostęp: 10.05.2013).

udowodnił, że jest mistrzem polskiego kina. Można zrobić jeden dobry film – *Dom zła* [sic!], może »udać się« drugi film – *Wesele*, ale on zrobił już trzeci znakomity film. To już jest sprawa podejrzana, panie Wojtku<sup>5</sup>. Co ciekawe, te same media w wypadku *Pokłosia* (2012) Władysława Pasikowskiego oraz *Idy* (2013) Pawła Pawlikowskiego wystawiły najcięższe armaty ideologiczne, oskarżając twórców o antypolską postawę, propagandowy charakter filmów, przekłamywanie historii, „kalanie własnego gniazda”. Przywołana „Fronda” pisała o *Pokłosiu*, że film „przemycza szereg kłamliwych treści”<sup>6</sup>, a wywołane wokół niego emocje podsycają oparte „na mitach i wyolbrzymionych faktach, stereotypy o polskim panantysemityzmie”<sup>7</sup>. Czy to niekonsekwencja?

Tymczasem w przypadku recepcji *Róży* doszło do sytuacji rzadko spotykanej: media prawicowe chwaliły film, podczas gdy wątek współodpowiedzialności Polaków za zbrodnie II wojny światowej podniósł jeden z autorów Krytyki Politycznej – znanego portalu reprezentującego poglądy lewicowe. Pojawia się więc pytanie: w jaki sposób udało się Smarzowskiemu uniknąć kontrowersji, które zdominowały recepcję *Pokłosia*? Punkt wyjścia wydaje się przecież podobny: Polacy próbują przegonić (zdominować, zabić, pozbawić ziemi i majątku, upokorzyć) swoich sąsiadów, etnicznie obcych, ale mówiących po polsku, korzystając z obcej siły militarnej, w tym wypadku Sowieców. Co za tym idzie: jaki światopogląd reprezentuje *Róża* i czy można ją – wzorem Mrozka – włączyć w poczet rewizjonistycznych filmów, reportaży, powieści i opracowań naukowych, które podkreślają współodpowiedzialność Polaków?

## Antypolskość

Film Smarzowskiego w zasadzie nie atakuje Polaków nie będących komunistami. Na początku filmu dokonany zostaje bowiem świadomy podział na „Polaków” i na „Polaków komunistów”, co potwierdza dialog Róży i Tadeusza:

- Jakie wojsko?
- No polskie.
- Nikt tego nie dożyje.

W tym momencie filmu widzowie wiedzą, że na ziemiach mazurskich stacjonuje Armia Czerwona, a z następnej sceny dowiadują się, że jest tam również Wojsko Polskie (mogli to także wcześniej wywnioskować z kontekstu). Kiedy zatem bohaterowie mówią, że polskie wojsko ma dopiero nadejść, mają na myśli inną formację niż komunistyczna, mają na myśli Polaków, którzy pomogą im wyrwać się spod władzy Sowieców, a więc na przykład armię generała Andersa. Owszem, polscy komuniści zostali ukazani w bardzo negatywnym świetle, ale film próbuje

<sup>5</sup> D. Jarosiński, „*Róża*”, *film, który zakłócił spokój*. Wtórnie opublikowany na [www.pisolsztyn.org.pl](http://www.pisolsztyn.org.pl), (dostęp: 10.05.2013).

<sup>6</sup> M. Brzezińska, „*Ukrzyżuj żydka!*”, czyli *pokłosie... J.T. Grossa*, [www.fronda.pl](http://www.fronda.pl) z 14.11.2012 (dostęp: 24.04.2016).

<sup>7</sup> Tamże.

zaszczepić w widzu przekonanie, że komunizm ma charakter internacjonalistyczny, wchłania różne narodowości, znosząc różnice między nimi.

W całym filmie nie ma ani jednej postaci Polaka (nie będącego komunistą), którego moralność wzbudzałaby podejrzenia. Sympatię wzbudzają nawet repatrianci z Wołynia<sup>8</sup>. Tego typu przesiedlenia, charakterystyczne dla okresu tuż po II wojnie światowej, jeszcze bardziej zaogniły konflikty narodowościowe i etniczne. Repatriant, mówiący z innym akcentem, pozbawiony korzeni i domu, mógł uchodzić za obcego, a nawet za wroga. Wędrowniacy, które docelowo miały otrzymać polskie paszporty, obejmowała ogromne obszary Europy Wschodniej: dawne Kresy, Mazowsze, Pomorze, Wielkopolskę i Małopolskę, a także Syberię. W 1947 roku w ramach akcji „Wisła” sprowadzono Łemków i Ukraińców z Polski południowo-wschodniej. Z historycznego punktu widzenia przesiedleńcy nie mieli możliwości wyboru, zamieszkiwali chaty po Mazurach nawet wbrew swojej woli. W *Róży* Amelia i Władek, Wołyniacy „z pierwszego transportu”, którzy zostali sąsiadami Róży, próbowali zadomowić się w „nowej ojczyźnie”, która nie wydawała im się Polską. Potwierdza to rozmowa Tadeusza z Władkiem:

– Zostawiłeś ojcowiznę, ale wróciłeś do macierzy.

– A to Polska była?

– Może i nie była, ale teraz jest.

Wołyniacy w *Róży* początkowo wykazują się braterstwem, są przyjaźnie nastawieni do autochtonów – podczas pierwszego spotkania z nowymi sąsiadami Amelia mówi: „a bo wszystko się ułoży, będziemy sobie pomagać”. Po wielu cierpieniach i bólach, których Amelia i Władek doznają ze strony Sowietów za sympatyzowanie z Mazurami, zmieniają jednak swoje podejście. Władek nawet w rozmowie z Tadeuszem podkreśla: „Mazurów? Znaczą Niemców. Po co się narażać? Wszyscy mówią, że Różę deportują!”. I choć Tadeusz próbuje wzbudzić w widzu negatywne emocje wobec Władka i jego rodziny (ponieważ nie chcieli walczyć z komunistami), odnoszą wrażenie, że nie są oni odrażającymi konformistami, lecz raczej zmęczonymi ciągłą walką Polakami. To, że Władek nie chce narażać rodziny („dzieci mam... no nie mogę, no!”), nie ma wydźwięku negatywnego. Dokonuje rzeczy ludzkiej, jaką jest ochrona bliskich, nie oddaje się ślepo idei wolności.

Po tym, jak bandyci sowieccy spalili Władkowi chatę i zrabowali dobytek, zamieszkał u Róży, narażając rodzinę na gwałty i zbrodnie. Pełen goryczy i żalu mówi Tadeuszowi: „Tu nie ma życia. Zepsuli mi Amelkę, hańba na zawsze. Kurwa, gdyby nie twoje awantury, to by jej nie zgwałcili”. Nieco później Wołyniacy opuszczają dom Róży, aby wyprowadzić się do rodziny w Skierniewicach. Wracają jednak (co prawda nie wiemy, kiedy dokładnie) i przejmują gospodarstwo zmarłej Róży, razem z jej córką Jadwigą. W tym momencie można dojść do wniosku, że nawet

<sup>8</sup> Włączam repatriantów w dyskurs antypolski, ponieważ obok komunistów i Tadeusza są jedynymi Polakami w filmie.



repatrianci dali się złamać i przeszli na stronę wroga, nawet oni nie czuli empatii wobec Mazurów, myśleli bowiem wyłącznie o zysku i o tym, by przeżyć za wszelką cenę. Zważywszy na realia powojenne, powyższe oskarżenia wydają się dyskusyjne. To, że Tadeusz potępia ich (czego nie ukrywa), wynika jedynie z mitologicznego charakteru tej postaci. W „prawdziwym” powojennym świecie zachowanie Władka i Amelki mieściłoby się w granicach normy moralnej. Przede wszystkim jednak Polacy ukazani zostają jako ofiary wojny i systemu komunistycznego.

Wśród polskich komunistów znalazł się jeden sprawiedliwy były akowiec – współczujący Mazurom doktor Leliwa, który przez wzgląd na dawną przyjaźń z Tadeuszem pomaga w leczeniu Róży. Dodatkowo został on komunistą wbrew swojej woli, musiał się „ujawnić” jako były żołnierz Armii Krajowej, przez co został wciągnięty w szeregi Wojska Polskiego. Kończy jako wróg komunizmu, a w ostatnich scenach widzimy, jak jest prowadzony na tortury. Leliwa, który był pomocny, ponieważ czuł się Polakiem – przez co zwątpił w komunistyczną propagandę – skończył tak jak Tadeusz. Postać ta potwierdza moje przekonanie, że film Smarzowskiego traktuje komunizm jako chorobę, która nie tylko demoralizuje, ale i pozbawia narodowości, zrównując Rosjan, Ukraińców, Białorusinów, Polaków oraz przybyszów z dalekiej Azji (żołnierze Armii Czerwonej mają azjatyckie rysy twarzy). Wystarczy jednak wyzdrowieć (a tym samym przejrzeć na oczy), by odzyskać tożsamość narodową.

Odpowiedź na pytanie postawione w tytule tego tekstu jest jednoznaczna – *Róża* nie jest filmem antypolskim. Mimo iż ze źródeł historycznych jasno wynika, że Polacy (nie tylko komuniści) gnębili Mazurów, traktując ich na równi z Niemcami, Smarzowski bardzo delikatnie podszedł do problemu polskiej hańby. Nie zaryzykował i nie przedstawił zwykłych Polaków jako winnych zbrodni na Mazurach, chociaż wniosek ten kołaczy się w myśli widza przez cały seans. Winą obarczył jedynie polskich komunistów. Podobny mechanizm bywa stosowany w odniesieniu do Niemców, którzy w wielu filmach odnoszących się do II wojny światowej zostają podzieleni na dobre plemię ofiar ideologii, a więc Niemców „właściwych”, i złe plemię nazistów bez czytelnej tożsamości narodowej. To zaś pozwala manipulować kwestią winy za zbrodnie przeszłości.

### **Proniemieckość**

W *Róży* można doszukać się wielu tropów świadczących o proniemieckiej wymowie tego filmu. Już w drugiej scenie widzimy Sowietów rozstrzelujących umundurowanych Niemców. Tadeusz, poprzez wymowne spojrzenie, solidaryzuje się Niemcem. Nie można jednoznacznie stwierdzić, czy ten gest należy odczytywać jako proniemiecki, czy po prostu Tadeusz, jako ofiara Sowietów, czuł, że historia znowu z niego zakpiła i że w nowych czasach znalazł się po jednej stronie barykady z Niemcami. W każdym razie scena ta przygotowuje widza do niekonwencjonalnej opowieści o końcu wojny.

Najważniejszą kwestią do rozstrzygnięcia jest powód, dla którego Tadeusz przyjeżdża na Mazury: obiecał oddać pamiątki po zmarłym żołnierzu Wehrmachtu. Czy to wiarygodne z psychologicznego punktu widzenia, by zaraz po wojnie członek Armii Krajowej, którego żonę Niemcy zgwałcili i zabili w powstaniu warszawskim, mógł poświęcać się dla niemieckiego żołnierza z tak błahego powodu? Zdrowy rozsądek podpowiada, że nie. Z drugiej strony, wątek ten można potraktować inaczej: jako zaprzeczenie realistycznego zawiązania akcji, którego funkcja jest czysto retoryczna i symboliczna zarazem – Tadeusz zdobywa się na gest-manifest, który niesie przesłanie pacyfistyczne, odkłada w niepamięć całe zło, sugerując jednocześnie, że relacje polsko-niemieckie trzeba stworzyć od nowa. Dlatego wyciąga rękę jako pierwszy.

Możemy również przyjąć, że Johann Kwiatkowski (polskie nazwisko!) był Mazurem. Łatwo uzasadnić to na zasadzie analogii: historyk Józef Włodarski w wywiadzie udzielonym w kontekście premiery *Róży* (jego zadaniem było rozstrzygnąć, czy film ukazuje prawdę historyczną) opowiada o swoim dziadku, Johannie Machu (dobrze ilustrująca przypadek zbieżność imion), który uchodził za Niemca, ale „mówił, że jest miejscowy. Przyjął polskie obywatelstwo”<sup>9</sup>. W ten sposób przestał być *de facto* Niemcem. Herr Kwiatkowski w Wehrmachcie mógł walczyć bez przekonania i tylko dlatego, że został siłą wcielony do wojska. Pytanie, czy istniała wówczas wśród Polaków powszechna świadomość, że Mazur nie powinien być automatycznie utożsamiany ze złym Niemcem (nazistą), i czy Tadeusz mógł tak postrzegać żołnierza Wehrmachtu? Wydaje się, że nie, co sugerują dwie sceny. Tadeusz w swoich pierwszych słowach kierowanych do pastora podkreśla, że nie jest „miejscowy”, że jest z Polski. Następnie, idąc do Róży, zwraca się do niej po niemiecku. Wnioskuje, że w jego świadomości Mazurzy byli Niemcami. Dopiero później poznaje prawdę o ludziach zamieszkujących te ziemie i zmienia swoje poglądy. Odnoszę wrażenie, że twórcy filmu od początku próbują przekreślić obowiązujące w kulturze popularnej stereotypy i nawet na przekór realistycznej motywacji zdarzeń przeszkodzić w jednoznacznym podziale ról na „złych” i „dobrych” (ze wszystkimi tego konsekwencjami).

W części powojennej filmu żaden Niemiec nie zostaje sportretowany jako postać negatywna. Oczywiście to za mało, by powiedzieć, że *Róża* jest proniemiecka w swej wymowie. Ale to nie koniec. Z wypowiedzi większości bohaterów możemy co prawda wyczuć nienawiść wobec tych, którzy wywołali wojnę, ale ostateczny wydzwitek każe współczuć ludziom (w większości są to kobiety, starcy i dzieci), których wypędzono z domów i pozbawiono małej ojczyzny. Róża – po tym, jak została zgwałcona przez sowieckiego bandytę – mówi do Tadeusza: „Johann miał rację, tylko Niemcy traktowali nas jak ludzi”. To z kolei oznacza, że wszyscy inni, w tym Polacy, są oprawcami, odpowiadają za cierpienia tych, których instynktownie – a przy tym niesłusznie – utożsamiano ze zbrodniczą polityką III Rzeszy. Jest to współczesna wizja historii, w polskiej literaturze i kinie (zwłaszcza w okresie

<sup>9</sup> Wywiad R. Daszyńskiego z J. Włodarskim, *Czas kobiet*, www.wyborcza.pl z 23.02.2012 (dostęp: 20.06.2013).

PRL-u) nieznana, a nawet niepopularna, obecnie kojarzona z działalnością Związku Wypędzonych w Niemczech Eriki Steinbach, która domaga się zrewidowania przeszłości, a nawet zadośćuczynienia dla ofiar przymusowych deportacji.

*Róża* może stanowić kamień (albo raczej kamyczek) milowy w przedstawianiu wojennej i powojennej historii Niemców w Polsce – jako ofiar, a nie tylko katów. Problem ten wywołuje gorące spory w mediach. Całkiem niedawno pojawił się dyskurs dotyczący kwestii własności ziem i gospodarstw na Mazurach. Współcześni mieszkańcy Mazur nie chcieli przyjąć do wiadomości faktu, że właścicielami ich posiadłości mogą być właśnie Niemcy. Do tej żywej dyskusji przyłączył się Jarosław Kaczyński, który stwierdził, że przy sprawach o przyznanie mienia sąd powinien kierować się „poczuciem patriotyzmu, działać zgodnie z polskim interesem narodowym”<sup>10</sup>, oraz Jacek Kurski, który z propagandowym zacięciem dodał: „Polsce grozi kolejna fala niemieckich roszczeń”<sup>11</sup>.

Film *Szczerbica i Smarzowskiego* wpisuje się – pytanie, na ile był to zabieg świadomy – w rewizjonistyczną politykę, która ma na celu zerwanie z martyrologicznym obrazem Polski jako narodu cierpiącego i moralnego zwycięzcy kataklizmów XX wieku. Pod tym względem kontynuuje dyskurs zapoczątkowany przez Jana Tomasza Grossa. Nawet jeżeli nie obarcza odpowiedzialnością polskich sąsiadów, to zdejmując z Niemców całą odpowiedzialność za krzywdy cywilów.

## Antysowieckość

Ten podrozdział wydaje się być formalnością. Nikt bowiem nie ma wątpliwości co do antysowieckiego wydźwięku tego filmu. Reżyser stereotypowo przedstawia Sowieców jako tych, którzy gwałcą, kradną i mordują, co zgadza się z ustaleniami historyków, ale w filmie zostało nieco przerysowane. Józef Włodarski pisze: „Rozboje, nieustanne pijaństwo i gwałty były zjawiskiem powszechnym. W takich warunkach nikt nie był pewny życia. Większą część mieszkańców stanowiły kobiety. Pełniły rolę siły roboczej i haremu. Jak pisze w niemieckiej monografii Pasłęka Robert Helwig, ulice spłonęły podpalone przez krasnoarmiejców poszukujących trofeów, czyli złota, wódki, kobiet i zegarków”<sup>12</sup>. W wywiadzie dla „Gazety Wyborczej” Włodarski zaznacza jednak, że Smarzowski w *Róży* „zbyt jednostronnie pokazał Rosjan”<sup>13</sup>. Dodaje:

w tej wielkiej fali zbrodni, kradzieży i gwałtów też zdarzały się ludzkie zachowania. Po pół roku radzieckie wojsko zaczęło dokarmiać dzieci, wojskowi lekarze byli do dyspozycji cywilnej ludności. Sowietci na potrzeby armii pozajmowali największe gospodarstwa rolne, zatrudniali tam Niemców i ci ludzie byli naprawdę dobrze traktowani, żywni. Bywało, że polska

<sup>10</sup> M. Nowakowski, *Mazurzy, ludzie, których nie było*, www.gazeta.pl z 30.10.2009 (dostęp: 20.06.2013).

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> G. Wosińska, *Sowieci zabijali, rabowali złoto i wódkę*, www.mojemazury.pl, (dostęp: 20.06.2013).

<sup>13</sup> Wywiad R. Daszyńskiego z J. Włodarskim, *Czas kobiet*, www.wyborcza.pl z 23.02.2012.

milicja, od której Niemcy oczekiwali ochrony, okazywała się bardziej niebezpieczna od Rosjan. Dochodziło wobec tego do paradoksów, że żołnierze sowieccy musieli chronić Niemców przed nadużyciami i atakami ze strony polskiej milicji<sup>14</sup>.

W *Róży* natomiast ukazany jest wyłącznie pełny wachlarz radzieckich zbrodniarzy: od mundurowych po niezależne grupy bandytów. I tylko w drodze wyjątku, dla próby utrzymania harmonii, pojawia się postać dobrego lekarza – sowieckiego ginekologa, który przyjeżdża do Róży. Taki motyw „dobrego wśród złych” lub „jedynego sprawiedliwego” jest bardzo powszechny w kinie wojennym i ma na celu zniuansowanie postaw i uniknięcie oskarżeń o stronnicze ukazanie prawdy historycznej. Na przykład w *Katyniu* (2007) Andrzeja Wajdy pojawia się rosyjski kapitan, który ratuje Polaków przed aresztowaniem, a w *Pianiście* (2002) Romana Polańskiego – niemiecki kapitan Wilm Hosenfeld, który daje schronienie Władysławowi Szpilmanowi. W filmie Smarzowskiego dobry samarytanin w sowieckim mundurze nie jest jednak w stanie poprawić wizerunku Armii Czerwonej. Jedna kropla przyzwoitości w morzu zła nie zmienia składu chemicznego świata.

W filmie ukazana zostaje także niezależna grupka bandytów, na której czele stoi Wasyl (jak się na końcu okazuje, pracownik NKWD). Wiemy z retrospekcji, że na początku przynależeli do Armii Czerwonej, towarzyszyli sowieckiemu dowództwu, które stacjonowało po wojnie w gospodarstwie u Róży. Później widzimy ich jako gwałcicieli, napastników i okrutnych zbrodniarzy. Mają oni jednak ciche przyzwolenie na gnębienie Mazurów, co potwierdza Kazik, ubek: „bandyta, nie bandyta, na swoich nie napada”. Wydaje mi się, że nie działają oni jednak pod wpływem odgórnego rozkazu. Głównym motorem napędzającym tę maszynę zła jest Wasyl, którego do gwałcenia Róży motywuje chora miłość, jaką obdarzył bohaterkę. Jakby przyświecała mu myśl: „nie chciałaś być ze mną po dobroci, wezmę cię siłą”. Ta sama banda obrabowała i spaliła chatę Władka oraz dopuszczała się innych zbrodni.

W jednej scenie filmu pojawiła się inna banda, również wywodząca się z Armii Czerwonej, która wracała z plądrowania mazurskich gospodarstw. Jej członkowie ukradli zwierzęta – kozę i krowy (wśród nich „mamulkę” Władka i jego rodziny). Na swej drodze spotkali Władka i Tadeusza, których dotkliwie pobili i obrabowali (zabrali rower), bo Wołyniak wydawał im się Niemcem: „Ty Rusek, ja Rusek, krowa ruska, on Germaniec!”.

W jeszcze bardziej negatywnym świetle zostali ukazani przedstawiciele władzy ludowej: „Jak weszli Rosjanie, uciekałyśmy do morza na statki. A oni... a oni nas bez przerwy...” – tu Róża urywa, widzimy retrospekcje, w których żołnierze radzieccy dokonują zbiorowych gwałtów na Mazurkach. W innym momencie filmu ci sami strzelają na chybił trafił do uciekających w mieście Mazurów.

Jeśli miałabym wymienić cechy, które składają się na wizerunek Sowietów w filmie, wymieniałabym: zezwężenie, brutalność, bezwzględność, grubiaństwo,

<sup>14</sup> Tamże.

rozpusta. Ani jednego pozytywnego, nawet ani jednego neutralnego aspektu. Sowietci w *Róży* są źródłem zła i złem w najczystszej postaci. W tym momencie wypukła się charakterystyczna bezkompromisowość reżysera. Można więc mówić, że rozliczenie ze zbrodniami sowieckimi w *Róży* jest stereotypowe, ale jednocześnie świadome – równoważą pozostałe elementy w tej narodowej układance. Polacy nie zostają obarczeni współwiną za zbrodnie na cywilach, a Niemcy wiarygodnie wypadają w roli ofiar, którym należy współczuć. Tu pojawia się celowa – moim zdaniem – niekonsekwencja. Smarzowski i Szczerbic robią wszystko, aby widz nie wpadł w pułapkę stereotypu, dlatego Niemcy, Mazurzy, Polacy i repatrianci reprezentują pełen wachlarz postaw. Natomiast Sowietci ukazani zostają w sposób bardzo stereotypowy, niczym horda nazistów z kina gatunkowego, siejąc terror, gwałcąc, rabując i paląc.

### Manewr Smarzowskiego

Za tym paradoksem kryje się ciekawy reżyserski fortel. Gdyby niektórzy żołnierze Armii Czerwonej odgrywali w filmie pozytywne role (zgodnie z relacjami historyków): pomagali zakończyć wojnę, dokarmiali ludność cywilną, walczyli z przestępczością i samosądami, zapewniali elementarną opiekę zdrowotną, *Róża* wywołałaby zapewne polemikę porównywalną z *Pokłosiem* i *Idą*, bo inny sposób przedstawienia Sowietów wpłynąłby na ocenę zachowań Polaków, uwypuklając ich ksenofobię, bierność, poparcie dla idei komunizmu i żądę odwetu. Negatywny obraz Rosjan, który mieści się w poprawności politycznej dzisiejszych czasów, okazał się skutecznym kamuflażem dla wątków rozrachunkowych.

Funkcję zasłony dymnej pełnił również wątek romansowy, którym ostentacyjnie reklamowano film. Już w zwiastunie znalazły się słowa: „Poruszająca opowieść, przywracająca wiarę w miłość, nawet jeżeli to miłość niemożliwa”<sup>15</sup>, a wątek miłosny wyeksponowano dodatkowo poprzez dobór scen – fragment z wpatrzonymi w siebie kochankami czy ze sceną zaślubin. Smarzowski lubił opowiadać w wywiadach o tym, że interesuje go przede wszystkim „miłość niemożliwa”<sup>16</sup>. Doprowadzało to zresztą do konfliktów ze scenarzystą, Michałem Szczerbicem. Dla Smarzowskiego od początku miał być to film o miłości – „Historia jest dla mnie ważna, ale w *Róży* doszedłem do niej poniekąd »od tyłu«. Na początku nie chciałem wcale zrobić filmu historycznego, tylko film o miłości. Interesowało mnie przede wszystkim to, dzieje się między nim a nią, nią a nim”<sup>17</sup>. Dla Szczerbica z kolei – film historyczny o Mazurach (początkowo myślał, że z jego refleksji na temat Mazurów powstanie serial *Mazurki*, w którym opowiadałby o tragedii kobiet po II wojnie światowej), w którym „nie tylko o miłość chodzi, [...] opowieść była tylko pretekstem do przedstawienia historii Mazur”<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Trailer na [www.monolith.pl](http://www.monolith.pl), (dostęp: 16.05.2013).

<sup>16</sup> Napis widniejący na plakacie promującym film.

<sup>17</sup> Wywiad. J. Majmureka z W. Smarzowskim, *Smarzowski: Moje filmy mają prowokować*, [www.krytykapolityczna.pl](http://www.krytykapolityczna.pl) z 19.10.2011 (dostęp: 10.05.2013).

<sup>18</sup> Tamże.

Nie chcę kwestionować romantycznych pobudek reżysera, ale nie wydaje mi się, by wielowymiarowy portret Polski na ziemiach odzyskanych dało się zredukować do melodramatycznej opowieści. Co ciekawe, *Wołyn* reklamowany jest tym samym hasłem (na pierwszym plakacie możemy przeczytać: „O miłości w nieludzkich czasach”), a przecież nikt nie ma złudzeń, że będzie to film rachunkowy, polityczny, opowiadający o odpowiedzialności za zbrodnię. Slogan ma prawdopodobnie studzić temperaturę sporu, który jest nieunikniony.

Zresztą w jednym z wywiadów Wojciech Smarzowski powiedział, że interesuje go „refleksja nad Polską”<sup>19</sup>. *Róża* tylko pozornie wymyka się tym kryteriom. Nie ma znaczenia, że wydarzenia dzieją się zaraz po wojnie, ukazane są w niej bowiem wartości stałe, niezmiennie – takie jak miłość, śmierć, bohaterstwo, poświęcenie, zło – które istnieją poza kategorią czasu. I choć film ten opowiada konkretną historię konkretnych ludzi na konkretnym obszarze, to można porównywać losy Mazurów do losów Kaszubów czy innych mniejszości narodowych w Polsce i na świecie, na przykład w krajach byłej Jugosławii, lub szerzej: potraktować fabułę *Róży* jako oskarżenie polityki dyskryminacyjnej w każdej postaci.

*Róża* jest z założenia rewizjonistyczna, co zbliża ją do filmów szkoły polskiej. Jej głównym celem było zdemaskowanie mitu o jednoznacznej historii Polski. Niemniej jednak po lekturze tego filmu zostaje w głowie wiele pytań o postawy Polaków wobec Mazurów. Film ten z całą pewnością ma oddziaływać na zbiorową świadomość. Ma docierać „do głębokich, domagających się nowego przemyślenia, obszarów narodowej mitologii”<sup>20</sup>. Rozbijać homogeniczne postrzeganie historii. Uderzać w narodowe kompleksy poprzez zadawanie niewygodnych pytań dotyczących przeszłości narodu, który lubi postrzegać się jako ofiara dziejów. Odpowiedzi, które daje film, nie zawsze są spójne, a część z nich budzi kontrowersje lub nasuwa podejrzenia, że kontekst historyczny wymknął się twórcom spod kontroli. Smarzowski chce rozliczyć się z Polską i Polakami za wszelką cenę. Robi to jednak tak umiejętnie, że zjednuje sobie i prawicowe, i lewicowe grono, co wydaje się w praktyce niemożliwe.

### **Pole is a Wolf to a Mazur. Is *Róża* by Wojciech Smarzowski an Anti-Polish Film?**

The author of this article tries to explain why the controversial film *Róża* by Wojciech Smarzowski was well received by the right-wing media which recognized other historical films from this period, such as *Ida* by Paweł Pawlikowski and *Aftermath* by Władysław Pasikowski, as anti-Polish and even harmful. The author examines three aspects of the film: whether it is actually anti-Polish, anti-Soviet or maybe pro-German. At the end she reveals the director's strategy which allowed to avoid the dispute over the misinterpretation of historical events.

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961. Kino polskiego Października (1956-1961). Strategia psychoterapeutyczna*, Kraków 2000, s. 140.

# Dagmara Rode

Uniwersytet Łódzki

## Post-? Uwagi o Ars Electronica 2015

Ars Electronica, festiwalu poświęconego sztuce, technologii i społeczeństwu, nie trzeba przedstawiać. Pierwszą swoją edycję miał w 1979 roku, kolejne wypracowały jego renomę. Jest uznawany za jedno z najważniejszych – jeśli nie wręcz najważniejszych – wydarzeń poświęconych najnowszym osiągnięciom sztuki mediów, a Ars Electronica Center słusznie cieszy się opinią jednej z kluczowych instytucji zajmujących się spotkaniami sztuki i technologii<sup>1</sup>. Wystawy i działania festiwalowe rozrzucone są po mieście – realizacje artystyczne znajdują się nie tylko w miejscach przystosowanych do prezentacji sztuki (mediów), ale też w przestrzeniach zajmowanych jedynie na moment, które obdarzają odbywające się tam zdarzenia szczególnym duchem związanym ze swoją przeszłością.

W roku 2015 przestrzenią, w której pokazywana była główna wystawa, stało się nieczynne już centrum logistyczne austriackiej poczty – ogromne, opuszczone pomieszczenia, całkiem niedawno jeszcze wypełnione przesyłkami. Wyposażenie tych pomieszczeń mogło – musiało? – zmienić przeznaczenie. Było tak na przykład w wypadku zsympów do przesyłek wykorzystanych w hipnotycznym dźwiękowym performansie *Diaspora Machine* Anatola Bogendorfera i Petera

---

<sup>1</sup> Warto przypomnieć, że w Ars Electronica Center funkcjonują także programy takie jak Ars Electronica FutureLab, Ars Electronica Export czy Ars Electronica Solutions.

Androscha odwołującym się do aktualnego kryzysu uchodźczego<sup>2</sup>. Spiralne formy stały się narzędziem wzmocnienia dźwięku, polem gry światła, przestrzenią, którą ludzie i przedmioty na moment zajęli. Zamieszczona w festiwalowym katalogu wypowiedź autorów lokuje pracę w kontekście aktualnego kryzysu uchodźczego, ale odwołuje się też do szerszego kryzysu demokracji i rozpadu społecznej solidarności. Wszystko to daje o sobie znać w kształcie miasta; „bardziej niż kiedykolwiek, miasto staje się odbiciem rozwoju politycznego, ekonomicznego i społecznego”<sup>3</sup>.

Opustoszałe przestrzenie, w których ulokowano główną wystawę i inne wydarzenia, stanowią namacalny – i społecznie istotny – efekt przemian, które stały się przedmiotem zainteresowania festiwalu. Organizatorzy i organizatorki ubiegłorocznej edycji Ars Electronica zadali pytanie o przyszłość miasta. Hasło wywoławcze festiwalu – *Post City. Habitats for the 21<sup>st</sup> Century* – skupiało szereg zagadnień. Pytano o mobilność ludzi, rzeczy i danych, o pracę, o obywateli i o możliwości oporu, jakie związane będą z miastem przyszłości. Jak zauważa Gerfried Stocker w programowym tekście festiwalu, warto rozważyć, jakie modele polityczne przyniesie cyfrowa rewolucja, jakie zmiany w rozumieniu ekonomii, związków sfery publicznej i prywatnej czy stylów życia wywoła. Cyfrowe miasto staje się dziś inteligentnym miastem; „jednak pytanie, jak wyprodukować cyfrowy odpowiednik miasta, pozostaje bez odpowiedzi”<sup>4</sup>.

Rozpatrywano zatem owo złożone, wieloaspektowe i wielopoziomowe zagadnienie z różnych perspektyw, równie różnicowanych, jak zróżnicowane były modele architektoniczne pokazane w ramach *1001 Models of Habitats for the 21<sup>st</sup> Century*. Podano szereg wątpliwości, jak pytanie o zaufanie, którym obdarzyć będziemy musieli wytwory coraz bardziej ekspansywnej technologii; przyglądano się możliwościom, jakie niosą alternatywne modele projektowania (nie tylko przestrzeni miejskiej), sprawdzano istniejące rozwiązania i dyskutowano o takich sposobach ich przeformułowania, by podczas planowania przestrzeni miejskiej

<sup>2</sup> Wybór wykonania *Diaspora Machine* jako jednego z wydarzeń otwierających festiwal nie był jedynym momentem przypomnienia, że całkiem niedaleko rozgrywa się kolejny akt konfliktu zbrojnego i towarzyszącego mu kryzysu humanitarnego. Wymiar dramatu w pewnym sensie obrazował odwiedzającym namiot dla uchodźców ustawiony w przestrzeni wystawienniczej, a także, między innymi, zdjęcia z projektu *Let the Children Play at Zaatari Refugee Camp* Lukasa Maximiliana Huellera i Hannes Seebacher łączące obrazy dzieci bawiących się w największym obozie dla uchodźców i dodane do nich tło, w chwili obecnej niemożliwe do doświadczenia, czy *HEAL* Davide Tremolady – zdjęcia portretujące dzikie zwierzęta w wojennych ruinach (praca w ramach konkursu The Alfred Fried Photography Award). Jedna z artystek, wstrząśnięta wydarzeniami z 27 sierpnia 2015 roku (na austriackiej autostradzie znaleziono ciężarówkę z ciałami 71 uchodźców), zastąpiła swój projekt poświęcony rynkowi sztuki i jego uwarunkowaniom emocjonalnym komentarzem: „To nie jest czas, by pokazywać tego rodzaju projekt. To nie jest czas, by dyskutować na temat tego rodzaju, temat, który jest istotny tylko dla wysoce uprzywilejowanej grupy ludzi w najbogatszych regionach świata. Byłoby to wyrazem hipokryzji i policzkiem dla wszystkich ludzi, którzy doświadczają realnych problemów i są ignorowani”. I kończy: „Musimy o tym pomyśleć. Musimy działać”.

<sup>3</sup> A. Bogendorfer, *Diaspora Machine*, [w:] *Post City. Habitats for the 21<sup>st</sup> Century*, eds. Gerfried Stocker, Christine Schoepf, Hannes Leopoldseeder, Ostfildern 2015, s. 246.

<sup>4</sup> G. Stocker, *Post City. Habitats for the 21<sup>st</sup> Century*, [w:] *Post City*, dz. cyt., s. 17.



uwzględnić potrzeby zarówno zamieszkującej ją wspólnoty, jak i środowiska. Stąd też takie – pozornie zaskakujące – elementy programu jak giełda ekologicznych produktów z regionu czy spotkanie regionalnych kooperatyw spożywczych, podczas którego członkowie i członkinie tych organizacji mogli wymienić doświadczenia z działań, których jednym z celów jest przeformułowanie relacji konsumentów i producentów żywności. Albo stoisko z konfiturami – przygotowywanymi przez Rudolfa i Reginę Leibetsederów z produktów wyrzucanych pod koniec dnia w jednym z marketów – sprzedawanymi, by wesprzeć działania organizacji Licht fuer die Welt.

Z tego samego źródła wyrasta potrzeba opracowania niezbędnika do życia w postmieście – *Post City Kit*. W jego ramach mogliśmy przyjrzeć się projektom, które odpowiadały na współczesne i przyszłe wyzwania, na przykład w zakresie transportu; mogliśmy też zerknąć w krzywe zwierciadło prac takich jak *Cargo Cult Segway* Petera Niisgaarda czy *Fahrradi Farfalla FFX* Hannesa Langedera. Pokazano możliwości, jakie daje przetwarzanie dużych zbiorów danych gromadzonych w przestrzeni miasta, zaznaczając jednocześnie doskonale przecież widoczne – choć, być może, ciągle zbyt słabo podkreślane – zagrożenia płynące z udostępniania niezliczonej ilości danych, nad wykorzystaniem których nie mamy kontroli (Salvatore Iaconesi, Oriana Persico, *Ubiquitous Infospace. The participatory performance of the city*). Tematyka ta wracała też w innych festiwalowych wystawach: Habidatum i Mathrioshka w pracy *Semantic Landscapes* opisują „mentalną geografę” miasta poprzez wizualizację danych zebranych z serwisu Twitter; z kolei Ianina Prudenko w *Mythogenesis* wykorzystuje narzędzia analityki kulturowej po to, by rozpisać na kategorie i zanalizować ukraińskie propagandowe materiały wideo<sup>5</sup>.

Wracając do niezbędnika – wyzwania stawiane przez miasto przyszłości reinterpretowały też Dorota Sadowska, która w *Vivid Dress* stworzyła szczególnego rodzaju ubrania z roślin, czy Katia Cánepa Vega, oferując w *Beauty Technology* możliwość sterowania urządzeniami elektronicznymi za pomocą elementów makiażu czy manikiuru umieszczonych bezpośrednio na powierzchni ciała (do wątku refleksji nad ciałem jeszcze wróć). Niezwykle interesującym projektem wydaje się przedsięwzięcie laureatek nagrody [the next idea] voelstapine art and technology grant 2015, indonezyjskiego kobiecego kolektywu XXLab (Irene Agrivina, Eka Jayani Ayuningtyas, Atinna Rizqiana, Asa Rahmana, Ratna Djuwita) – *Soya C(o)u(l)ture*. Artystki, projektantki i programistki spotykające się na co dzień z problemami generowanymi przez wszechobecność odpadów z produkcji tofu i tempehu opracowały prostą w zastosowaniu metodę przerabiania owych pozostałości, dotąd stanowiących jedynie źródło zanieczyszczenia. Za pomocą podstawowego wyposażenia kuchennego, ogólnodostępnej technologii i oprogramowania *open source* stworzyły możliwość przetworzenia owych odpadów do postaci jadalnej, a także na przykład materiałów nadających się do wykorzystania w rzemiośle.

<sup>5</sup> Miasto można także zagrać, co, między innymi, czyni Cédric Brandilly w *Architectural SonarWorks*, wykorzystując dane kartograficzne i architektoniczne.

Stocker w przywoływanym już tekście zauważa: „Być może musimy podać w wątpliwość naszą uprzednią koncentrację na mieście jako geograficznym konglomeracie zasobów i rozpatrywać Internet jako taki jako megamiasto przyszłości”<sup>6</sup>. W tym kontekście ważnym, jak się wydaje, wyborem programowym było zorganizowanie Internet Yami-Ichi: pchłego targu, miejsca wymiany, którego potrzeba urządzenia w rzeczywistości realnej wzięła się z diagnozy Internetu jako przestrzeni uporządkowanej w sposób coraz bardziej restrykcyjny i coraz mniej uwzględniający wolnościowe idee użytkowników: „Internet Yami-Ichi stanowi przykład naszego nieusuwalnego prawa, by wyłączyć się, wylogować i spotkać się w nowej przestrzeni wymiany”<sup>7</sup>. „Inteligentne miasto» jest martwe”<sup>8</sup>, konstatuje Dietmar Offenhuber. Wskazując na nieoczywisty wymiar polityczny technologii obywatelskich, które (łatwo) można sprowadzić do narzędzi „indywidualizacji odpowiedzialności i prywatyzacji usług publicznych”<sup>9</sup>, akcentuje wielowymiarowość partycypacji. Jak pisze, traktowana powierzchownie, wykorzystywana w modnych strategiach gamifikacyjnych, staje się środkiem do podtrzymywania *status quo*; zaangażowanie mieszkańców może uczynić z nich źródła informacji o mieście, ale może także skłonić do monitorowania działań miejskiej administracji. Uczestnictwo może prowadzić do współpracy w zakresie usług publicznych i, co najważniejsze, do samoorganizacji: do powstawania oddolnych wspólnot, które, tworzone od podstaw przez użytkowników, niestety najczęściej nie wytrzymują próby czasu.

Refleksja nad aktualną i przyszłą kondycją (inteligentnego) miasta wiąże się z refleksją nad aktualną i przyszłą kondycją mediów – czy też, jak chcą niektórzy teoretycy i teoretyczki, postmediów<sup>10</sup> – doskonale wtopionych w nasze otoczenie, stopniowo zatracających swoją autonomię, ciągle też utylizujących stare media. Przewrotną odpowiedzią na diagnozy o kolejnych momentach „post” (postmedialność, postsieciowość, post-Snowden, post-Google...) była ekspozycja i sympozjum *Post-Post*. Wystawa była prezentacją realizacji studentów i studentek<sup>11</sup> programu Interface Culture prowadzonego w Kunstuniversitaet Linz przez pionierów sztuki

<sup>6</sup> Stocker, dz. cyt., s. 17.

<sup>7</sup> IDPW, *Internet Yami-Ichi*, [w:] *Post City*, dz. cyt., s. 111.

<sup>8</sup> D. Offenhuber, *Civic Technologies: Tools or Therapy?*, [w:] *Post City*, dz. cyt., s. 150.

<sup>9</sup> Tamże, s. 151.

<sup>10</sup> Z braku miejsca muszę odesłać czytelników i czytelniczki do opracowania tematu autorstwa Piotra Celińskiego, *Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych*, Lublin 2013.

<sup>11</sup> Inną wystawą prezentującą osiągnięcia szkoły artystycznej była przekrojowa ekspozycja *Paris 8 University* podsumowująca 45 lat funkcjonowania uczelni. Stąd też spore zróżnicowanie prac – od animacji i literatury cyfrowej po instalacje wykorzystujące możliwości Oculus Rift. Ciekawe były prace eksplorujące obszar gier wideo – tak różne, jak *Super Giant Robots* Piersa Bishopa, gra o interfejsie zaprojektowanym w sposób mający nasuwać skojarzenia z dziecięcymi wyobrażeniami i możliwościami, i *Parallèles – Moi, EZIO* Sophie Daste i Erica Nao Nguya – zespalająca przenikające się po dotknięciu ekranu obrazy z *Assasin's Creed* i zdjęcia autorki w realnych miejscach, w których w wyobrażonej przeszłości toczy się gra. Wspomnieć również trzeba, że w ramach Prix Ars Electronica przyznawane są nagrody w kategorii u19 – Create Your World zbierającej prace uczniów i uczennic oraz studentek i studentów; z braku miejsca nie odniosę się w szerszym zakresie do intrygującej wystawy prac najmłodszych adeptów i adeptek sztuki nowych mediów oraz inspirujących inicjatyw edukacyjnych, z którymi miałam przyjemność się zetknąć w Linzu.

interaktywnej – Christę Sommerer i Laurenta Mignonneau. Prace, opisane jako „futurystyczne, retro, post-, pre-, post-post lub po prostu sztuka”<sup>12</sup>, poruszały się po polu współczesnych mediów, sięgając swobodnie po elementy rozmaitych technologii lub aspekty ich funkcjonowania, by równie swobodnie komentować wybrane związane z nimi problemy. „Bycie post-post jest naszą artystyczną odpowiedzialnością”<sup>13</sup>. Kilka przykładów: w *OHP\_III* Clemens Bauder i Davide Bevilacqua na chwilę przywracają do życia rzutnik do slajdów. *LARD* Olivera Lehnera wykorzystywał urządzenie zbliżone do tych używanych przez policję i wojsko do tłumienia zamieszek, ale w sposób zgoła odwrotny – wzmacniając głos protestujących. *#innerstagram* Niny Mengin, odnosząc się do mody na udostępnianie każdego detalu swojego życia, opracowuje wspomnienia momentów utrwalonych na zdjęciach. *Wanderl\_st* Nathana Guo z tarczy do rzutków czyni interfejs pozwalający na nawigację po mapie Google. *Death of Things* Martina Nadala to figurki osób publicznych wykonujące ruchy, dopóki system nie napotka w Internecie informacji o ich zgonie. *Pop the Movie* Cariny Lindmeier i Federica Tasso łączy wyświetlanie *Wyjścia robotników z fabryki* z działaniem – w masowej wyobraźni nieodłącznie związanej z kinem – maszyny produkującej popcorn. Z każdym jej uruchomieniem rozpoczyna się projekcja na dno pojemnika na popcorn, klatka za klatką z kolejną cząstką kukurydzy, które stają się ekranem dla filmu otwierającego historię kina.

Bodaj najistotniejszą z punktu widzenia współczesnej sztuki mediów kategorią festiwalowego konkursu jest sztuka hybrydyczna. Dzieła prezentowane w jej ramach mieszczą się na przecięciu sztuki i nauki. Art & Science, bogate, dynamicznie rozwijające się i ulegające ciągłym transformacjom pole wzajemnych oddziaływań i inspiracji, stanowi złożony komentarz do zmieniającej się rzeczywistości. Ars Electronica współpracuje w ramach programu rezydencyjnego dla artystów z dwoma instytucjami nauki – CERN i ESO. Rezultatem rezydencji artystycznej jest na przykład *Mobile Instrument* Marii Ignacji Edwards wykorzystujący złożone obliczenia do stworzenia kontemplacyjnego, pozornie prostego i sprowadzającego się do wymiaru estetycznego efektu. Prezentacja dzieł nagrodzonych i wyróżnionych w kategorii *Hybrid Art* przynosi szereg prac, które łączy transdyscyplinarne podejście i wykorzystywanie najnowszych osiągnięć nauki. Sposób ich realizacji – wszystkie nagrodzone prace, jak podkreśla w swoim werdykcie jury, powstawały w interdyscyplinarnych zespołach – zmusza do (kolejny raz w dziejach sztuki współczesnej – chciałoby się dodać) przemyślenia roli artysty w procesie powstawania dzieła sztuki<sup>14</sup>.

Odnoszące się do problemu zanieczyszczenia wody *Plantas Autofotosintéticas* Gilberta Esperanzy stwarza „złożony, hybrydyczny ekosystem, w którym,

<sup>12</sup> *Post-Post*, [w:] *Post City*, dz. cyt., s. 234.

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> J. Hauser, S. Jaschko, J.V. Krpan, V. Vesna, F. Visnjic, *Toward A Collective Hybrid Vigor*, [w:] *CyberArts 2015. International Compendium – Prix Ars Electronica 2015*, eds. Hannes Leopoldseder, Christine Schoepf, Gerfried Stocker, Ostfildern 2015, s. 54.

pomimo umiejętności technologicznych, gatunek ludzki nie jest w centrum<sup>15</sup>. Dwie prace – *ARTSAT1: Invader* (ARTSAT: Art and Satellite Project) i *Satelliten* (Quadrature) – związane są z satelitami; pierwsza z prac wykorzystuje satelitę w działaniach artystycznych, druga natomiast tworzy zapis przemieszczania się satelitów: nakreślone na mapie ślady są świadectwem niewidocznej – i najczęściej zapomnianej – obecności. To, co ukryte dla ludzkiego oka, ujawnia Heather Dewey-Hagborg w *Stranger Visions*: porzucone przedmioty w rodzaju niedopałków papierosów stają się źródłem materiału genetycznego, z którego wydobywa się dane o porzucającym, by na końcu stworzyć jego lub jej wyobrazony portret<sup>16</sup>. DNA, tym razem należące do zająca, odgrywa kluczową rolę w *Hare's Blood+*. *A transgenetic performance project* (Klaus Spiess, Lucie Strecker), której autorzy wykorzystali odrobinę krwi zająca Josepha Beuysa, by wyprodukować organizm, który następnie został wystawiony na aukcję i – w zależności od jej przebiegu – podlegał szybszej bądź wolniejszej destrukcji. Z jednej strony zatem mamy odzwierciedlenie niepokojów związanych ze współczesną biotechnologią, z drugiej – przedsięwzięcie skierowane wobec rynku sztuki, doskonale zakorzenione w wywrotowych działaniach sztuki dwudziestego wieku. Żonglowanie nie tylko odwołaniami do historii sztuki, ale i do historii mediów, to ważny element hybrydyczności dzisiejszej (post)medialnej sztuki.

Innym jej aspektem jest poddawanie namysłowi problematyki ciała i tożsamości. W najbardziej chyba radykalnym ujęciu będzie to skonfrontowanie nas z namysłem nad relacjami z innymi gatunkami w *MyConnect* (Saša Spačal, Mirjan Švagelj, Anil Podgornik), interaktywnej instalacji opartej na bio-feed-backu. Podobną problematykę podejmują też prace prezentowane poza kategorią *Hybrid Art*, jak *Augumented Hand Series* (Golan Lenin, Kyle McDonald, Chris Sugrue) konfrontująca odbiorcę lub odbiorczynię z obrazem zmienionej – ale ciągle przecież należącej do niej lub do niego – dłoni podlegającej szeregowi zaprogramowanych przekształceń; *Miroir* (Sophie Daste, Karleen Groupierre, Adrien Mazaud), czyli magiczne lustro niepokojąco transformujące odbicia zagląających do wiktoriańskiego buduaru; *Second Body* (Anarchy Dance Theatre X Ultra Combos), taneczny performance, w którym ciało tancerki zespałało się z „drugim ciałem”, uzyskanym w procesie mappingu; czy *Body Paint* (exonemo), monochromatyczne prace wideo stawiające pytanie o granice między tłem a ciałami modeli stapiających się z jednobarwną przestrzenią.

Płynne stają się także granice między poszczególnymi kategoriami Prix Ars Electronica (a także, dodać trzeba, pomiędzy kolejnymi częściami programu). Nagrodzona w konkursie Digital Music and Sound Art praca Nelo Akamatsu została przesunięta z kategorii Hybrid Art. Minimalistyczna, kontemplacyjna, zakorzeniona w tradycyjnej estetyce japońskiej i wykorzystująca zjawiska geomagnetyczne *Chijikinkutsu* to realizacja, która za pozorną prostotą – widz ob-

<sup>15</sup> Tamże, s. 55.

<sup>16</sup> To, co niemożliwe do usłyszenia – głos dinozaura – próbują z kolei odtworzyć Courtney Brown i Sharif Razzaque w *Rawr! A Study in Sonic Skulls*.

kuje ze szklankami napelnionymi wodą, w których zanurzone są igły – ukrywa technologiczną aparaturę. *Bell* Soichiro Mihary z kolei – czujnik, który sygnalizuje dźwiękiem obecność promieniowania radioaktywnego – nie tylko ujawnia to, co niewidoczne, ale i wydobywa na światło dzienne niezwykle dziś aktualne lęki.

Wracając zaś do granic między kategoriami: także ubiegłoroczne rozstrzygnięcie konkursu animacji wydaje się z perspektywy dyskusji o przyszłości sztuki mediów znaczące: po raz pierwszy nagrodzona została praca nieliniarna<sup>17</sup>. *Temps Mort / Idle Time* Alex Verhaest przynosi odbiorcom i odbiorczyńom wgląd w sytuację rodziny, której jeden z członków popełnił samobójstwo; aktywowana przez telefoniczną interwencję z galerii, pokazuje widowni emocjonalnie nasycone obrazy przywodzące na myśl dawne malarstwo. W pewnym sensie podobne napięcie buduje *Baer* Pascala Floerksa – poetka impresja na temat rodzinnej przeszłości budowanej z fotografii z rodzinnego albumu i zdjęć wojennych wydobytych z archiwów. Floerks opowiada o swoim dziadku, który nigdy nie mówił o czasach wojny, wmontowując w jego – realne bądź wyobrażone – miejsce na zdjęciach wygenerowaną komputerowo postać niedźwiedzia. Nieco bardziej wprost kwestie historyczne i polityczne ujmuje Mihai Grecu w *The Reflection of Power* – cokolwiek surrealistycznych medytacjach nad północnokoreańską rzeczywistością<sup>18</sup>.

Kolejno powoływane do życia lub przekształcane kategorie, w których przyznawane są nagrody, pokazują – z jednej strony – tendencje w obrębie tej dziedziny artystycznej, ale także, z drugiej, sposoby myślenia o niej. Najnowsza kategoria – Visionary Pioneer of Media Art – również jest ważnym głosem jako jeden z elementów dokonujących się podsumowań kilkunastuletniej już historii sztuki mediów<sup>19</sup>. Wyrasta z chęci uhonorowania tych artystek i artystów, którzy w sposób szczególnie znaczący odcisnęli się na jej kształcie, w tym także – co wielce znaczące – tych twórców i twórczyń, których aktywność do tej pory z różnych względów nie została w należyty sposób rozpoznana.

Pierwszym laureatem nagrody został Roy Ascott, w roku 2015 odebrał ją Jeffrey Shaw. Jego trwająca już pół wieku działalność artystyczna, w której znajdziemy zarówno realizacje z kręgu *expanded cinema*, jak i zapowiedzi rzeczywistości poszerzonej czy interaktywne instalacje, jest prekursorska na wielu polach. Odnosi się do nowych wyzwań stawianych przez narastające nasycenie rzeczywistości – także rzeczywistości artystycznej – nowymi technologia-

<sup>17</sup> G. Denis, J. Gerhardt, S. Hirtes, E. Oh, R. O'Neill, *The Ironic Mirror*, [w:] *CyberArts 2015*, dz. cyt., s. 17.

<sup>18</sup> Prace ekranowe odnoszące się bezpośrednio do kwestii społeczno-politycznych znajdziemy nie tylko, rzecz jasna, w programie konkursu animacji. *Momentum* Kokrra.tv w poetyckiej formie pokazywało społeczne pozycje albańskich kobiet; *Living with Leviathan* Şirin Bahar Demirel, osobista i interwencyjna, dokumentalna taśma wideo, zarejestrowała zdarzenia związane z tureckimi protestami w ramach Occupy Gezi.

<sup>19</sup> W Polsce przykładem takich podsumowań jest książka pod redakcją Piotra Zawojskiego *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*, Katowice 2015.

mi, jednocześnie podkreślając swoje zakorzenie w przeszłości. Pisze o tym Anne-Marie Duguet, wskazując na charakterystyczną cechę twórczości Shawa, którą jest „ciągła dialektyka dosłownego zawłaszczenia języków, technik i modeli reprezentacji zaczerpniętych z wielu odmiennych tradycji kulturowych i wykorzystania nowych terytoriów, które technologie przed nim otworzyły”<sup>20</sup>.

Znamienny dialog z historią sztuki mediów pojawia się także w projekcie Woody’ego Vasulki & SLIDERS\_lab, *Digital Vocabulary*, który w roku 2014 przepracowywał klasyczne prace Vasulki poszukującego języka wideo. Inną reinterpretacją historii wizualnego eksperymentu jest *Selbsttonfilm* Petera Karrera, który w audiowizualnym performansie wykorzystuje muzykę powstałą z przetworzenia przez specjalne oprogramowanie obrazów z filmów – w wykonaniu podczas Ars Electronica użyto *Psa andaluzyjskiego* Luisa Buñuela z 1928 roku. Akompaniament do niemych filmów, praktyka powszechna u początków kina, a stosunkowo niedawno wskrzeszona, tu nabiera szczególnego, generatywnego charakteru. Generatywny charakter miała też praca *YouTube Smash Up* Pataga K. Mitala – kompilacja elementów zaczerpniętych z dziesięciu najpopularniejszych wideo w serwisie YouTube – funkcjonowanie której stanowi skądinąd ciekawy przypadek w dyskusji o prawach autorskich. W *Die letzten 25 Jahre in No. 1 Hits der deutscher Jahrescharts dargestellt durch Karlheinz Stockhausens Studie II* 5x Hannesa Seidla *Studie II* – emblematycznym utworze dwudziestowiecznej awangardy muzycznej – wykorzystano i przetworzono 25 hitów z niemieckiej listy przebojów.

Na zakończenie warto dodać, że do głosu dochodzi również rodzaj impulsu archiwistycznego; impulsu archiwistycznego zgodnego z duchem sztuki mediów, dodajmy. Wspomniani już Sommerer i Mignonneau, autorzy prac powołujących do życia sztuczne ekosystemy, tym razem zaproponowali *Portrait on the Fly*: instalację, w której wirtualne muchy poruszają się i grupują tak, by w czasie rzeczywistym – „szkicuując” kontury – stworzyć portret osoby stojącej przed kamerą. Prócz wersji interaktywnej, praca ta istnieje także jako seria wydruków i zapisów wideo. Drukowane obrazy to portrety osób związanych ze sztuką mediów, bowiem „Celem instalacji jest zapisanie obrazów i krótkich sekwencji wideo pokazujących historyczne postaci związane ze sztuką mediów – polem efemerycznym, charakteryzowanym przez nowość i zmianę”<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> A. Duguet, *Jeffrey Shaw – Pioneering the New Media Experience*, [w:] *CyberArts 2015*, dz. cyt., s. 134.

<sup>21</sup> *Portrait on the Fly*, [w:] *Post City*, dz. cyt., s. 192.

## Post-? Notes on Ars Electronica 2015

This article discusses selected threads that were taken into consideration during 2015 edition of Ars Electronica Festival. The initiating point of the event was *Post City. Habitats for the 21<sup>st</sup> Century*. It was reflected in problems raised by collected productions that oscillated between following issues: mobility of people, things, data, work, inhabitants, the possibility of resistance, disillusion with ever expanding technology and the unobvious political aspect of civic technologies. The works that were presented within the remaining exhibitions enriched issues around questions such as the complex between art and science. The intersection of these two disciplines brought into existence works in the range of hybrid art. Constantly prevalent are questions around the body, identity, memory and narration, tensions arising from the reworking of the history of art and history of media in the contemporary, post-media landscape and many others important issues concerning current art.

# Noty o autorach

**Grzegorz Fortuna Jr.** – doktorant na wydziale filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego, absolwent filologii polskiej ze specjalizacją filmoznawczą, współzałożyciel Pracowni badań produkcyjnych i Nowej Historii Kina UG. Członek kolektywu VHS Hell zajmującego się organizacją pokazów filmowych z kaset wideo i tworzeniem internetowego archiwum ery wideo w Polsce. Redaktor Klubu Miłośników Filmu, internetowego magazynu Kinomisja i przygotowywanego przez studentów UG almanachu „Przezrocze”. Przygotowuje doktorat o rynku i kulturze wideo w Polsce czasów transformacji ustrojowej. Laureat Nagrody im. Krzysztofa Mętraka dla młodych krytyków filmowych (2016). Miłośnik polskiej popkultury przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, dawnego włoskiego kina gatunkowego i filmu grozy. Zainteresowany wszystkim tym, co zapomniane lub niedocenione.

**Marta Hauschild** – filmoznawczyni i antropolożka kultury, doktor nauk o sztuce (roprawa doktorska obroniona na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego). Publikowała w „Kinie”, „Kwartalniku Filmowym” i tomach zbiorowych. Od 2011 roku jest członkinią komisji selekcyjnej Krakowskiego Festiwalu Filmowego. Obecnie wykłada w Warszawskiej Szkole Filmowej.

**Krzysztof Jajko** – doktor nauk humanistycznych w zakresie kulturoznawstwa. W swych badaniach koncentruje się na instytucjonalnych oraz technicznych aspektach funkcjonowania filmu i telewizji. Obecnie pracuje nad monografią poświęconą Wytwórni Filmów Oświatowych oraz prowadzi badania dotyczące funkcjonowania kin w PRL-u.

**Krzysztof Kornacki** – filmoznawca, pracownik Katedry Wiedzy o Filmie i Kulturze Audiowizualnej Uniwersytetu Gdańskiego. Specjalizuje się w historii kina polskiego. Autor między innymi książek *Kino polskie wobec katolicyzmu 1945-1970* (nominacja do Nagrody im. Bolesława Michałka), *„Popiół i diament” Andrzeja Wajdy* (nagroda „Pióro Fredry” za Książkę Roku 2011); członek Rady Redakcyjnej czasopisma kultury audiowizualnej „Panoptikum”. Wykładowca między innymi Uniwersytetu Gdańskiego, Gdyńskiej Szkoły Filmowej, Akademii Filmu Polskiego.

**Joanna Łuniewicz** – doktorantka II roku nauk o sztuce (filmoznawstwo) na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, absolwentka kulturoznawstwa (specjalność: filmoznawstwo) na UJ oraz filozofii i etnologii w ramach MISH na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Interesuje się historią ubioru, funkcjami i symboliką filmowego kostiumu oraz kinem historycznym i konwencjami przedstawiania w jego ramach konkretnych epok. Publikowała cykliczne artykuły na temat mody w kinie na łamach czasopisma „EKRAŃY”. Zajmuje się również edukacją filmową, ze szczególnym upodobaniem prowadząc Akademię 50+ w kinie studyjnym Agrafka. Poza tym lubi kemp, kino nierealistyczne, powieściową ekwilibrystykę, różowe kwiaty i ciasto czekoladowe. Najlepiej wszystko naraz, bo, oglądając wiele filmów neomodernistycznych, opanowała do perfekcji sztukę jednoczesnego czytania i oglądania.

**Szymon Makuch** – urodzony w 1987 roku. Doktorant na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego, polonista i administratywista, badacz literatury popularnej i problematyki przedłużania życia w tekstach literackich i filmowych, a także zagadnień prawa autorskiego; wiceprezes Stowarzyszenia Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”.



**Radosław Pisula** – redaktor, publicysta, tłumacz i doktorant Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Opolskiego. Prace dyplomowe poświęcił dorobkowi filmowemu Johna Woo (tytuł pracy licencjackiej: *John Woo z Hongkongu – John Woo amerykański. Przemiana wzorców współczesnego kina akcji na przykładzie twórczości filmowej Johna Woo*) i Johna Carpentera (tytuł pracy magisterskiej: *Horror Johna Carpentera. Specyfika i charakterystyka stylu reżysera na przykładzie wybranych filmów*), a obecnie przygotowuje rozprawę doktorską na temat kina Waltera Hilla. Jego zainteresowania badawcze obejmują historię i społeczno-polityczne uwarunkowania amerykańskiego przemysłu filmowego, kino gatunków, azjatycką kinematografię, refleksję nad komiksem oraz inne zagadnienia związane z kulturą popularną. Członek Stowarzyszenia Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”.

**Monika Rawska** – absolwentka kulturoznawstwa ze specjalizacją filmoznawczą Uniwersytetu Łódzkiego. Obecnie doktorantka w Zakładzie Teorii Kultury Uniwersytetu Łódzkiego. Interesuje się m.in. teorią i antropologią kultury, kulturą popularną, współczesnym kinem gatunków oraz twórczością Christophera Nolana.

**Dagmara Rode** – kulturoznawczyni, adiunktka w Zakładzie Mediów Elektronicznych Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się sztuką feministyczną, filmem eksperymentalnym, sztuką wideo i sztuką nowych mediów. Autorka książki *Polityka w pierwszej osobie. Twórczość Dereka Jarmana* (Łódź 2014), współredaktorka m.in. tomów *O polityce ciała i pożądania w kulturze audiowizualnej* (z Pawłem Sołodkim, Warszawa 2010), *Metody dokumentalne w filmie* (z Marcinem Pieńkowskim, Łódź 2013) i *Trajektorie obrazów. Strategie wizualne w sztuce współczesnej* (z Ryszardem W. Kluszczyńskim, Łódź 2015).

**Natalia Szeligowska** – studentka kulturoznawstwa (spec. filmoznawstwo) na Uniwersytecie Łódzkim, członkini Koła Badaczy Nowych Mediów UŁ. W kręgu jej zainteresowań badawczych znajdują się, przede wszystkim, kultura popularna w Polsce w okresie przemian ustrojowych po 1989 roku oraz amerykańskie kino gatunkowe lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Członkini lokalnej komisji odpowiedzialnej za organizację dziewiątej edycji międzynarodowej konferencji European Network for Cinema and Media Studies NECS – „Archives of/for the Future” w 2015 roku. Od 2010 roku współpracuje ze Stowarzyszeniem Twórców „Contur” przy organizacji Międzynarodowego Festiwalu Komiksu i Gier w Łodzi. Od trzech edycji pomaga w organizacji Międzynarodowego Biennale Sztuki Mediów WRO we Wrocławiu.

**Katarzyna Taras** – absolwentka Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Doktor habilitowana nauk humanistycznych. Adiunkt na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie i w Warszawskiej Szkole Filmowej. Historyczka i krytyczka filmowa, zajmuje się najnowszym kinem polskim i teoretycznymi aspektami sztuki operatorskiej. Zakochana w kinie Wojciecha Jerzego Hasa. Publikuje w „KINIE”, „Nowej Polsce” i „Film PRO”. Autorka trzech książek: *Witkacy i film* (2005), *Egoista czy „Edi”? Bohaterowie najnowszych polskich filmów – rekonesans* (2007), *Frustraci. Bohaterowie filmowi i literaccy wobec polskiej rzeczywistości po 1989 roku* (2012). Powód do dumy – wypromowanie 30 magistrów. Nieustająca inspiracja – Tatry i Bliski Wschód.

**Krystyna Weiher** – doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego, z wykształcenia polonistka i filmoznawczyni, sekretarz redakcji rocznika „Przezrocze”, współzałożycielka i członkini Pracowni badań produkcyjnych i Nowej Historii Kina. Animatorka kultury i specjalistka od public relations, nauczycielka w V Liceum Ogólnokształcącym w Gdańsku. Stale współpracuje z Akademickim Centrum Kultury Alternator, Europejskim Centrum Solidarności, Centrum Kultury w Gdyni i Against Gravity.

# Contents

## Editorial

Grzegorz Fortuna Jr.  
*Introduction: Transformation Shock* 6

Joanna Łuniewicz  
*Transformation Chic. Contribution to semiotics of fashion in the era of transition* 14

## 1. Media Changes

Krzysztof Jajko  
*Boxes, dishes and the country's transformation.  
The early days of satellite television in Poland* 30

Natalia Szeligowska  
*Young TV viewers in Poland after 1989 and their participation  
in the audiovisual media culture* 53

Grzegorz Fortuna Jr.  
*Elgaz and the Polish VHS market* 69

## 2. Transformation in Polish Cinema

Radosław Pisula  
*Dry, crush, grind, weigh. Film genres in the movie adaptations  
of Mr. Kleks adventures.* 94

Marta Hauschild  
*Agata's Pontiac. Political fiction as a distorting mirror  
for the early transformation years in Poland* 110

Katarzyna Taras  
*My Pasikowski. Notes on mise-en-scène in Kroll, Psy, Psy 2.* 128

### 3. Disco polo

Krzysztof Kornacki  
*Disco Polo on the Screen. The Cinephilia's Fantasy* 144

Monika Rawska  
**O, Małgorzato, będzie na bogato (Oh, Meggy, it's gonna be opulently).**  
*The dynamics of familiarity and wordliness in iconography of disco polo videoclips* 160

Szymon Makuch  
*In search of a breakthrough.*  
*The role of the Gala Piosenki Popularnej i Chodnikowej in the history of disco polo* 178

### 4. Varia

Krystyna Weiher  
*Pole is a Wolf to a Mazur.*  
*Is Róża by Wojciech Smarzowski an Anti-Polish Film?* 190

Dagmara Rode  
*Post-? Notes on Ars Electronica 2015* 199

*About Authors* 208

PANOPTIKUM

FILM / NOWE MEDIA / SZTUKI WIZUALNE

[www.panoptikum.pl](http://www.panoptikum.pl)